

## EL SISTEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS COMO COORDENADAS ESTRUCTURALES DE LA ACTIVIDAD POÉTICA

Apuntes para la lectura de María Teresa Bertelloni

Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos. Universidad de Puerto Rico  
en Mayagüez

### Introducción

La teoría de los géneros literarios plantea un conjunto de problemas que, en principio, parecen tener difícil solución: ¿son los géneros literarios categorías preexistentes a las obras o, por el contrario, se infieren de éstas? Según la contestación que se ofrezca, surge inmediata, a su vez, la pregunta acerca del método adecuado de invención o descubrimiento de tales categorías: ¿debería ser un método inductivo o, más bien, deductivo? ¿Podría llegarse a los mismos resultados siguiendo ambas vías? Y en tal caso, ¿cuál sería la validez y alcance de las conclusiones a las que llega una teoría de los géneros que opta por una u otra alternativa? Además, dado que la poética, al menos en principio, reviste, o es posible que lo pretenda, un carácter preceptivo, cabría preguntarse, a su vez, lo siguiente: ¿tienen los géneros literarios una influencia directa y comprobable sobre los autores y la crítica? ¿Constituyen un canon susceptible de molestar o trabar la libertad creadora del escritor? Parece que hoy día el consenso más difundido entre los teóricos es que los géneros literarios son productos culturales que poseen un sentido puramente instrumental y pueden variar en el transcurso histórico-cultural, tanto en sus concepciones o definiciones como en sus clasificaciones. Sin embargo, surgen también, de vez en cuando, propuestas que admiten la posibilidad de inferencia de los géneros a partir de la propia estructura de la actividad humana, una deducción que daría como resultado un sistema completo y cerrado de las distintas posibilidades genéricas de la producción literaria. Esto es lo que encontramos, por ejemplo, y con las oportunas precisiones que haremos más adelante, en el libro de María Teresa Bertelloni, *Epistemología de la creación poética* (Parteluz, Madrid, 1997; distribuido en Puerto Rico en 1998).

Son múltiples las razones por las que se rechazan propuestas de este tipo, unas de índole más bien práctica y otras de carácter eminentemente teórico. El primer tipo de razones afirma que tales sistemas corren fácilmente el peligro de deformar la realidad de la producción literaria, se hacen incapaces de dar cuenta de la ingente variedad existente y, además, poseen poca relevancia en la actividad cotidiana de los escritores. Las objeciones teóricas son mucho más numerosas, se dirigen, sobre todo, a los propios presupuestos filosóficos y metodológicos que se hallan detrás de tales concepciones, y dependen, como es obvio, de la manera como se entienda la teoría misma de los géneros y las fronteras que la distancian, o la deberían distanciar, de la filosofía. Por fuertes que puedan parecer estas objeciones, sin embargo, entiendo que propuestas de tipo *apriorístico* (si se las quiere llamar así) son válidas, legítimas y, además, poseen mayor relevancia de la que pueda pensarse. En las páginas que siguen deseo fundamentar, en la medida de lo posible y del espacio disponible, esta última opinión y, con ello, ofrecer un marco adecuado que permita interpretar el trabajo de Bertelloni, cuyo análisis y difusión

entre un público no familiarizado con los problemas de la poética justifican, en definitiva, este artículo.

En concreto, me he marcado tres objetivos fundamentales. En primer lugar, hacer comprensible ambas soluciones, aparentemente irreconciliables, y mostrar en qué medida la tesis que podría llamarse convencionalista o culturalista resulta, en cierto modo, insuficiente, pese a la relevancia que, efectivamente, posee en la práctica para el estudio descriptivo de las producciones literarias. Intentaré lograr este objetivo por medio de la discusión de algunos problemas metodológicos que, en mi opinión, han llevado a los autores a una u otra conclusión. En segundo lugar, voy a ofrecer un breve repaso de algunas de las propuestas que se han dado en este siglo y que, siguiendo un punto de vista fenomenológico kantiano, nos ofrecen o, al menos, esbozan la posibilidad de una deducción *a priori* de los géneros literarios. Este segundo objetivo me permitirá ubicar, en el contexto histórico adecuado, la propuesta de Bertelloni, cuya exposición y análisis somero constituyen mi tercer y último objetivo.

## 1. La cuestión del método adecuado de una teoría de los géneros y sus implicaciones filosóficas

1.1. *La poética como disciplina filosófica.* Al abandono que experimentó la poética de cualquier pretensión por convertirse en un arte o preceptiva literaria, le siguió, tiempo después, un desistimiento de cualquier pregunta acerca de la esencia del quehacer poético en general y de sus manifestaciones en los llamados géneros literarios, en particular. Lo usual acabó siendo, simplemente, un estudio de los modelos poéticos existentes y, si acaso, a partir de ahí, se retomaba, a manera de apéndice, el problema de los géneros literarios. Ahora bien, no es difícil reconocer que el olvido de tales pretensiones hace de la ciencia literaria, en muchos casos, un mero agregado de conocimientos más o menos dispersos que, en mi opinión, antes que aclarar, produce ese tipo de confusión de la que nos hablaba Zubiri al denunciar la situación de la mayor parte de las «ciencias» actuales.<sup>1</sup> Y es que «una ciencia es, en efecto, realmente ciencia y no simplemente una colección de conocimientos, en la medida en que se nutre *formalmente de sus principios*, y en la medida en que, desde cada uno de sus resultados, vuelve a aquéllos.»<sup>2</sup> Según opinión de muchos, se reduce la ciencia literaria a un mero conglomerado de saberes cuando nos limitamos, exclusivamente, a utilizar un método empírico que, según resulta obvio a menudo, parece perderse en esa multitud de manifestaciones poéticas: aquí la teoría, siempre a la zaga, parece no hacer otra cosa que confirmar lo que ya, por experiencia, se sabía. El caso más notorio de este peligro de confusión es, precisamen-

---

<sup>1</sup> «Cada una de las muchas ciencias hoy existentes carece casi por completo de un perfil marcado que circunscriba el ámbito de su existencia. Cualquier conjunto de conocimientos *homogéneos* constituye una ciencia. Y cuando, dentro de esta ciencia, un grupo de problemas, de métodos o de resultados adquiere suficiente desarrollo para *atraer* por sí solo la atención del científico y *distraerle* de otros problemas, queda automáticamente constituida una ciencia 'nueva'. El *sistema de las ciencias* se identifica con la *división del trabajo intelectual*, y la *definición* de cada ciencia, con el ámbito estadístico de la *homogeneidad* del conjunto de cuestiones que abarca el científico. En rigor, se opera tan sólo con la cantidad de conocimientos. Pero no se sabe dónde comienza y termina una ciencia, porque no se sabe, estrictamente hablando, de *qué trata*» (Xavier Zubiri, «Nuestra situación intelectual», en *Naturaleza, Historia, Dios*, Editora Nacional, Madrid, 1981, 8va. ed., pág. 6.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, págs. 5-6. Esta última cita de Zubiri nos la recuerda, por ejemplo, Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria*, Ed. de la Universidad de Chile [s.l.], pág. 17.

te, el que se observa con el tema de los géneros literarios.

Parece precipitada, por tanto, la pretensión de que una teoría de los géneros debería mantenerse al margen de cualquier planteamiento filosófico y no verse involucrada, por ejemplo, en las viejas discusiones entre nominalistas y realistas, empiristas y racionalistas, naturalistas y culturalistas (o convencionalistas), etc. Por difícil que resulte la contestación a las interrogantes con las que hemos iniciado la introducción, es claro que el teórico de la literatura debería poseer alguna respuesta satisfactoria antes de pasar a la tarea, concreta, de emprender una clasificación de la producción literaria. Esta exigencia, traducida al campo de las disciplinas del conocimiento, significa que la teoría de los géneros no puede ignorar los problemas básicos que plantea, discute y a los que trata de dar solución la epistemología, entendida como metodología de las ciencias, y en última instancia, en mi opinión, la gnoseología en tanto que teoría del conocimiento.<sup>3</sup> La solución misma de que los géneros son categorías convencionales es una conclusión filosófica, apoyada en presupuestos metodológicos que deberían hacerse explícitos, y que parten, a menudo, de una concepción metafísica de lo que es, en sí misma, la actividad literaria. Es lo que pretendo mostrar, con el empleo de algunos ejemplos, en lo que sigue.

