

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA SUPERACIÓN DE SUS LÍMITES. CONCEPTO Y PRÁCTICA DE LO TRANSGENÉRICO

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Este trabajo parte de la clásica división de los géneros literarios en *lírica, narrativa y teatro*, y de la vieja idea de que tales marbetes genéricos son compartimentos estancos, cada uno con sus marcas genéricas distintivas claramente definidas en su constitución, evolución y desintegración, pero sin considerar la posible interrelación de unos con otros, el concepto de *lo transgenérico*, del que se pueden rastrear significativos ejemplos a lo largo de la historia literaria, y cuya práctica se hace mucho más ostensible y frecuente en la literatura de este siglo. Para probarlo, se eligen y comentan varios ejemplos de la literatura española contemporánea (Quiñones, Llamazares, de Torre, Max Aub, etc).

PALABRAS CLAVE

“Los géneros literarios y su mutua interrelación”

ABSTRACT

This paper has as it starting the classical division of literary genres into lyrical poetry, narrative fiction, and drama as well as the old-fashioned view that such generic labels are watertight compartments, each one having clearly defined and distinguishing generic marks in its constitution, evolution and desintegration. However, it does not considerer the possible interrelation between each of these genres, in other vords, teh concept of the “transgeneric” of whic significant examples may be found throughout literary history. Moreover, this, various examples of Contemporary Spanish Literature are selected and discussed (for example, Quiñones, Llamazares, de Torre, Max Aub, etc).

KEY WORDS

“The literary genres and his interrelation”.

RÉSUMÉ

Cette étude prend comme point de départ la division classique des genres littéraires (lyrique, narration, théâtre) et l'ancienne idée qui consiste à croire que de telles étiquettes génériques sont des compartiments étanches, avec, pour chacune d'elles, des marques génériques distinctives clairement définies dans leur constitution, leur évolution et leur desintégration, sans considérer non obstant la relation possible entre elles, le concept de *trans-générique* où l'on peut déceler des exemples significatifs tout le long de l'histoire littéraire y dont la pratique se fait beaucoup plus évidente et fréquente dans la littérature de ce siècle. Afin de le démontrer, nous choisisons et commentons plusieurs exemples tirés de la littérature espagnole contemporaine (Quiñones, Llamazares, de Torre, Max Aub, etc).

MOTS-CLÉ

“Les genres littéraires et sa relation possible”.

0. En su tan breve como muy aprovechable “Carta a Alfonso Reyes sobre estilística”, el maestro Amado Alonso fijaba con precisión el objetivo de aquella disciplina –en la que don Amado alcanzó tan brillante y magistral ejercicio teórico y práctico– en «el estudio detallado y estructurado del *sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (...) hasta el poder sugestivo de las palabras” (*Materia y forma en poesía*- Madrid, Gredos, 1969, p. 82). Y cuando don Amado aproxima títulos que pertenecen a varios autores vecinos, no sólo en el tiempo sino en la manera de encarar unos textos, creo que está aludiendo- sin citarlo expresamente- al parentesco de obras que se ubican bajo el mismo *género literario*. Y más aún, cuando afirma seguidamente que la estilística también se adentra en el examen de la estructura de la obra, está admitiendo, de hecho, que en el dominio de esta ciencia se incluye el examen de los factores constituyentes de los *géneros literarios*, pues no otra cosa son esos *géneros* sino los moldes organizativos en los que se inscriben las “construcciones funcionantes”, que así denomina a

las obras literarias A. Alonso, en otro párrafo de la misma carta doctrinal al mexicano Reyes. Don Amado sentó las bases de una estilística moderna, estructural, que organiza y describe —en sistema— los recursos expresivos, y por ende, se pregunta también por el código organizativo a través del cual el autor ha elevado a forma poética una materia de heterogénea naturaleza y diversa procedencia. Y ese interés nos lleva, derechamente, al específico terreno de los *géneros literarios*: primero, como celdillas impermeables entre sí; luego —porque se acaba imponiendo el autor individual y su individual estilo, su personal manera de proceder con la materia literaria, transgrediendo los límites del canon— la interconexión entre esos géneros, el camino hacia *lo transgenérico*.

1. Nada resulta tan arriesgado, y que a la vez haya suscitado un reto permanente en la atención del crítico y del teórico de la Literatura, como la cuestión de los *géneros literarios*, ya desde la primera formulación de sus códigos generales en la *Poética* aristotélica, ya desde sus posteriores reafirmaciones en las múltiples “Poéticas” del siglo XVIII (terreno especialmente abonado en el panorama del ensayismo literario español), sin olvidar la especial atención que generó un clásico manual sobre el tema, firmado en 1946 por Emil Staiger, o más recientemente otro ensayo del estudioso húngaro Paul Hernadi (1972)¹. Y la verdad es que desde la, ya alejada en el tiempo, propuesta de Aristóteles, apenas se ha logrado, al teorizar sobre los *géneros literarios*, superar las tres categorías que se imponen como compartimentos estancos claramente diferenciados: narrativa, poesía y teatro; una secular tríada de la que parece difícil salirse, al menos en la consideración teórica del problema. Y la presentación práctica de los textos susceptibles de encuadrarse en alguno de esos géneros literarios, también se aferra a esa vieja clasificación, que hace que un título determinado se apellide clasificatoriamente, y de forma inmediata, “novela”, “poesía” o “teatro”. Así proceden los catálogos editoriales, así también lo hacen los programas docentes, y hasta el mismo escritor al comenzar o finalizar el texto que tiene en el telar lo califica, y por ende, lo coloca de antemano, en una de esas tres banastas gené-