1.2. *La pregunta por «el género».* La cuestión acerca de los géneros literarios ha sufrido, a menudo, los mismos avatares que padeció, en el terreno de la filosofía, el término mismo de «género» y sus implicaciones epistemológicas. (No hace al caso, para lo que voy a afirmar, que el término mismo de «género» se haya aceptado tardíamente en la historia de la literatura, que prefirió hablar sobre todo de «especies».)<sup>4</sup> En efecto, «género», independientemente de su etimología, se utilizó para designar una clase amplia, dentro de la cual andaban incluidas otras clases menores (subgéneros, especies, subespecies, etc.). En este caso, la cuestión del género está relacionada, directamente, con la cuestión de las clasificaciones. Las controversias e incluso las confusiones pueden deberse, por tanto, a múltiples factores, que van desde la realidad o entidad que se le otorga a estas clasificaciones, hasta el criterio que se utiliza para optar por unas u otras. En principio, al menos en una tradición escolástica, el término «género» podía significar, indistintamente, bien una categoría o clase lógica, o bien una categoría real. En el primer caso, el género era el modo más abarcador o amplio (más

---

<sup>3</sup> Bernard E. Rollin entiende también que preguntas como las que hemos planteado al comienzo no son superfluas para una teoría de los géneros, toda vez que la poética, como ciencia, necesita cuestionarse la validez misma de los principios y postulados epistemológicos de los que parte: «Es precisamente la cantidad desconcertante de estos esquemas categóricos [que sirven de criterio para la clasificación de los géneros literarios] lo que debería llevar al individuo reflexivo a un segundo y más fundamental sentido de 'teoría del género'. En este sentido, la teoría del género no es la elaboración de clasificaciones, sino la investigación de la *lógica* de tales clasificaciones; se trata de una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones de las obras literarias, cómo se elaboran dichas clasificaciones, cómo se decide entre sistemas de clasificación alternativos y cómo se pone a prueba un sistema que se propone. Desde un punto de vista filosófico, este segundo sentido de teoría del género es infinitamente más interesante que el primero, puesto que las respuestas a estas preguntas son lógicamente anteriores a la elaboración de aparatos categóricos, y cada elaboración debe en último término enfrentarse a estas preguntas. 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 se han propuesto.» (Bernard E. Rollin, «Naturaleza, convención y teoría del género», 1981, incluido en Miguel A. Garrido Gallardo, compilador, *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, 129-153, pág. 130.)

<sup>4</sup> Cfr. Bernard E. Rollin, *loc. cit.*, pág. 139.

«general») de atribuir un concepto a un sujeto (es decir, era un predicable). En el segundo caso, el término «género» trata de expresar una clase amplia de entidades, dentro de la cual pueden incluirse otras subclases. Dependiendo del tipo de clasificación que se haga y del punto de vista, puede hablarse de diferentes tipos de géneros entitativos, como los géneros biológicos o los géneros ontológicos (éste es el caso de las categorías supremas, las más universales y abarcadoras en que pueda distribuirse el ente real finito, llamadas también predicamentos: la sustancia y los nueve accidentes).

En el caso concreto de los géneros literarios, parecería difícil e incluso ilusorio hablar de presuntos géneros esenciales si por esencia se entiende aquello que expresa lo que algo, en realidad, es. En primer lugar, porque la posibilidad misma de hablar de la esencia de la realidad es cuestionada por muchos autores y, en segundo lugar, porque la producción literaria no es una realidad como pueda serlo, por ejemplo, una determinada entidad biológica de la que la ciencia trata de dar cuenta mediante la categoría (convencional o no) de especie, valga por caso, sino una actividad humana, cultural, histórica y concreta, y que varía en el tiempo y el espacio. ¿En dónde está ese presunto género ideal, en relación al cual puede hablarse de tragedia o novela, por ejemplo? ¿En qué mundo, real o mental, habita aquello que trato de imitar, que procuro alcanzar cuando produzco un discurso literario? ¿Qué vía deductiva me permitiría concluir, a priori, un género literario como la tragedia, de acuerdo a como Aristóteles nos la describe, por ejemplo? Los géneros deberían estar, siempre, sujetos a revisión, con el fin de adaptarse a las nuevas producciones que se descubren o crean. Habría que estar dispuestos a actuar con ellos como se sugiere que se haga incluso con cualquier teoría científica, cuyas afirmaciones se consideran meras hipótesis de trabajo, imposibles a menudo de verificación completa pero sí sujetas, en cualquier momento, a falsación. Es difícil hablar, entonces, y de acuerdo con este punto de vista, de un género ideal y, por tanto, de *la* tragedia o, si quiere expresarse en términos platónicos, de *la* tragedia *en sí*. Las definiciones que la historia ofrece de tragedia, por ejemplo, no son definiciones *esenciales* si por esencia se entien- de aquello que una cosa, en definitiva, es. Insisto, no sólo porque se piense que cualquier definición o categoría humana cognoscitiva siempre es insuficiente, parcial y provisional, pues avanza, continuamente, en el conocimiento de lo que las cosas son, sino porque no existe esa presunta realidad hacia donde se dirige nuestra actividad. Me parece importante tener claro este punto de vista porque el empleo mismo del término *género* está detrás de posibles confusiones.

Ahora bien, todo esto es cierto, pero también es posible que estemos poniendo demasiado el peso de la atención en la palabra misma *género* (por ejemplo: *tragedia*, *novela*, *cuento*, etc.), y estemos olvidando el otro término de la expresión: *literario*; al fin y al cabo, los géneros son categorías que empleamos para clasificar la producción *literaria*. Cualquier pregunta por *lo* que son los géneros tendría que haber respondido, previamente, a la pregunta, más abarcadora, de *qué es* literatura, y no deberíamos ir de la discusión de los géneros a la discusión de *qué es* literatura, sino al revés. Supongamos que llegamos a la conclusión de que los géneros literarios, efectivamente, son «productos culturales que corresponden a modalidades constructivas y que pueden variar en el transcurso histórico-cultural, tanto en sus concepciones o definiciones como en sus clasificaciones».<sup>5</sup> Mi pregunta sería la siguiente: entonces, ¿la literatura es también un producto convencional, que varía en el transcurso histórico cultural? ¿No existe, en tal caso, una definición apropiada (aunque no perfecta, y siempre revisable) de lo que sea

<sup>5</sup> Luis Díaz Márquez, *Introducción a los estudios literarios*, Ed. Plaza Mayor, Río Piedras y Madrid, 1997, pág. 66.

la literatura? Y cuando abrimos un tratado de poética, ¿se nos está diciendo *lo que es* la literatura, o simplemente lo que hoy, aquí y ahora, se entiende por literatura? Entiéndase bien, una cosa es afirmar que es difícil encontrar una definición adecuada de *lo que es* literatura, y otra, muy distinta, que no existe la literatura o, en todo caso, que su existencia no es sino como la existencia que posee un producto o artefacto inventado por el hombre. La poética, lo mismo que la experiencia, nos dice que esto no es cierto, que sí existe, efectivamente, una actividad humana peculiar que llamamos, precisamente, actividad literaria, y los tratados de poética intentan ofrecernos una definición lo más acertada posible de ella (aunque se falle en el intento).

Díaz Márquez, por ejemplo, afirma que, hoy día, el consenso más generalizado lleva a entender por literatura un discurso o mensaje verbal, ficticio y plurisignificativo, y atribuye al vocablo «ficticio» el sentido que le otorga, entre otros, Martínez Bonati.<sup>6</sup> Este tipo de discurso es una actividad integrada en un sistema más amplio de actividades que pueden denominarse artísticas, sistema que, a su vez, constituye una parte del conjunto total de actividades humanas esenciales. Dado que el ser humano no está hecho de compartimentos estancos, cerrados y excluyentes, no cabe duda, entonces, que la actividad literaria puede estar impregnada de otras actividades o funciones (y, por eso mismo, de otras intenciones). Díaz Márquez nos ofrece un listado, que no necesariamente ha de interpretarse como cerrado y excluyente, de esas funciones: utilitaria, didáctica, pragmática, hedonista (en tanto que la literatura es capaz de producir placer), catártica, cognoscitiva, mitopoética, estética (capaz de crear belleza), lúdica y evasiva.<sup>7</sup> Cualquiera de estas funciones es válida, y en las obras concretas encontramos más de una aunque, por lo general, siempre hay alguna función que sobresale por encima de las restantes. En cualquier caso, entiende este autor, el discurso literario no puede estar supeditado a cualesquiera de esas intenciones, ni siquiera a la función estética.