1. Este trabajo sirvió básicamente para mi intervención en los Talleres Literarios organizados por la Asociación Colegial de Escritores, y celebrados en su sede madrileña, en el mes de mayo de 1993, junto con las intervenciones de Fernando Quiñones y Julio Llamazares (por lo que se ejemplifica con textos de ambos autores). Al preparar la publicación de este trabajo debo dar referencia de un reciente libro de los profesores García Berrio y Huerta Calvo, que no tuve en cuenta en la redacción de estas líneas, y que tiene, entre otros méritos, una amplísima bibliografía sobre este arduo tema: *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1993.

ricas. Porque el concepto de *género* –los elementos que lo constituyen y lo definen, o sea, su propia poética– acaba ejerciendo, como bien señalaron los formalistas rusos, una fuerza coercitiva en el escritor y por supuesto en el lector. El “molde” del género elegido atrae poderosamente al creador de turno, aun cuando ese creador intente, con su aportación individualizada, ensancharlo, modificarlo, transgredirlo, alterarlo, contribuir de algún modo a la propia historia evolutiva de ese género concreto, en la tradición de la que se ha partido.

El concepto teórico de *género literario* es un concepto fundamentalmente “histórico”, puesto que sus rasgos constituyentes, dominantes o secundarios, tienen sólo vigencia en una época determinada y por un tiempo limitado.

A la vista de estas coordenadas histórico-temporales que caracterizan el concepto de *género literario*, el profesor Lázaro Carreter, en un trabajo ya clásico en torno al tema (“Sobre el género literario”(1974) en sus *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979) esboza estas consideraciones que son un excelente punto de partida para encarar el problema de los límites de los géneros y la posibilidad de lo transgenérico: 1): “el género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten”; 2): un género se constituye “cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación”; 3) ese “modelo estructural” que sería un género dado, vendría definido por un conjunto escaso de categorías funcionales básicas y un sistema más o menos fijo de relaciones entre ellas; 4) los autores que cultivan un género como epígonos del mismo no hacen sino reiterar en el fondo ese “modelo estructural”, aunque aparentemente se afanen en suprimir, alterar, modificar algunas de esas categorías funcionales básicas o las reglas de combinatoria entre ellas; o bien –y esto interesa a la finalidad del presente trabajo– buscará cierta originalidad *mezclando géneros*; 5) por consiguiente, la pertenencia de varias obras a un mismo o distinto género no vendrá dada por una similitud argumental, sino porque se detecten en esos diversos textos funciones estructurales análogas. Es éste un punto verdaderamente interesante y trascendental, que debe tener muy presente el historiador literario al establecer las diversas conexiones y dependencias de unos textos con otros en la cadena histórica. El historiador literario debe estar convenientemente advertido de que –con palabras de don Fernando Lázaro– “algo en apariencia tan sencillo como es la primera imitación de una estructura no está al alcance de cualquiera que posea simplemente un

talento común. La comedia moratiniana, a pesar de su éxito, tardó más de veinte años en hallar un continuador, Bretón de los Herreros, que prorrogara sus esquemas"; y 6): cada género tiene un período limitado de vigencia, después del cual se transforma o desaparece, porque la aceptación entre el público lector también se ha transformado o ha desaparecido. Pues la historia de la aparición, éxito, vigencia o fracaso de un *género literario* está íntimamente relacionada con los datos que nos ofrezca al respecto la historia de la estética de la recepción de ese mismo género.

Este último punto, de los seis señalados por el profesor Lázaro para fijar el esquema básico del *género literario*, nos pone ante una cuestión que a veces se ha planteado y a la que no se le suele dar una respuesta claramente conclusiva: ¿renacen los géneros propios de un momento dado de la historia literaria en otras épocas posteriores?; ¿es pertinente clasificar, y por tanto definir, un texto de nuestro presente con denominaciones genéricas de siglos anteriores, porque entre ese texto nuevo y otros del pasado se adviertan ciertas coincidencias en cualesquiera "funciones" del código genérico? Dicho con ejemplos concretos: ¿es correcto aplicar la etiqueta de poema épico-narrativo al largo poema de López Anglada *Canto de Tarik*², o ¿es apropiado entender un reflorecimiento de la novela picaresca que se constituye con la suma de los modelos *Lazarillo* y *Guzmán* en el "nuevo Lazarillo" de Cela, en el cobarde y oportunista narrador de la novela de Fernández Santos *Cabrera* o en el divertido e inolvidable aventurero que se inventa Fernando Quiñones en su novela *La canción del Pirata*?; ¿y acaso no sería una perduración de la picaresca femenina acuñada por Salas Barbadillo la saga de *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández Flores?, ¿y no entroncaría con el excelente y rico despliegue de lenguaje coloquial de una "lozana andaluza", en el revuelto siglo XVI, la Hortensia Romero a la que el novelista Quiñones puso a contar su vida de vitalista y dicharachera prostituta delante de una grabadora?; ¿acaso no merece calificarse de "esperpento" –aunque no la firmase Don Ramón, pero sí la inspirase– la pieza teatral de Domingo Miras titulada *De San Pascual a San Gil*? Claro que estas cuestiones de las prolongaciones desmesuradas de los géneros, fuera de los años y de los siglos que le vienen apropiados, según la historia literaria, es siempre un problema difícil de dictaminar, pues lo que sí parece advertirse en

2. Subtitulado "Poemas de la Conquista de España" (Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984), es a la vez un canto de un pasado histórico y una propuesta de un futuro acercamiento de dos culturas ("Todos nos abrazamos. Parecía/ que en un campo de trigo, de repente, hubieran florecido al sol las amapolas")

varios de esos casos, como dice Lázaro, es la presencia de “una estructura más o menos constante, que sirve de soporte a ideologías cambiantes”, muchas veces no por un simple conservadurismo literario, que podría connotarse incluso de reaccionario, sino para buscar la acomodación de contenidos nuevos en los viejos moldes formales del género ya clásico.

Aparte de esta posible prolongación de ciertas fórmulas genéricas de especial éxito en su momento, siglos después de su vigencia más propia, los tres géneros clásicos –*poesía, novela, teatro*– acaban teniendo, como bien advierte don Fernando Lázaro, una “historia compartimentada”, que introduce matices diferenciadores y definidores en esos moldes básicos iniciales, si bien esos “subgéneros” (*oda* o *elegía* dentro de la lírica; *tragedia, comedia* o *drama* en el seno del género teatral, y *novela corta, apólogo, cuento, estampa* etc, dentro del género narrativo) suponen “aparentemente la disolución de los géneros y otra vuelta a su inoperatividad”.

Como conclusión de estos prolegómenos sobre la ardua cuestión de los géneros literarios, habría que admitir dos postulados, de los que habremos de partir para adentrarnos en la posible fusión o interrelación de *estructuras genéricas*. Como afirma –sin desarrollarlo– el profesor Lázaro en el básico estudio que vengo glosando, “es plausible la hipótesis de una obra no adscribible a género alguno”. Sería éste el primero de los dos postulados, según el cual en la moderna literatura, tan alejada a veces de las exigencias de la preceptiva aristotélica, podríamos encontrar multitud de textos que se desmarcasen por igual de cualquiera de las etiquetas genéricas consabidas. Y en segundo lugar, otro postulado que parece más seguro y comprobable: “el escritor, en cuanto tal, tiene que optar cuando se dispone a escribir por un género dado entre los que ofrece la historia literaria mediata o inmediata, para adoptarlo o evitarlo según su talento o su talante”, apostilla Lázaro, de acuerdo con lo que afirmaba en el primer postulado.

Por otra parte, no hay que olvidar que desde la sociología literaria puede concluirse que no debemos entender los *géneros literarios* como meros esquemas de clasificación y encuadramiento de un discurso literario, como se quería desde la óptica de los positivistas; ni, al contrario, como un concepto radicalmente inútil y desacreditado, según propugnaron los críticos idealistas. Me parece mucho más conveniente admitir el papel que tales géneros han ejercido en la historia literaria, desde una palmaria funcionalidad estética, porque, como se decía antes, los *géneros literarios*, al margen de su prestigio o de su crítica en diversas épocas, desempeñan siempre una función pertinente y fecunda en la gestación de cualquier discurso literario, desde quien lo produce y desde quien lo consume.

Y no se olvide, tampoco, que en la calificación genérica de un texto no influye únicamente –aunque pudiera pensarse lo contrario en primera instancia– la elección voluntaria e intencional de un autor, sino que también puede hacerse presente la situación contextual en la que el texto se crea o se reactualiza, de manera que puede afirmarse –entrando ya en la consideración de los *géneros* desde el circuito de la comunicación literaria– aquello de que en, este asunto, “el autor propone y el público dispone”. Es decir, que los *géneros literarios* no son sólo una parcela en la que tiene mucho que decir el creador, sino que también es materia que debe considerarse desde la *estética de la recepción*. O sea, que el género hay que tenerlo en cuenta no sólo en el momento de la creación del texto sino también en su proceso de comunicación al lector. De modo que en un texto dado, y para considerarlo desde la etiqueta genérica consiguiente, habrá que tener en cuenta la superposición de la *genericidad autorial* y la *genericidad lectorial*, sobre todo porque cualquier autor es, antes que otra cosa, lector, y por tanto no codificará su texto en un género determinado partiendo de la nada, sino desde las marcas genéricas ya admitidas convencionalmente, y por tanto disponibles, puesto que cuentan ya con un aceptado nivel de expectativa lectorial.

Se podría concluir de todo lo anterior, y para no hacer más larga esta digresión preliminar de carácter teórico, que la cuestión del *género literario*, y por ende la acomodación de un texto dado a un género determinado, es asunto más complejo de lo que pudiese pensarse en un principio, pues no se da, en la práctica, una relación simple y monovalente entre un texto concreto y un género concreto, sino que, por el contrario, son diversas y heterogéneas las relaciones entre distintos aspectos de los actos comunicativos y de las relaciones textuales. Porque, si decimos de un texto dado que es un *soneto lírico* o un *cuento de hadas*, no sólo los ubicamos dentro de dos códigos genéricos distintos (cuales son *poesía* o *relato*), sino que aludimos también a dos marcas de identificación textual diferentes: una organización formal en el primer caso y una intención comunicativa en el segundo, de orden semántico. Luego, con los índices genéricos simplemente no se abarca la totalidad de posibilidades de un texto, sino tan sólo unos aspectos parciales del mismo.

2. En otra intervención pareja y complementaria de esta sobre la vigencia actual del concepto de *género literario*³ apuntaba yo que sobre el abanico de posibilidades clásicas –*narración*, *poesía*, *ensayo* y *teatro*–

3. “Vigencia de los géneros literarios, hoy”- *República de las Letras*. Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España, num. 37, abril de 1993, pp. 65-79

el escritor actual busca y se mueve en otros géneros que se van configurando al hilo de la imponente e inevitable influencia de los medios de comunicación, que inciden tan poderosamente sobre la producción literaria, a saber: el guión cinematográfico, el guión del serial radiofónico ahora sustituido por el del culebrón o serial televisivo, con aquel deprimido antecedente que fue el guión rosa para la fotonovela, o el artículo de opinión (la columna inmediata y pronta del diario; la colaboración más pensada y cuidada del semanario o del suplemento dominical) que tan excelente alcurnia tiene, si pensamos en Larra, Bécquer, Azorín, Unamuno o Azaña, y que luego son la base de libros miscelánicos que suelen alcanzar aceptables ventas: ahí están títulos de Antonio Gala, Umbral, Jaime Capmany; y así —a golpe de colaboración semanal en el diario “El País”— se gestó la segunda *Arboleda Perdida* de Rafael Alberti.