Pero esta definición de literatura significa que existe una actividad humana propia, llamada actividad literaria, con sus caracteres específicos, y por tanto que la literatura no es un mero producto cultural o convencional humano, sino que forma parte de un sistema más amplio de actividades humanas (que, en principio, debería ser cerrado y limitado), en cierto modo necesarias y no puramente contingentes. Y si tal es el caso, la expresión o manifestación concreta de dicha actividad literaria, aun cuando pueda ser ingente, debería limitarse a un número reducido de haz de posibilidades, haz que podría denominarse, con toda propiedad, género literario. O dicho de otra manera: si afirmamos que hay algo que es, en sentido estricto, literatura, es decir, si hemos creído encontrar la esencia del discurso literario (entendiendo por *esencia*, simplemente, aquello que me dice *lo que algo es*, e independientemente de que resulte fácil la aplicación de esos conocimientos a la hora de apreciar, en su justo valor, una producción concreta), pienso que tendría que ser posible encontrar, de igual forma, entre las numerosas clasificaciones, algunas que respondan, directamente, a la esencia misma del discurso cuyas expresiones intentan catalogarse.

Para comprender lo que estamos afirmando, podríamos reparar en las dificultades semejantes que se plantean en la esfera de la técnica (en el sentido actual del vocablo), una dimensión de la actividad humana directamente emparentada con la actividad literaria y, en definitiva, con la actividad artística en general pues, al fin y al cabo, la actividad literaria es, también (aunque no sólo eso), una actividad productiva (*poiética*), y su resultado, la obra literaria, un artefacto técnico. El ser humano puede realizar, en principio, tantos artefactos

---

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*, págs. 13 y ss. Más adelante nos ocuparemos del trabajo de Bonati.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.*, págs. 44-56.

técnicos como le sea posible, y si nos limitamos a analizar esa multitud de artefactos, es claro que pronto nos perderíamos, salvo que se utilicen ciertas categorías que nos ayuden y guíen, en la práctica, a movernos entre esa multitud. Podrían clasificarse los artefactos dependiendo del color, del tamaño, del mecanismo que utilicen, de la energía que empleen, etc. Todas esas catalogaciones son convencionales, como convencionales son los artefactos que tratan de clasificarse. En muchos casos, además, las categorías que se empleen sólo podrán dar cuenta de los artefactos que, hasta el momento, se han construido, y es difícil que puedan prever los que habrán de ingenjarse en un futuro. Tampoco podemos, por esta misma razón, elevar, a categoría de canon o modelo ideal, un determinado producto, porque es posible que en el futuro se mejore o reemplace por otro mejor, y si, con todo, quiere hablarse de un modelo ideal de artefacto, tal afirmación no implica, necesariamente, que haya, en algún lugar, un artefacto ideal hacia donde se dirijan las miradas y esfuerzos de los constructores de dicho artefacto. Ese modelo hipostasiado no sería sino una idea reguladora que se han propuesto los mismos artífices, y que puede cambiarse puesto que depende, en cierto sentido, del propio fin o intención que se persiga al construir el artefacto y de los materiales que se empleen. Así, por ejemplo, el automóvil ideal no existe como modelo a seguir en la época romana: ni como modelo platónico del mundo de las ideas, ni como esencia entitativa de una determinada realidad, y ni siquiera como estructura realmente posible de la actividad constructora humana (es decir, una posibilidad que esté, efectivamente, al alcance de la mano del artífice, y no como una pura posibilidad). En todo caso, lo que existe en la época romana, al igual que existe hoy día, es el problema concreto que se le plantea a cualquier ser viviente: el de tener que salvar las distancias.

Todo esto es cierto, mas tampoco se agotan todas las posibilidades de estudio de la técnica si seguimos exclusivamente esta línea de investigación. Cuando Heidegger, por ejemplo, se pregunta por la técnica, no está procurando por los artefactos que se construyen, a ver si logra encontrar una característica adecuada o universal que los englobe a todos. Preguntarse por la técnica es preguntarse por la *actividad* técnica, cuyo resultado son, precisamente, los artefactos. Y si existe una actividad propia, llamada técnica, que se diferencia claramente de cualquier otra actividad humana, entonces, a pesar de que el número de los artefactos se eleve, en principio, al infinito, todos ellos han de surgir, precisamente, de dicha actividad, una actividad que impone, necesariamente, un cúmulo finito y limitado de posibilidades creativas y elimina otras.<sup>8</sup>

1.3. *La cuestión del método adecuado de la poética.* La propia discusión del método de invención o descubrimiento de los géneros literarios nos permite comprender que esta vía de investigación, que atiende directamente a la actividad misma, y no simplemente al producto o artefacto *poético* literario, es posible e incluso válida y necesaria.

Supongamos que se admite que los géneros son categorías exclusivamente convencionales y culturales. Es claro, en tal caso, que sólo una vía inductiva, que atiende al estudio concreto, histórico, podría dar cuenta de los mismos. Aunque los ejemplos podrían multiplicarse, basta con abrir las primeras páginas del excelente trabajo de Carlos Bousoño, ya convertido en un clásico, *Teoría de la expresión poética* (edición de 1966), para leer las siguientes «Palabras iniciales»:

«Nuestra investigación se limita a extraer aquellas conclusiones estéticas que la previa indagación estilística de las obras literarias nos haya manifestado. Es el poema mismo

<sup>8</sup> Martín Heidegger, «La pregunta por la técnica», *Época de Filosofía*, año 1, n° 1, 1985, págs. 7-29.

(éste, aquél) el que me ha enseñado lo poco que sé sobre poesía.

«En la concepción de este libro han sido antes, por consiguiente, la lectura y análisis de muchos poemas que la teoría estética, que sólo ese análisis me revelara. Igual que el concepto «manzana» nace de la visión de varias manzanas singulares, las afirmaciones estéticas que a continuación haremos se han engendrado en la visión y desmenuzamiento de una masa de poemas concretos. En la exposición de mi pensamiento pude haber seguido el orden mismo con que éste se fue presentando a mi mente; pude haber analizado un poema tras otro, y por comparación entre todos ellos deducir [sic] al final del libro un conjunto de verdades estéticas, acaso lo bastante coherentes entre sí como para poder cerrarse en una trabada teoría.»<sup>9</sup>

Ahora bien, por sencilla que pueda parecer esta afirmación de Bousoño, es sabido que no está exenta de dificultades, pues el empleo de un método puramente empírico nos lleva a un círculo vicioso difícil de superar. Ya Hegel, en su *Estética*, veía esta dificultad cuando afirmaba lo siguiente:

«Definir la poesía en sí misma, describir los caracteres que la distinguen, es una tarea ante la cual han retrocedido todos aquéllos que han escrito acerca de la poesía. Y, de hecho, si se comienza á hablar de la poesía como arte, sin haber antes tratado del arte en general, de su fondo y de su modo de representación, es muy difícil determinar lo que es ó no es poético. La dificultad aumenta si se parte de la naturaleza de una producción particular, y cuando del conocimiento de esa obra individual se quiere deducir algo general que se aplique á todos los géneros de poesía y á las especies más diversas. Así es, por ejemplo, como las obras más heterogéneas pasan por composiciones poéticas. Ahora bien, si después se pregunta uno con qué derecho semejantes producciones se han de reconocer como poéticas, entonces aparece la dificultad indicada. Felizmente, en el punto en que estamos, podemos evitarla. Porque primeramente no hemos llegado á formarnos la idea general de la cosa, partiendo de sus manifestaciones particulares; por el contrario, hemos tratado de explicar su realidad por la idea.»<sup>10</sup>

Y si tal es la dificultad en el caso de la poesía en general, todavía mayor y más claro resulta en el campo concreto de los géneros literarios. Así, por ejemplo, afirma Staiger:

«Pero, ¿cómo procedo yo ahora, si quiero comprender la esencia de lo lírico, de lo épico y de lo dramático? Si designo una novela como lírica, un cuento como dramático, si siento un poema como esencialmente lírico, épico o dramático, tengo que saber ya lo que significan estos conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático. De la obra que ahora tengo delante de mí no lo puedo aprender. Pues es precisamente ahora cuando yo he de decidir si esta obra es dramática, lírica o épica, y resulta imposible que se pueda extraer una regla de medida de lo que se pretende medir.»<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1966 (4ta. ed., aumentada), págs. 11-12.

<sup>10</sup> Hegel, *Estética*, Tercera Parte, Poesía, cap. 1 (utilizo la versión castellana de Giner de los Ríos, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988, 2 vols., vol. II, pág. 223).

<sup>11</sup> Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966 (primera edición en alemán: 1946), pág. 241. Este texto forma parte del epílogo que se añadió a partir de la segunda edición.