Pero también recordaba en esa otra ocasión que el aspecto que más puede llamar la atención a la hora de plantearnos la vigencia de los *géneros literarios* hoy, es el de su mutua interrelación, aspecto que es uno de los objetivos fundamentales del presente trabajo. O dicho de otro modo, *lo no vigente en los géneros actualmente es mantenerse, entre sí y frente al lector/receptor, como compartimentos estancos*. Los autores buscan la renovación de esos géneros precisamente haciéndolos aparecer como otros nuevos, evolucionados, de modo que es ya difícil trazar las líneas claras de separación entre lo que es *poesía, novela y teatro* en la trayectoria de un autor, e incluso en un texto determinado. Todos los maridajes, todas las direcciones, son lícitas y posibles. Esa suerte de metamorfosis renovadora es el único camino cierto que tienen, hoy, los géneros literarios para permanecer en su difícil grado de vigencia.

En realidad, la superación de los límites genéricos en ciertos textos, la práctica de *lo transgenérico*, se produce con notables ejemplos ya en la época clásica de nuestra literatura: *La Celestina* de Rojas supo aunar la pluralidad espacial y temporal —propios de la novela sentimental vigente en su siglo— con la estructura exclusivamente dialogada, marca básica del género dramático, además de fijar una relación funcional entre sus personajes (el paralelo y el contraste de acciones entre amos y criados, entre los dos planos sociológicos del conflicto) que luego hizo suya la *comedia nueva* del XVII. Algo similar —en el surco de este primer gran ejemplo de *lo transgenérico*— hizo Lope en su *Dorotea*, y Tirso supo agrupar bajo el envoltorio barroco de la miscelánea —*Cigarrales de Toledo*, de 1621, o *Deleitar Aprovechando*, de 1635— hasta tres tipos de textos pertenecientes a tres etiquetas genéricas distintas: novelas (como *Los tres maridos burlados* o *El Bandolero*), certámenes poéticos de diverso cala-

do y combinadas estéticas, y obras teatrales (autos, como *El colmenero divino* o excelentes comedias como *El vergonzoso en palacio*). Y obras fundamentales de la literatura renacentista, como las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, supieron combinar el relato y la poesía en la composición armónica renacentista. Viniendo más cerca de nuestra época, los ejemplos se multiplican: ahí está la simbiosis poesía-novela en las tres “novelas poemáticas” de Pérez de Ayala, pues en cualquiera de ellas la esencia temática y argumental de cada capítulo se capta en un breve poema introductorio; o la meditada combinación del poema versificado y del poema en prosa en el *Diario* juanramoniano, o la inserción inesperada de otros poemas en prosa en el texto de novelas sociales de los años treinta, como la bella “Imprecación del maniquí” que Díaz Fernández encartó en el capítulo 17 de *La Venus Mecánica*; son bastantes las novelas en las que el narrador inserta en medio del discurso narrativo escenas teatrales; o dicho de otro modo, en no pocas ocasiones el discurso del relato adopta el diseño formal (exclusivo diálogo, distinción entre texto dramático y texto de la didascalia) del discurso teatral: a título de ejemplo podría señalar el “cuento escénico” que Fernández Flores intercala en un momento de la estancia quinta de *El bosque animado*, bajo el título “El hermano hombre”, e interpretado —a la manera de las antiguas fábulas— por dos conejos, el oso, el lobo, algunos corzos, varios gazapillos, que al arrimo de un acebo nevado discuten sobre las condiciones negativas o positivas de la vida en las ciudades frente a la que se experimenta en el campo, y deciden salvar la vida de un hombre que, a diferencia de los cazadores, no busca la depredación de la naturaleza, sino su contemplación amorosa, huyendo del “corral inmundo de la ciudad”; en la primera novela poemática de Pedro de Lorenzo *La quinta soledad* (1943) el capítulo vigésimo se presenta, en su primera mitad, como una escena teatral; el novelista catalán Santiago Lorén introdujo también el diálogo teatral en algunas secuencias del capítulo quinto de la primera parte de su novela *Una casa con goteras* (1954); en *Las crónicas del Sochantre* (1959) —primera entrega del ciclo bretón del gallego Alvaro Cunqueiro— se ofrece como remate del cap. III de la tercera parte una muy particular y sorprendente versión improvisada de la historia de Romeo y Julieta, que —por confusión con una compañía de cómicos italianos— ha de representar en el atrio de la vieja iglesia de Comfront “la hueste de los difuntos que andaba vagando por Bretaña”⁴; o como —y es

4. La escritura teatral no fue extraña a la experiencia de Cunqueiro, ni la revisión de mitos teatrales shakesperianos como éste o el de Hamlet (vid. el num. 241 nov-

un ejemplo en doble dirección para finalizar esta retahíla de ejemplos de la narrativa reciente— el caso de Ramón J. Sender, que cobija ejemplos breves de su teatro en el discurso de algunas de sus novelas (*Tres novelas teresianas*, *El pez de oro*, o *En la vida de Ignacio Morel*) o convierte en relatos —*La llave*, *La fotografía*— lo que no eran sino piezas teatrales en un principio. Alguna vez una misma historia se ha vertido en el molde de la novela, del serial radiofónico, del texto teatral o del guión de una película (esa suerte de sucesiva *metamorfosis genérica* la tengo documentada en la memorable *Ama Rosa* que en los años cincuenta escribió Guillermo Sautier Casaseca, un autor que a buen seguro hubiese triunfado, mejorándolos, en los débiles y repetitivos culebrones venezolanos de ahora). Y la última moda en teatro es adaptar al código dramático lo que en un principio se había pensado como guiones de las películas de Almodovar⁵. Si con la irrupción del cine se filmaban obras teatrales, para atraerse un público habituado al teatro, ahora se produce el camino de vuelta: se dramatizan (o se teatralizan, más exactamente) historias que han resultado rentables en las salas de proyección; parece que el cine está ganando definitivamente la batalla al teatro.

Opiniones sobre la conveniencia de *lo transgenérico* no faltan entre los escritores. Araquistáin, por ejemplo, veía con buenos ojos la interconexión de los géneros, de modo que consideraba a la novela y al teatro recíprocamente convertibles. “Una novela no pierde en valores esenciales —escribía el autor de *La batalla teatral*— por convertirse en teatro. Al contrario, la prueba escénica es la piedra de toque de una novela”⁶. Siguiendo esa sugerencia, en los años en que Araquistáin practicaba la crítica teatral, se representaron versiones escénicas de novelas tan distintas como *Pepita Jiménez* o *A.M.D.G.*⁷ Y otra escritora más próxima en el tiempo, Elena

diciemb. de 1991 de la revista “Primer Acto” dedicado a la dramaturgia cunqueriana). De esta pieza sobre los amantes de Verona ha dicho R. Salvat que en ella el autor gallego recupera “el tema de la obsesión de la Muerte” y que tiene “como un regusto de Artaud, de un teatro de la crueldad y de la desesperación, un teatro de la “folie” surrealista y de todo tipo de desmesuras” (en el cit. num. de “Primer Acto”, pág 30). Ya reconoció Cunqueiro que “todo está en Shakespeare”.

5. Un ejemplo reciente lo tenemos en la adaptación que ha hecho Fermín Cabal de la película *Entre tinieblas*, espectáculo que se estrena en el Teatro Maravillas de Madrid en 1992

6. “Don Quijote en película” en el diario *La Voz*, (31-marzo- 1926, p. 2)

7. Y es una práctica que se renueva con frecuencia. Hace poco el atrevimiento ha llegado a adaptar a la escena la *Fortunata* de Galdós y el *Tirano Banderas* de Valle. Se anuncia el inminente estreno de la versión teatral de *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa y hasta de *El celoso extremeño* de Cervantes. Y hasta tres veces han subido a un escenario novelas de Delibes.

Soriano, escribía en 1952 lo que sigue: “Los escritores actuales hemos quemado las preceptivas y, despreciando sus definiciones convencionales, admitimos otra convención: que los géneros literarios son indefinibles, proteicos y aleatorios”. Más adelante, en ese mismo artículo, se sugieren los rasgos que aproximan el género poesía al género novela o al género teatro, y aquellos otros rasgos que los alejan entre sí, y aventura la misma ensayista una formulación general, que no comparto del todo, pero que nos pone en la pista de la importancia que vienen a tener los trasvases genéricos en la evolución y estado actual de los textos literarios: “Aunque entre todos los vasos del gran cuerpo literario haya una suerte de ósmosis, ésta es más intensa, a mi ver, entre poesía y teatro y entre ensayo y novela, respectivamente.”⁸ Mostraré seguidamente con algunos ejemplos que esos vasos comunicantes existen efectivamente, pero también en otras direcciones posibles. Veamos algunos casos, probablemente menos conocidos o citados, pero no menos ilustrativos de esa práctica de *lo transgénico* que vengo defendiendo en esta intervención:

a) el dramaturgo Jerónimo López Mozo publicó en 1976 un fragmento de la cuarta jornada de una pieza teatral titulada *Improvisación madrileña* (“Revolatura”, Barcelona, n. 1, octubre de 1976) cuya suerte posterior ignoro; pero basta con ese fragmento, para considerar un buen ejemplo de la fusión *discurso como relato- discurso como teatro*: un grupo de personajes dialogan acerca de una totémica piel de toro tensada y tendida a secar en un rincón de la Plaza Mayor de Madrid, y lo que esperaríamos lenguaje de las disdascalias se convierte en discurso de un relato que lleva el texto bastante más allá de lo que una representación al uso permitiría ofrecer (en realidad no se hace otra cosa que marchar por el camino abierto por Valle ya en sus *Comedias Bárbaras*).

b) el poeta y novelista Ramírez Lozano nos ofrece otro sustancioso ejemplo de imbricación *género novela-género poesía* en su texto *Gárgola* (Madrid, Cátedra, 1985): en las últimas páginas de esta novela, desarrolladas bajo el tiempo litúrgico de la “Pascua de Resurrección”, que es también tiempo mítico, se hace una brillante y a la vez desmitificadora interpretación de la parábola de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias, según se refiere en *Mateo 25, 1-13*. Pues bien, dicha sección de *Gárgola* no es sino la transposición a un nuevo código genérico de la última parte de su libro de poemas *Bestiario del Cabildo* (1984), espacio

8. “Poesía, drama y novela” *Poesía Española*, 6, junio de 1952. Tomo la cita de la reedición en el volumen *Literatura y vida. I: Artículos y ensayos breves*. Barcelona, Anthros, 1992, pp. 87-92.