También Leocadio Garasa reconoce el mismo problema cuando afirma: «No es posible determinar el género sino a través de su historia, pero tampoco es posible emprender la historia sin deslindar el perímetro del género acerca de cuyas manifestaciones históricas sucesivas se indaga la trayectoria.»<sup>12</sup> Sin embargo, el propio Garasa piensa que este círculo vicioso se da sólo a nivel teórico, pero que se ha solucionado, en parte, en la práctica:

«Existe cierta facultad de comprensión intuitiva —o adivinatoria— que infiere del conocimiento de un fragmento aislado una vislumbre del conjunto mayor a que pertenece, vislumbre por supuesto susceptible de corroboración o rectificaciones en el subsiguiente proceso de comprensión, [...] [y así] llega a descubrir, bajo esas expresiones mudables, una estructura formal que permita y justifique el rastreo efectuado.»<sup>13</sup>

Ahora bien, ¿qué puede significar, aquí, esa capacidad de comprensión intuitiva? Y si realmente existe, ¿adónde dirige su mirada para poner orden en esa ingente cantidad de manifestaciones concretas? Pues de lo que se está hablando no es del autor literario que se entrega a la tarea de escribir un cuento o una novela, por ejemplo, o del lector que se acerca a un texto literario y que sabe, intuitivamente, de qué se le está hablando, sino de la herramienta intelectual, si se me permite expresarlo así, que debemos emplear para elaborar una teoría rigurosa, sistematizadora, de los géneros literarios. ¿Qué tipo de aportación ofrecería a dicha teoría una historia que se limite, *intuitivamente*, a transitar, de una manera puramente descriptiva, por la historia de la producción literaria? Creo que la posibilidad misma de hablar de esa capacidad de comprensión intuitiva, que sin duda existe aunque Garasa no explica, responde al hecho mismo de que, en definitiva, hacia donde hay que volver la mirada para comprender qué es eso que llamamos actividad poética es hacia la propia actividad como tal y, en definitiva, al propio sujeto productor de la misma. Esto es lo que, al menos, propone el propio Martínez Bonati cuando afirma lo siguiente:

«La manifiesta generalidad del tema [¿qué es literatura?] hace evidente que se trata de un estudio 'teórico'. También bajo esta denominación caben, empero, ambigüedades. Podría pensarse en una 'teoría' al modo de las ciencias empíricas, en una *hipótesis* que resulta de generalización inductiva del conocimiento de un número, cuanto más grande mejor, de obras literarias. No es tal el método que seguimos. Se trata, por el contrario, de una determinación apriorística de la estructura esencial y necesaria de estos objetos de pura intencionalidad que son las obras poéticas. Una determinación de validez irrestringidamente general para la cual basta, idealmente, una sola experiencia poética. Las preguntas antes mencionadas [¿qué clase de objeto es la literatura? ¿Cuál es la materia o sustancia de que se compone o constituye ese objeto?, etc.] no deben, en consecuencia, ser pensadas como expresión de la necesidad de nuevas experiencias de poesía, sino como preguntas dirigidas a la reflexión sobre experiencia ya tenida.»<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Delfín Leocadio Garasa, *Los géneros literarios*, Ed. Columba, Buenos Aires, 1969, pág. 49.

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 49-50.

<sup>14</sup> Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 14. Tampoco Bousoño descarta, en su libro, la cuestión por la esencia del discurso literario, pues siete páginas más adelante del texto que hemos citado afirma lo siguiente: «Vamos, pues, a indagar procurando la respuesta a esta pregunta: ¿por qué me emociona una metáfora u otro recurso lírico cualquiera? Contestar a esta interrogante será, como veremos, contestar de algún modo a esta otra: ¿qué es, cómo se produce la poesía?» (*Ibid.*, pág. 19.)

Y si abrimos la posibilidad de esta vía de investigación para la dilucidación del tema, más amplio, de cuál es el constitutivo formal de eso que llamamos actividad poética, ¿no sería lícito utilizar también esta línea de investigación para la cuestión, concreta, de los géneros literarios? Entiendo que sí o, al menos, se trata de una de las vías que se han abierto históricamente, especialmente en este siglo.

## 2. Análisis de algunas propuestas deductivas sobre los géneros literarios

2.1. *Planteamiento general.* Se sabe que supuestos dualismos como convencional-natural, o el de inducción-deducción, que posee ciertos paralelismos con las tendencias empiristas y racionalistas, respectivamente, constituyeron el centro de atención y ataque de Kant, cuyas críticas se han dejado sentir claramente en la filosofía posterior, críticas que, aunque no se compartan, nadie debería ignorar. Con numerosas precisiones, correcciones o ampliaciones de sus presupuestos, Kant abrió una línea de investigación novedosa que habría de influir, decisivamente, no sólo en el campo de las llamadas ciencias naturales, sino también en el de las ciencias humanas, y una de estas corrientes es la fenomenología, que también ha influido en la poética. Si el discurso literario es una actividad, hay que volver la mirada hacia la actividad misma y no tanto al producto. Es lícito preguntarse, en sentido fenomenológico kantiano, cuáles son las condiciones *a priori* de posibilidad o, si se prefiere, de fundamentación de ese objeto que llamamos el discurso literario. Martínez Bonati no ha inaugurado, sin duda, esta corriente de pensamiento en el campo de la literatura (él se remite a Ingarden), pero sí ha sabido ponerla de relieve de una manera muy clara en su trabajo, ya citado, *La estructura de la obra literaria* (una corriente a la que, por lo demás, se adhiere):

«De alcance general es, igualmente, la *deducción* (o evidenciación de la necesidad óntica) de ciertas convenciones o reglas de la comprensión culta de textos literarios, cuya presencia, al modo de *formas trascendentales*, posibilita el ser del objeto literario y la experiencia de él. Sacar a la luz las encubiertas *condiciones de la posibilidad* del objeto y de la experiencia respectiva, es la tarea esencial de una *lógica y estética trascendentales* (en sentido kantiano, como el lenguaje de todo este párrafo, naturalmente) del objeto literario. [...] La noción culta corriente de la naturaleza de las narraciones ha involucrado siempre, claro está, distinciones irreflexivas certeras. [...] Pero una deducción filosófica permite definir exactamente intuiciones vagas ya habidas, ordenar conceptualmente la intuición, y la reflexión fenomenológica da acceso a fenómenos no percibidos, a estructuras nítidas que el trato no teórico con el objeto ignora.»<sup>15</sup>

Esta línea de investigación, aplicada a la teoría de los géneros literarios, ha seguido dos caminos muy interesantes y, en cierto modo complementarios, pues se trata de niveles teóricos diferentes (van elevando, por decirlo así, el plano epistemológico en el que se sitúan para su investigación). El primer paso, de carácter más inmediato, para la clasificación de los géneros consiste en atender, precisamente, a la definición misma que se ha logrado, por esta

<sup>15</sup> Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 62. Cfr. también, por ejemplo, el siguiente texto: «Por qué queremos gozar imágenes, qué sentido y función tiene ello en nuestra existencia, qué trascendencia sobreviene a esta básica intrascendencia, son preguntas de otro plano. Igualmente, por qué algunas imágenes son expresivas y otras no, etc. La cuestión que nos ocupa aquí es la relativa a la estructura y naturaleza del objeto literario, las condiciones de su posibilidad, la constitución de la experiencia poética.» (Pág. 153.)

nueva vía metodológica, del discurso literario. Y si la característica esencial consiste en que se trata de un discurso verbal, ficticio y plurisignificativo, muchos autores entienden que es en la esencia misma de todo discurso verbal, es decir, en el lenguaje, en donde hay que buscar la fundamentación de los géneros, y no en criterios estilísticos, estéticos, o en posibles intenciones comunicativas, por ejemplo. El estudio lingüístico nos permite, por tanto, y como primer paso, reducir todo ese maremágnum de géneros, especies y subespecies a un número reducido de formas, esquemas o categorías más simples. El segundo paso, una vez logrado esto, consiste en buscar una razón de la necesidad de los géneros que, por encima de planteamientos históricos o culturales, nos remita a la estructura misma del sujeto humano, como su creador. De esta manera, el análisis teórico de los géneros literarios complementa el debate más amplio sobre la naturaleza de la creación poética y, más allá, sobre la esencia de lo humano.

Estos dos pasos o vías de investigación son los que vamos a recordar, brevemente, a continuación.

2.2. *Los géneros literarios y la estructura y funciones del lenguaje.* Existe, como se sabe, un conjunto de propuestas que entienden que puede establecerse un paralelismo entre las funciones del signo lingüístico y los géneros literarios. Bühler se cuenta entre los primeros en apuntar la posible correspondencia,<sup>16</sup> pero suele admitirse que es Staiger, en su *Poética* (1946), uno de los primeros que la desarrollaron explícitamente, apoyándose para tal propósito en los análisis que del lenguaje realizara Cassirer en *Filosofía de las formas simbólicas* (1923 en adelante). Staiger encuentra un paralelismo entre el lenguaje en las fases de la expresión sensorial, la expresión intuitiva y la expresión del pensamiento discursivo (es decir, la secuencia sílabapalabra-frase), y los géneros lírico, épico y dramático, respectivamente, o como Staiger dice con más propiedad, el fenómeno de *lo lírico*, *lo épico* y *lo dramático* pues, al igual que en la lengua no se dan estas tres funciones separadas, tampoco cabe encontrar una obra que pertenezca, exclusivamente, a uno de estos géneros.<sup>17</sup>

Wolfgang Kayser, dos años después, en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, parte también del mismo planteamiento que animaba el trabajo de Staiger, y cree encontrar dicho fundamento, al igual que Staiger, en los análisis del lenguaje llevados a cabo por Cassirer, especialmente en lo que se refiere a aquellas tres fases, y que Kayser entiende que son paralelas a las tres funciones del lenguaje de las que Junker, por su lado, nos hablaba: manifestación, exposición e incitación.<sup>18</sup> Esta división tripartita de las funciones del lenguaje, por tanto, serían paralelas a la división tripartita de los géneros (entendidos también como fenómenos, y no como meros géneros literarios en el sentido tradicional). Y puesto que en la lengua (el instrumento fundamental del quehacer poético) están siempre presentes esas tres funciones, en cada uno de los tres fenómenos poéticos cabe encontrar, a su vez, esas tres actitudes básicas del lenguaje. Es decir, lo lírico presenta, al mismo tiempo, tres lenguajes fundamentales que Kayser denomina enunciación lírica, apóstrofe lírico y lenguaje de la canción; en el fenómeno épico, a su vez, estas actitudes dan lugar a tres formas distintas: el personaje, el espacio y el acontecimiento; por último, en el drama se encuentran, al igual que ocurre con lo épico, tres estructuras posibles: drama de personaje, drama de espacio y drama de acción.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 128.

<sup>17</sup> Cfr. Emil Staiger, *op. cit.*, págs. 207-212.

<sup>18</sup> 18 Cfr. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1961 —1ra. ed. alemana de 1948—, págs. 438-445.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, págs. 445-497.

Martínez Bonati se apoya, también, en el predominio de una de las tres funciones significativas básicas del lenguaje, apuntadas por Bühler, aunque con sus debidas matizaciones, dado el caso que la obra literaria consiste en una situación comunicativa ficticia: en el modo lírico, predomina la función expresiva; en el épico, la representativa, y en el dramático, la función apelativa.<sup>20</sup>

Aunque podríamos seguir aportando ejemplos, deseo terminar este breve recorrido haciendo referencia a la tesis que sintetiza muy bien Díaz Márquez<sup>21</sup>, quien sigue la clasificación propuesta por Jakobson de las funciones significativas básicas del lenguaje articulado: expresiva, representativa o referencial, y apelativa o conativa. A cada una de estas funciones le corresponde un género o, si quiere llamarse así, un modo fundamental: lírica, épica y drama. Pero dado que «los discursos concretos, literarios, tienen las tres funciones significativas básicas y, por lo mismo, no hay géneros ‘puros’»<sup>22</sup>, el predominio de una u otra de esas funciones significativas da lugar a grados diversos o subgéneros. Puesto que se trata de tres géneros y tres funciones diferentes, tendremos con ello que cada género puede presentarse siguiendo una gama de grados que van, desde la forma más decantada, en la que es la función pura la que predomina, hasta un grado en el que las otras dos funciones juegan también un papel destacado. De acuerdo con esto, tenemos lo siguiente: en el género lírico, cabe encontrar, como grados o subgéneros, el poema lírico, el lírico-narrativo, el lírico-dramático y el lírico-narrativo-dramático; en el género narrativo, de igual forma, el discurso narrativo, el narrativo-lírico, el narrativo-dramático y el narrativo-lírico-dramático; y, por último, en el género dramático, el discurso dramático, el dramático-lírico, el dramático-narrativo y el dramático-lírico-narrativo.<sup>23</sup>

2.3. *Los géneros literarios y las estructuras humanas: el sistema de géneros como universales antropológicos.* El estudio de los géneros literarios puede enlazarse, directamente, con la antropología. Este estudio sigue dos direcciones que pueden considerarse, en cierto modo, complementarias. Si se atiende a los géneros en tanto que creaciones histórico-culturales, se pueden investigar empíricamente sus formas y evolución históricas, compararlos con otras culturas, y descubrir, así, ciertas leyes que trasciendan las fronteras espacio-temporales. El resultado de este estudio contribuye, de manera directa, a una antropología socio-cultural. Pero si se conciben los géneros como formas en cierto modo intemporales o «vertientes cardinales de lo humano», como ya sugería Ortega en 1914,<sup>24</sup> entonces la teoría de los géneros y sus conclusiones se enlaza, directamente, con una antropología filosófica tal y como la entiende, por ejemplo, Cassirer. El planteamiento general de este autor, bastante conocido, podría resumirse de la siguiente manera: si afirmamos que existe una esfera de la actividad humana que es única e irreductible, como ocurre con el lenguaje, el mito, la religión, el arte y la ciencia, la investigación por su esencia, aun entendido este término de una manera amplia,

<sup>20</sup> Cfr. Martínez Bonati, *op. cit.*, págs. 130-133.

<sup>21</sup> Luis Díaz Márquez, *Introducción a los estudios literarios*, citado, págs. 65 y ss. Cfr. también, del mismo autor, *Teoría del género literario*, Partenón, Madrid, 1984.

<sup>22</sup> *Introducción a los estudios literarios*, citado, pág. 67.

<sup>23</sup> Cfr. *ibid.*, págs. 67-68.

<sup>24</sup> Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pág. 125. El texto completo dice así: «De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.»

no puede limitarse a un procedimiento de invención o descubrimiento meramente inductivo, sino que ha de buscar, más bien, las condiciones *a priori* de posibilidad de dicha actividad. El descubrimiento de tales condiciones permitiría que el estudio del hombre no se diluyera en la multiplicidad de sus manifestaciones, es decir, en una multiplicidad de antropologías, sino que haría posible un conocimiento teórico, unificador de esos saberes, y que corresponde, en sentido estricto, a la filosofía.<sup>25</sup>

No es de sorprender que autores como Staiger, Kayser o Martínez Bonati hayan reparado en Cassirer. Y creo que, fundamentalmente, por dos motivos. El primero se debe al planteamiento metodológico básico de este autor, y es el que ellos también han adoptado en sus poéticas, como hemos observado en lo que llevamos escrito.<sup>26</sup> El segundo motivo es debido, sobre todo, al problema, concreto, de fundamentación de los géneros: no se puede ignorar, para dicha tarea, lo que otras disciplinas del conocimiento nos dicen sobre la estructura del ser humano, y de acuerdo con el método fenomenológico que han adoptado, es Cassirer uno de los modelos más inmediatos que poseen. Staiger llega, incluso, a entender que su *Poética* aspira, en definitiva, a un estudio comprensivo de la esencia de lo humano.<sup>27</sup> De todos modos, lo importante para nuestro propósito inmediato no radica en las posibles aportaciones que la poética pudiera hacer a otras disciplinas del conocimiento, pues con esto abandonaríamos el ámbito mismo de la poética. Lo que me interesa destacar es la fundamentación concreta de los géneros literarios que ofrecen estos autores.

Staiger, cree encontrar la razón de ser de los géneros en la categoría de distanciamiento, descrita por Cassirer<sup>28</sup> y, en definitiva, en la propia estructura del tiempo tridimensional, de

<sup>25</sup> Cfr. *Filosofía de las formas simbólicas*. Utilizo la traducción inglesa de Ralph Manheim, *The Philosophy of Symbolic Forms*, especialmente los volúmenes I, *Language*, y II, *Mythical Thought*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1955 (edición original: vol. I, 1923; vol. II, 1925). Como se sabe, una síntesis del pensamiento de Cassirer la encontramos en un trabajo suyo posterior, aparecido en 1944 en inglés, *Essay on Man* (traducido al español como *Antropología filosófica*).