textual presentado bajo las marcas del género *poesía lírica*, lugar en el que Ramírez Lozano ensaya y adelanta el texto que unos meses después, con no demasiados cambios, se arroparía bajo el indicador genérico de *novela*. No es, desde luego, el único ejemplo de lo que se está convirtiendo en una práctica corriente en este autor, pero sí suficientemente ilustrativo de ese papel que viene alcanzando el género *novela*, el de ser receptáculo y crisol de otras muchas marcas genéricas, que acaban adaptándose al discurso que admitimos como tal *novela*. Coteje el lector estos dos textos y recomponga él mismo el proceso de “amplificatio” seguido por Ramírez Lozano, del verso a la prosa, del poema al relato:

a) **Bestiario del Cabildo:**

A la luz de sus lámparas
las diez vírgenes bordan
y hacen punto de cruz.

Clérigos con paraguas
suben hasta los púlpitos
a rifar paquetillos
celestes de cenizas
y recitan las listas
de los ricos del mundo.

Las vírgenes bostezan,
desbaratan el hilo
del camello que bordan
y lo hacen pasar
riendo por el ojo
pequeño de una aguja.

b) **Gárgola**

(resalto los sintagmas del texto en prosa que más literalmente coinciden con los versos transcritos):

Esta noche apenas si duermen las vírgenes. Cuchichean dentonas, cómplices, **sin parar de hacer punto de cruz a la penumbra escasa de sus lámparas**, lamparitas de cobre pulido que Polibio, el barbero, y el sacristán Publicio tienen a cargo cebar con sus grandes alcuzas. Como si aguardaran a un viajero remoto, venido de oscuras sirtes para tan altas postrimerías, **no paran ellas de salmodiar mientras bordan. Cientos de cleriquillos** enseñan su carnet de escapulario, como si de un congreso. **Suben famélicos, acañutados, a los púlpitos todos de la ciu-**

dad y rifan desde allí catecismos, estampitas y hasta recitan la lista de los ricos del mundo. Mas las vírgenes, hechas ya a tan postrera costumbre, apenas si se inmutan, pendientes sólo de tan codiciada venida. Así que bostezan, desbaratan el hilo del camello que bordan y lo hacen pasar, siempre con su sonrisa cómplice, por el ojo pequeño de su aguja.

Los dos ejemplos que voy a poner a continuación pertenecen a dos autores de dos promociones distintas, del medio siglo uno –Fernando Quiñones– y de la promoción de los ochenta –Julio Llamazares– el otro, pero ambos tienen en común su notable dedicación tanto a la poesía como a la narrativa.

Empezaré por relacionar transgenéricamente algunos textos de Fernando Quiñones.

El trasvase de un texto que es primero relato, o novela, a discurso que se presenta bajo los índices genéricos de teatro, tiene un clásico antecedente en no pocos títulos galdosianos (don Benito llevó a los escenarios algunas de sus “novelas dialogadas”), iniciándose así una forma de trasmutación textual que practica Quiñones en un excelente ejemplo de trasvase de un cuento propio, soberbio cuento, *El Armario*, a un monólogo teatral que se representó hace algunos años, *El Grito*. Se muestra en ambas versiones la experiencia del desarraigo del emigrante a la fuerza, formulada a través del monólogo de una mujer ilusionada y nostálgica, atrincherada en un entorno que apenas entiende ni mucho menos comprende, añorando cosas y seres del pasado: en el relato, el hermoso armario que preside el dormitorio de la casa abandonada del pueblo, que algún día podrá ser su permanente dormitorio en un espacio recobrado de la infancia, en el lugar en que ella volverá a ser ella misma, cuando recupere la forma y el olor de aquel armario, se convierte en el símbolo de tantas cosas temporalmente abandonadas; en el monólogo escénico, el hijo perdido, simbolizado en el triciclo que permanece quieto en un rincón de la humilde habitación, resulta tan mudo y elocuente como el viejo abuelo que, frente a la locuacidad de la mujer, consigna su protesta, manifiesta su forzoso trasplante a una tierra extraña que se niega a comprender, con un impertérrito silencio que sólo se rompe al final, cuando no cabe más que el grito, casi el alarido de impotencia que resuena como un estallido de acusación, y cuando la esperanza se viene abajo, como un castillo de naipes.

Desde otro relato, *La legionaria*, ha logrado Quiñones otro monólogo teatral de idéntico título, relato que fue además la célula matriz de la novela antes mencionada *Las mil noches de Hortensia Romero*. Si en

los textos referidos vemos cómo Fernando Quiñones trasvasa argumentos idénticos del cuento al teatro y a la novela larga, este personaje impagable de Hortensia, la meretriz entrada en años que cuenta sus mil experiencias desde la atalaya tan particular que la vida le ha deparado, parece salida del marco-libro en el que podría haber compartido una celdilla-poema: porque en esta aproximación de géneros que estoy proponiendo y ejemplificando, entiendo que un poema del libro de Quiñones *El muro de las Hetairas*, concretamente el titulado “Encarnación”, es un texto en el que se traza la etopeya de una puta que parece un apunte del retrato a todo color que el novelista hace de la dicharachera Hortensia. Consolación, la hetaira del poema, es más bien silenciosa, y Hortensia se muestra decididamente locuaz ante el magnetofón que recogerá su relato en vivísima primera persona de su vida y andanzas; pero en lo demás, creo que comparten ambas mujeres lo esencial del sentido de su vida: las dos vienen “de un vasto ayer”, con una hermosura que es “jirón de eternidad”, con “majestuosa, deseable soberbia”. Y junto a esa casi mítica Encarnación (eco, oleada y resumen de culturas hechas de sabiduría y de sexo) otros dibujos de este “libro de las putas” (que bebe en Delicado y en Moratín) forman el coro inseparable de un retablo en cuyo centro destaca Hortensia Romero: del poema al cuento; del cuento al monólogo dramático; del poemario a la novela: toda una perspicaz práctica de *lo transgenérico*.