<sup>26</sup> En justicia, es preciso advertir lo siguiente. Kayser, aun cuando ha optado por una vía de índole, más bien, apriorística, siente recelo a admitir que sus resultados se han alcanzado de manera exclusivamente deductiva y afirman que podrían lograrse también por la vía inductiva. Así, por ejemplo, manifiesta sentirse complacido cuando observa que su tripartición de la novela, basada en la esencia de las cosas, llega a la misma conclusión que otros historiadores, por vía inductiva, ya han alcanzado. (Cfr. W. Kayser, *op. cit.*, pág. 482.) En mi opinión, es difícil sostener que una misma conclusión se alcanza por ambas vías y, de resultar posible, es claro que no poseen la misma validez y alcance, es decir, el mismo tipo de necesidad. Entiendo que las preocupaciones metodológicas que expresa este autor confirman la exigencia, que planteé al comienzo, de una fundamentación epistemológica de la ciencia literaria.

<sup>27</sup> «Además, claro está, el libro abriga también la pretensión de alcanzar validez independiente, haciendo ver cómo el problema acerca de la esencia de los conceptos sobre los géneros poéticos conduce de suyo a otro más general, a saber: al problema acerca de la esencia misma del hombre.» (Pág. 25. Cfr. también págs. 212-214; 253-255.) Para Kayser, cfr. *op. cit.*, págs. 440-442. Cfr. también Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 131.

<sup>28</sup> «Cassirer explica el camino de lo emocional a lo intuitivo y a lo lógico como una objetivación progresiva, en la cual se forma algo así como una especie de objetividad válida. En lo que a esto respecta estamos preparados mediante la categoría del distanciamiento. En el ser lírico no existe todavía una distancia entre el sujeto y el objeto. El yo flota en y con lo pasajero. En lo épico se forma la contraposición de una perspectiva. En el acto de la contemplación se afianza el objeto e igualmente el yo que observa este objeto. Pero el yo y el objeto están todavía unidos entre sí en el mostrarse y en el contemplar. El uno se origina y se confirma en el otro. En el ser dramático el objeto está a la vez orientado *ad acta*. El hombre no observa, juzga. La medida, el sentido y la ordenación que, siempre en contacto con hombres y cosas, se habían abierto una vez al contemplador a través de los viajes épicos, todo eso aparece ahora desligado de los objetos, y comprendido y afirmado en una forma, por decirlo así, abstracta, hasta el punto de que

acuerdo a lo que Staiger, siguiendo a Heidegger, entiende por recuerdo (lírica), presentidad (épica) y proyecto (drama).<sup>29</sup> Wolfgang Kayser también considera, como Staiger (citándolo expresamente), que las nociones de lírico, épico y dramático son nombres científico-literarios aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general<sup>30</sup>. Martínez Bonati acepta esta sugerencia, aunque aclara que es preciso entender que ese despliegue de posibilidades se presenta, siempre, en un discurso ficticio: «La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse como interioridad (lírica).»<sup>31</sup>

Podrían traerse a colación otras propuestas semejantes.<sup>32</sup> He destacado éstas porque estoy más familiarizado con ellas y, además, creo que es el marco conceptual en el que puede ubicarse, hasta cierto punto, el trabajo de Bertelloni, *Epistemología de la creación poética*, un estudio que desarrolla lo que, en estos y otros autores, se presenta simplemente como una sugerencia o esbozo programático, según ya el propio Martínez Bonati reconociera.<sup>33</sup>

### 3. Análisis de Epistemología de la creación poética

3.1. *Aclaración preliminar.* Aunque lo voy a explicar enseguida, es preciso advertir, ya desde este mismo momento, que este libro no constituye un tratado de epistemología de la poética en el sentido que le he otorgado hasta ahora a este término (metodología de la ciencia poética), ni la pretensión de la autora es ofrecer, tampoco, un recuento histórico o sistemático de las teorías, escuelas o tradiciones que se han ocupado de los problemas que discute (de hecho, gran parte de los autores que he citado no aparecen, explícitamente, en este libro). Bertelloni está centrada, claramente, en la exposición de su propio pensamiento sobre las cuestiones que aborda, y aun cuando son numerosos los autores que trae a colación, lo hace para ilustrar o demostrar sus propias tesis. Además, se sirve sobre todo, amén de pensadores considerados filósofos en sentido académico del vocablo, de autores literarios como Cortázar, San Juan de la Cruz, Ungaretti o Ángel Crespo, por citar sólo y de forma aleatoria algunos ejemplos (cfr. pág. 355), y cuyos testimonios, a través de los numerosos textos literarios que

---

lo nuevo adquiere únicamente validez en atención a este 'prejuicio'. El mundo aparece cristalizado en proyecto. El mundo, el yo mismo espiritual se torna 'absoluto', es decir, 'absuelto', y en esta 'absolución', 'generalmente válido'. Desde tal altura contempla el dramático la vida en sus cambiantes facetas. Sentir-mostrar-demostrar: en este sentido se ensancha la distancia.» (Staiger, *op. cit.*, págs. 213-214.)

<sup>29</sup> Cfr. *ibid.*, págs. 218-228. Para otras teorías que proponen también un paralelismo entre los géneros y las dimensiones del tiempo, cfr. Gérard Genette, «Géneros, 'tipos', modos», en Miguel A. Garrido Gallardo, citado, págs. 214 y ss.

<sup>30</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pág. 439.

<sup>31</sup> Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>32</sup> Para otras teorías, cfr., por ejemplo, Miguel A. Garrido Gallardo, compilador: *Teoría de los géneros literarios*, citado. Cfr. también Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Síntesis, Madrid, 1988, especialmente el capítulo: «El sistema de géneros como universales antropológicos y los géneros históricos», en donde, en pocas páginas, se resume muy bien este tema y se repasa parte de la bibliografía sobre el mismo: «En la teoría de los géneros literarios culmina el debate general, de gran actualidad, sobre la naturaleza de las obras literarias. Para quienes sustentan, como nosotros mismos, razones de necesidad entitativa en la estructura de la poeticidad y del juicio estético, un número de géneros limitado y cerrado responde igualmente al desarrollo natural, económico y lógico de las capacidades expresivas y de las modalidades de representación puestas en movimiento en la actividad expresivo-comunicativa del arte verbal.» (Págs. 119-120.)

<sup>33</sup> Cfr. Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 131.

ha escogido y comenta, constituyen la mayor parte del aparato crítico del trabajo. Y es, sobre todo, de la mano de este último tipo de autores (por medio de la crítica literaria) que Bertelloni nos va llevando, poco a poco, y con las oportunas digresiones, a sus conclusiones filosóficas, en un lenguaje cargado, a menudo, de lirismo, y con un estilo que acerca el libro, más bien, al ensayo. Corresponde al lector, en este sentido, ir entrelazando muchas de las ideas que, a menudo, aparecen dispersas, hacerse eco de las numerosas sugerencias que se ofrecen y entrelazarlas si es que desea reconstruir la teoría elaborada, trabada y sistemática que la autora, según puede desprenderse de lo que voy a exponer, ya tiene formada sobre tales cuestiones.

3.2. *Fundamentación teórica de los géneros literarios.* Bertelloni centra su atención en la actividad poética (literaria), y en especial, en su expresión mediante los tres grandes géneros poéticos; sin embargo, admite que lo que se afirma de la actividad literaria puede extenderse, en gran medida, a la actividad artística en general (cfr. págs. 42, 59-60, 351). Nuestra autora entiende que es posible una fundamentación ontológica de la actividad poética por el hecho de que esta actividad constituye una de las vías mediante las cuales el ser humano intenta desvelar el sentido último del mundo y de lo que hay. Se trata de un *iter* cognoscitivo de carácter radical y, por tanto, metafísico, algo que la actividad poética comparte, a su manera, con las otras actividades esenciales del ser humano de que nos habla Cassirer (cfr. págs. 15, 20-21, 51, 52-53, 288, etc.). Esta dimensión cognoscitiva de la actividad poética se convierte en el foco de atención de su estudio, de ahí el título mismo del libro: se trata de una epistemología en el sentido de estudio metafísico-gnoseológico de la actividad poética en tanto que ella misma constituye, a su vez, un camino gnoseológico de acceso al ser (cfr. págs. 156; 157-158; 33-34; 352).

Partiendo de esta tesis, Bertelloni se propone, fundamentalmente, dos tareas: la primera consiste en analizar los elementos comunes y las diferencias entre la actividad poética y esas otras actividades esenciales, especialmente la actividad mitopoyética y la actividad lógica de la filosofía y la ciencia; la segunda tarea se propone mostrar cómo la actividad poética, y en concreto su manifestación en los llamados géneros literarios, se arraiga en las propias estructuras constitutivas del ser humano. Este es, precisamente, el tema que nos interesa, por lo que dejaremos al margen, salvo cuando lo consideremos preciso, ese primer objetivo. Para efectos de esta exposición, prefiero moverme libremente de un capítulo a otro sin seguir, necesariamente, el orden de partes y capítulos en el que se divide el libro.

Bertelloni no pone en duda que debe haber unas condiciones *a priori* de posibilidad de la actividad poética (cfr. págs. 156-157). Estas condiciones se comportan a modo de «estructuras potenciales y teleológicas del quehacer artístico y poético» (pág. 157), «como un impulso inscrito en la naturaleza misma del ser humano» (pág. 202), pues determinan la creatividad poética y explican la elección instintiva, alógica de un determinado género literario. A la autora le resulta difícil encontrar en el vocabulario filosófico un término que se adecue a lo que nos quiere dar a entender y que, sin embargo, no lleve a equívocos (cfr. «Aclaración preliminar», págs. 155-159); por eso prefiere hablar de ejes o coordenadas estructurales de la actividad poética. Bertelloni encuentra tres coordenadas fundamentales, cuyas expresiones darían lugar a cada uno de los géneros literarios mayores. El primer eje está constituido por la *yoidad*, y el género correspondiente sería la lírica; la segunda coordenada viene determinada por lo que denomina la *totalidad*, y el género que la expresa sería la épica; y la tercera coordenada la constituye el *conflicto axiológico*, y el género correspondiente sería el drama. Los géneros literarios, entonces, tampoco los entiende como moldes estéticos prefijados por una preceptiva artificiosa, que prejuzga, limitándola, cualquier creación artística; consisten, más bien, en la expresión o manifestación formal de la inspiración artística, una inspiración que

surge, precisamente, de tales coordenadas y que depende de múltiples factores, incluso del propio tono y entorno vital del sujeto creador (cfr. especialmente, el final del capítulo 2 de la segunda parte, sobre todo las págs. 213-220). Ahora bien, estos ejes estructurales no son compartimentos estancos y cerrados, sino que todos se hallan, de una u otra manera, presentes en cualquier actividad poética: de lo único que cabe hablar en cada producción concreta es, por tanto, del predominio de una coordenada sobre las restantes, predominio que, a su vez, permite inscribir una obra como perteneciente a un determinado género literario. Pasemos, entonces, a resumir cada una de estas tres coordenadas.

*Coordenada de la yoidad.* (Cfr. II parte, cap. 1.) Bertelloni entiende por yoidad la «*summa* de todo lo que puede ser llamado yo» (pág. 164), es decir, una suerte de línea o haz que va atrayendo hacia sí todos los despliegues posibles del yo (ya sea el yo empírico, concreto, aquí y ahora, o el sujeto cognoscente, o el sujeto que se vive apelado por un imperativo moral, o el sujeto colectivo, etc.). Este despliegue se realiza como una especie de ampliación de posibilidades y, a su vez, como una suerte de determinación o fijación de límites frente a algo que se constituye como lo otro. No se trata de un despliegue en sentido genético, es decir, no estamos hablando de las etapas del desarrollo de la conciencia del yo, sino del despliegue mediante el cual, un yo cualquiera se constituye en un sujeto creador de poesía (y, en especial, de lírica).

Nuestra autora distingue, por lo menos, tres etapas en este despliegue. En un primer momento, el yo parece replegarse sobre sí mismo, en una especie de ensimismamiento, una suerte de acto de atención mediante el cual el yo comienza a confirmarse en la esfera de la existencia, pero en donde todavía no existe una objetivación del propio yo en cuanto sujeto frente a un objeto. Es la etapa en la que el poeta comienza a olvidarse de su propio yo contingente, histórico, y empieza a sentirse interpelado por la gracia poética. En el segundo momento de este despliegue el yo se objetiva a sí mismo, se hace plenamente consciente de su realidad como sujeto frente a un mundo que él mismo, mediante la palabra, ha creado. Se trata, propiamente, de ese sujeto poético, constituido en sujeto de un diálogo consigo mismo, con las cosas que él mismo construye lingüísticamente (cfr. pág. 176) y con el lector. Es el sujeto que sólo existe en tanto en cuanto existe el decir poético, pues el yo concreto, empírico o histórico ha desaparecido para dar paso al sujeto que contempla estéticamente su propia realidad y la de la obra que ha creado. Por último, hay una tercera etapa en la que el sujeto comienza a construirse su propia identidad, su propia *ipseidad* (cfr. pág. 182), una identidad que va más allá, como lo hizo antes, del sujeto histórico, para constituirse en una especie de yo supraindividual, como una naturaleza humana de hoy y de siempre (cfr. pág. 189), algo así como una especie de voz de la conciencia poética, capaz de interpelar al yo histórico, concreto. La coordenada de la yoidad no se manifiesta, únicamente, en la lírica, aunque, sin duda, ésta constituye el camino privilegiado, sino que también lo hace en otras expresiones literarias como el drama o la narrativa (cfr. pág. 186).

*Coordenada de la totalidad.* (Cfr. II parte, cap. 2.) Aquí la «estricta interioridad del yo está escondida detrás del espíritu colectivo, como conjunto de elementos de fusión de un grupo, pueblo, nación, clase social, o de la familia en su historia» (pág. 196). Bertelloni entiende por totalidad una especie de unidad de unidades que son, precisamente, los individuos (cfr. págs. 199-200). Por eso no puede considerarse esta totalidad como un todo homogéneo que anula o niega, por oposición, a un yo, sino todo lo contrario, es precisamente el momento en el que el yo se vive como perteneciente a un grupo, una pertenencia que es la que le otorga, a él como individuo, su propio sentido. Esta es la razón por la que no hallamos aquí, todavía, ningún tipo de conflicto entre el yo y el grupo (cfr. pág. 199), y de ahí que tampoco pueda

hablarse de una coordenada opuesta a la anterior (la de la yoidad) sino, en todo caso, complementaria (cfr. pág. 196).

Bertelloni cree encontrar tres momentos en el despliegue de la totalidad, que podrían considerarse, en cierto modo, paralelos a los tres momentos que se distinguieron en el despliegue de la yoidad. El primer momento estriba también en una especie de ensimismamiento, pero esta vez del grupo como tal (no del yo), lo que implica la aprehensión del propio grupo como unidad indiferenciada (cfr. pág. 205). El segundo momento consiste ya en una especie de objetivación, mediante la cual el grupo identifica sus propios caracteres morales, y que lo convierte, precisamente, en una totalidad que da sentido y finalidad a la vida de sus componentes (cfr. 207). En el último momento de este despliegue, la totalidad se vive como plenitud, como círculo cerrado, en sentido racial, cultural o religioso, e incluso como círculo que, a su vez, forma parte de otros círculos, en una especie de organismo que constituye, por ejemplo, la humanidad (cfr. págs. 208-209). El género poético correspondiente a esta coordenada es el épico, entendido en sentido amplio (cfr. pág. 218), y que incluye también la narrativa. También es posible, sin embargo, encontrar la presencia de esta coordenada en otros géneros como la poesía visionaria y esotérica (cfr. pág. 221), e incluso en el drama (cfr. págs. 198; 207-208).

Ahora bien, pese a que hemos afirmado que en la coordenada de la totalidad todavía no se da oposición entre el yo y el grupo, se trata, no obstante, como puede comprenderse, de un momento precario en el despliegue de la propia individualidad, pues, más allá de su encuentro con la totalidad, «el yo persigue su realización, diferenciándose del grupo sin negarlo» y, sin embargo, «la totalidad encuentra su actualización neutralizando los elementos de la individualidad que pueden resultar negativos para su pleno desarrollo.» (pág. 202) El individuo se ve, por tanto, abocado a un conflicto que va a dar lugar, precisamente, a la tercera coordenada.

*Coordenada de la conflictividad axiológica.* (Cfr. II parte, cap. 3.) Este eje estructural viene caracterizado por el conflicto de valores que se experimenta ante una determinada situación que exige, necesariamente, la elección de una alternativa. El tipo de valor involucrado originalmente, según se observa en la historia de la literatura, era de tipo ético (se trata de la clase de conflicto predominante en la tragedia griega), pero también puede ser un valor estético, social, religioso, etc. (cfr., por ejemplo, págs. 233, 238, 247-248) porque, en definitiva, de lo que se trata es de un conflicto óntico en donde se intenta resolver, en última instancia, el problema de qué es lo que verdaderamente es (cfr. pág. 238). El género literario que mejor expresa esta conflictividad es el dramático, aunque también lo encontramos en la narrativa e incluso en la lírica (cfr. págs. 252-253), y en el caso del primero, el conflicto puede revestir diversas modalidades que dan lugar, básicamente, a las tres formas clásicas del género dramático: puede tratarse de una mera degradación de valores, y es lo que encontramos en la comedia, o bien un conflicto soluble, presente en el drama, y, por último, tenemos el conflicto más «dramático», si se me permite la expresión, en el que, en realidad, no hay solución posible, y es el que se observa en la tragedia (cfr. pág. 226).