Algo muy parecido a lo que apuntaba acerca del libro de poemas de Quiñones y de su novela, se produce entre dos hermosos e intensos libros de Llamazares, el relato *La lluvia amarilla* (1988) y el poemario *Memoria de la nieve* (1982).

En la novela asistimos a un largo monólogo del último superviviente de un pueblo del Pirineo aragonés que espera su propia muerte tras haber ido perdiendo –muertos o alejados, recordados y olvidados– vecinos, amigos, hijos, la propia mujer, la perra, la casa, la memoria, tras haber ido gastando todo su tiempo, cubierto, como el paisaje invernal, por la nieve de años, de siglos, y con ella *la lluvia amarilla*, las hojas doradas y muertas, la herrumbre, la pátina del tiempo, la memoria que se borra lentamente, inexorablemente.

Este largo monólogo se dispone en numerosas secuencias de una extensión similar (en torno a las veinte líneas) que se aproximan a las varias estrofas de un largo poema elegíaco en prosa, que eso me parece es, también, el libro *La lluvia amarilla*. No es difícil recopilar una antología de verdaderos poemas en prosa, si recorremos las diversas secuencias del libro, como no es difícil, para reforzar las posibilidades

de *lo transgenérico* en este texto de Llamazares, señalar parecidos indudables entre algunas de esas secuencias y las que articulan el poema *Memoria de la Nieve*. Para comprobarlo propondré un par de ejemplos tan sólo de *Memoria de la nieve* que considero suficientemente ilustrativos de esa correlación entre la novela y el libro de poesía, e iré señalando pasajes de la primera que muestran clara correspondencia con secuencias concretas del poema (y de lo que se deducirá que *La lluvia amarilla* es un espléndido ejemplo, entre los más recientes, de la novela lírica o poemática en la Literatura Española actual).

Dice el poemario en su secuencia 17:

Aquí la muerte es amarilla como el sabor del pan.
Yo la he visto rondar los braseros donde hierbas antiguas ahuyentan el miedo.
Y he escuchado su grito de nieve entre los tallos tiernos de las enredaderas.
Nunca bastaron las lenguas de aceite para alejar el frío de las habitaciones.
Jamás fue suficiente la vigilia del fuego, ni la zozobra de las bestias en las cuadras hinchadas por el heno.
La muerte llegó siempre con helada añoranza y, al amanecer, en el asombro
de los perros podría recordársela.

Y podemos rastrear en la novela “secuencias”, como éstas, que copio de su capítulo décimo quinto:

Lentamente, las horas van pasando // y la lluvia amarilla va borrando // la sombra del tejado de Bescós // y el círculo infinito de la luna.// Es la misma de todos los otoños. // La misma que sepulta las casas y las tumbas.// La que envejece a los hombres.// La que destruye poco a poco // sus rostros y sus cartas y sus fotografías. // La misma que una noche, junto al río, // entró en mi alma para no volver ya nunca // a abandonarme el resto de los días de mi vida

(nótense los continuos metricismos –heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos preferentemente– que se pueden aislar en este fragmento de auténtica prosa poética). Y sigo copiando del mismo capítulo:

Las tapias, las paredes, los tejados, las ventanas y las puertas de las casas, todo a mi alrededor era amarillo. Amarillo como paja. Amarillo como el aire de una tarde de tormenta o como el resplandor de los relámpagos en una pesadilla.

.....

La perra volvió sola, al poco rato, justo cuando la noche comenzaba a disolverse en una mancha gris y mortecina. Se paró ante la casa, al pie de la ventana, y se quedó mirándome en silencio, fijamente, como si fuera la primera vez que me veía. Y entonces descubrí –al contraluz fugaz de la primera luz del día– que la sombra de la perra también era amarilla.

El otro momento de *Memoria de la nieve* que vamos a ver reflejado en otros pasajes de *La lluvia amarilla* es la secuencia 22. Dice así:

La nieve está en mi corazón como el silencio en las habitaciones de los balnerarios:
densa y profunda, indestructible.
La nieve está en mi corazón como la hiedra de la muerte en las habitaciones donde nacimos.
Y el tiempo huye de mí con un crujido dulce de zarzales.
Nieva implacablemente sobre los páramos de mi memoria. Es ya noche entre
los blancos cercados.
Cuando amanezca, será ya siempre en invierno.

Y ahora abramos *La lluvia amarilla* y leamos cómo la nieve inunda el espacio y la vida de ese ser solitario que se disuelve en la fría blandura de la soledad y del olvido:

La habitación estaba completamente a oscuras, pero una luz helada estallaba en los cristales enmarcando con timidez extraña el pequeño rectángulo de la ventana. Era la nieve, que caía ya como una maldición antigua y blanca sobre Ainielle y que empezaba a sepultar enteramente una vez más los tejados y las calles (...) Durante algunos instantes, mientras el sueño volvía a apoderarse nuevamente de mis ojos, la nieve de la infancia comenzó a fundirse en ellos (...) La nieve (...) había reventado las puertas y ventanas de la casa y se extendía poco a poco por las habitaciones cubriendo las paredes y amenazando con sepultar también la cama en la que yo permanecía atenazado por una fuerza extraña que me impedía levantarme y escapar de aquella interminable pesadilla (...) En medio de la calle, la noche se detuvo. Era la misma noche de horas antes, aunque cruzada ahora por mi exasperación. Inmóvil en la nieve, respiré largamente el aire frío. Dejé que me inundara su helada claridad (...) Fue el principio del fin, la iniciación del largo e interminable adiós en que, a partir de entonces, se convirtió mi vida (...) La soledad entró en mi corazón e iluminó con fuerza cada rincón y cada cavidad de mi memoria.

Y el verso que remata la secuencia vigésimo quinta del poemario de Llamazares (“*Pero la nieve siguió cayendo mansamente y sepultó su memoria para siempre*”) es casi el equivalente del final de la novela, el destino del solitario pueblo y de su último estepario habitante; o se podría corresponder perfectamente con párrafos como éste que figura al final del capítulo nueve de *La lluvia amarilla*:

Esas sustancias viejas, cansadas, amarillas –como la lluvia en el molino aquella noche, como mi corazón ahora y mi memoria– que un día, tal vez muy pronto ya, se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en medio de la nieve, quizá conmigo dentro todavía de la casa.

3. La cita de ejemplos parecidos podría fácilmente multiplicarse entre textos próximos en el tiempo. No es el caso. Pero sí quiero aún dedicar unas breves líneas a una especial derivación de estas prácticas de *lo transgenérico*, a través del desarrollo del concepto de *espacio* en los diversos géneros literarios. Y por ese camino el código lingüístico –el de la escritura– propio de un discurso literario, se combina, en el espacio de la página o del libro, con el código icónico. La relación de ambos códigos es fundamental en el discurso poético por el siempre sugerente camino del caligrama y, más modernamente, de la poesía concreta. Entre los primeros me permitiría recordar un libro espléndido, desgraciadamente no reeditado, como es *Hélices* de Guillermo de Torre (Mundo Latino, 1923) típico fruto del clima indagador y lúdico del “Ultraísmo”: en su cuarta parte –titulada no casualmente “Palabras en libertad”– podemos leer y “contemplar” el poema “Cabellera”, en donde es más importante, significativamente, la distribución de los versos en el espacio de la página –el dibujo que forman, el signo icónico, por tanto, combinado con el signo lingüístico del título que preside el poema– que lo que esos versos vendrían a decir o a significar –desde el léxico, la semántica y la gramática– colocados en la página (en el espacio del poema) de una forma más convencional y neutra. Así los seis versos que constituyen este texto, distribuidos de ese modo, semejan los cabellos desplegados (geoméricamente, en un perfecto arco de circunferencia) de una cabeza que no vemos, pero que podemos imaginar. Una imagen –la fuerza de lo icónico– que suscita ese título, y que podemos cambiar por la de un cometa (que también tiene una “cabellera luminosa”) si atendemos un momento al verso que se sitúa en el centro del poema– si lo leemos de abajo arriba, que parece el orden más lógico, dentro de la ilogicidad que cultiva el ultraísmo: “*La cabellera del Zodiaco es un surtidor incendiario*”, verso que nos asegura que el verdadero referente al que remite esa

“cabellera” que dibujan las líneas en el papel es la estela de las estrellas fugaces que embellecen –efímeramente– la noche⁹.

Pero esa combinatoria de código lingüístico y de código icónico no es privativa del poema, aunque se haya dado en el poema más frecuentemente a lo largo de la historia literaria; algunos experimentos se han hecho en la novela. Recordaré un ejemplo de los años sesenta de Max Aub titulado precisamente *Juego de Cartas*: un texto que es –por un lado– un verdadero juego de naipes¹⁰, y por otro, un ejemplo más (y nada corriente) de la novela epistolar de estructura abierta. En efecto, cada una de las páginas/naipes de la novela muestra por una de sus caras las figuras y dibujos de la baraja (signos icónicos), pintados por el heterónimo que Aub se inventó en el campo de la pintura, Jusep Torres Campalans. Y por el reverso, el texto de una breve carta, siempre distinta, que dirige un emisor a un receptor, acerca de la misteriosa muerte de un personaje, cuya identidad y causa cierta de su fallecimiento el lector debe deducir (no hay solución única) de la lectura total de la cartas, es decir, del final de una partida; de tal modo que tendremos tantas lecturas distintas como partidas diferentes puedan jugarse con esos naipes-páginas, que actúan como las fichas de un puzzle que reproduce distintos modelos próximos y posibles: dependerá del orden de presentación lineal del discurso que la aleatoria combinación de las cartas ofrezca en cada “juego-lectura”.

Vemos pues cómo lo icónico y lo lingüístico, la imbricación de dos códigos distintos de dos “géneros artísticos” complementarios (recuérdese el clásico “ut pictura poesis”) se dan cita en este interesante e ingenioso “invento” de Max Aub: un ejemplo más, como muchos otros, cada uno con su peculiaridad, de esa necesaria ruptura de las fronteras de los géneros, que se creían insalvables, y en las que se vienen abriendo los múltiples y fecundos portillos de *lo transgenérico*. Todo un camino a seguir y todo un reto para el creador de textos.

9. Un buen comentario de este poema, clarificador de muchas de sus posibilidades, se puede leer en el apéndice del libro de Jorge Urrutia *El Novecentismo y la renovación vanguardista* Madrid, Cincel, 1980.

10. En el dorso del estuche/encuadernación de la edición mexicana (Ed. Alejandro Finisterre) se indican las “reglas del juego” que han de tener en cuenta los posibles lectores-jugadores “*Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quien fue Máximo Ballesteros.*”