*La cuestión de la raíz de estas coordenadas.* Una vez que se han analizado estos tres ejes estructurales que recorren toda actividad poética, queda, sin duda, la pregunta más difícil: ¿cuál es el punto de partida, si lo hay, de estas coordenadas, aquel lugar en donde, en definitiva, se arraigan; un centro que hace, las veces, de motor de toda creación artística? Esta es la pregunta que la autora ha dejado para el final del libro, el tercer capítulo de la última parte: «Conciencia trágica y creación poética». Para Bertelloni no hay duda alguna a este respecto: tal punto de arranque lo constituye la conciencia trágica, una forma de conocimiento, radical y que trasciende el momento histórico concreto, mediante la cual se aprehende, por medio del dolor, la existencia humana como algo inexorablemente abocado a la nada, pero que, paradó-

jicamente, nos convence del valor de nuestra vida y nuestra muerte, y que, por tanto, nos lleva a superarnos, precisamente mediante el arte (pág. 344):

«La conciencia trágica, la aprehensión del dolor y de la sinrazón que gobierna el universo y la vida toda, construye así, por medio de la realización poética, un camino de conocimiento que, aunque abocado al encuentro con la oscura nada, va desvelando las coordenadas metafísicas que se manifiestan en los diferentes géneros literarios pero, al mismo tiempo, las revelan como partes constitutivas del existente humano en toda la gama de su andar vital.» (Pág. 333)

Esta construcción por medio de las diferentes coordenadas se opera de la siguiente manera:

«Las coordenadas metafísicas se entroncan con la conciencia trágica en cuanto es ella el punto cero desde el cual el poeta escucha la voz de la yoidad, de la totalidad y del conflicto axiológico, y también el punto de partida de su creatividad, en la que la intuición de lo indecible da forma a la imaginación. En la yoidad, intuida como autorrealización del eje estructural del existente humano, la conciencia trágica es, al mismo tiempo, estímulo hacia la palabra como palabra subjetiva, capaz de autodefinir al yo y ser, al mismo tiempo, obstáculo, en cuanto lo revela como ilusión destinada al aniquilamiento, al anonadamiento. En la totalidad, la conciencia trágica encuentra el consuelo de la inmortalidad histórica, cuando no personal, porque el quehacer de los diferentes individuos va a conformar el espíritu de los pueblos y de su cultura que, como sueño e ideal, es el espíritu de la humanidad toda. (...) En la coordenada de la conflictividad axiológica, finalmente, la conciencia trágica revela su íntima esencia: la de la imposibilidad de superar todos los conflictos que la existencia plantea y, sobre todo, el conflicto esencial entre el ser y el parecer, entre realidad y apariencia. No hay duda, en efecto, que se capta la propia realidad interna y externa como algo palpable, innegable y, al mismo tiempo se sabe, con igual seguridad, que su horizonte es limitado.» (Pág. 328)

3.3. *Breves apuntes interpretativos.* Acabamos de exponer, de una forma muy resumida, lo que considero que constituye la columna vertebral que recorre y articula el trabajo de Bertelloni, aunque es claro que se trata de un libro susceptible de otras lecturas, filosóficas y poéticas.

Según puede desprenderse de lo que hasta el momento llevamos dicho desde el inicio de estas páginas, hemos efectuado una aproximación a este libro que se ha desplegado en dos momentos. El primero, de carácter epistemológico, ha intentado ubicar la propuesta de la autora dentro de un contexto histórico y metodológico. En un segundo momento, desarrollado en el último apartado, hemos pasado a exponer, en concreto, las líneas directrices de esta propuesta. Sin duda, estos dos momentos están relacionados estrechamente, y lo que hemos alcanzado en el primero nos permite (o, al menos, espero que no la haya desvirtuado) una primera comprensión de la propuesta concreta de la autora. Pero quedaría, no obstante, la parte más importante: el análisis crítico de dicha propuesta. Este análisis debería adoptar, evidentemente, cuando menos dos vertientes: una de carácter metafísico-gnoseológico (pues se nos está ofreciendo una interpretación de lo que sea el sujeto humano, el conocimiento, la conciencia, etc.) y otra vertiente que exploraría las ideas poéticas que se defienden (su noción de actividad poética, de género literario, etc.). No ha sido este análisis, sin embargo, mi

propósito inmediato (que, por lo demás, desbordaría los estrechos límites de estas páginas), sino el de ofrecer ese marco, muy general y, quizás, demasiado vago, de carácter metodológico e histórico, algo que he hecho siempre desde mi propio entendimiento de estos temas, y que la autora no tiene por qué compartir en su totalidad. Deseo, por tanto, concluir añadiendo a las observaciones ya vertidas unas últimas ideas que ayuden a completar la visión de este libro dentro del contexto que he presentado y, a su vez, evite algunos equívocos. Esto nos permitirá, a su vez, retomar los problemas con los que hemos comenzado este artículo.

Bertelloni se asienta claramente, en mi opinión, en esa línea de demarcación histórica que he expuesto en el apartado número 2 de este artículo. Explícitamente nos dice, casi al comenzar el libro, que «su acercamiento se basará fundamentalmente en el método fenomenológico» (pág. 19), y que Cassirer constituye el eje central de su trabajo, sobre todo por «su amplio, profundo, sistemático y original análisis crítico del fenómeno del lenguaje» (pág. 20), aunque nuestra autora va más allá de la fundamentación lingüística de los géneros literarios para adentrarse en una fundamentación gnoseológica y, en definitiva, ontológica, como hemos advertido que lo proponían también Staiger, Kayser o Martínez Bonati, por ejemplo.

No obstante, como puede desprenderse de lo que hasta ahora hemos expuesto, nuestra autora desarrolla aún más estas ideas y se distancia, en muchos aspectos, de algunos de estos autores, muchos de los cuales, por lo demás, tampoco aparecen explícitamente en su trabajo. En efecto, Bertelloni entiende la actividad poética como vía privilegiada de acceso, radical, al ser, y en esto parece seguir, en cierto modo, la línea sugerida por Staiger (pues, como se sabe, su atención a la tridimensionalidad del tiempo tiene también, como en Heidegger, un carácter radical, metafísico).<sup>34</sup> Sin embargo, y esto creo que es una de las cuestiones que desea dejar aclarada nuestra autora, ocurre que si reducimos, exclusivamente, la actividad poética a una vía cognoscitiva de acceso al ser, no se entendería, por ejemplo, qué diferencia existe entre la actividad literaria y otras actividades cognoscitivas. Este posible reduccionismo puede subsanarse, entre otras formas, recurriendo a la afirmación de que el discurso literario es ficticio, como hace Bonati. Pero si nos quedamos exclusivamente en este terreno, podríamos seguir preguntándonos, en mi opinión, lo siguiente: ¿qué diferencia hay entre un discurso ficticio, plurisignificativo, de carácter filosófico, por ejemplo —pues, efectivamente, hay discursos en la historia de la filosofía que siguen esta línea—, y un discurso ficticio, plurisignificativo, de carácter literario? Creo que, para solucionar este problema, Bertelloni sugiere que no se abandone o se margine tan precipitadamente la función estética del ámbito literario, como suelen hacerlo algunas teorías modernas. Seguramente es oportuno aquí recordar la vieja teoría escolástica de los trascendentales, que, en mi opinión, puede ayudarnos a comprender, también, la tesis principal de la autora de que la palabra poética constituye un camino privile-

---

<sup>34</sup> Como hemos advertido en más de una ocasión, nos estamos centrando, sobre todo, en la cuestión concreta de la fundamentación ontológica de los géneros literarios, y si atendemos al tema, más abarcador, de qué es poesía, es sólo en la medida en que nos permite comprender la esencia de los géneros. La tesis central de Bertelloni es, como hemos advertido, la siguiente: «Toda creación literaria —y cualquier obra de arte— es la respuesta a una de las preguntas fundamentales que se ha hecho el pensamiento filosófico desde el comienzo y no sólo en el mundo llamado occidental. Es la pregunta acerca de la verdad y del ser auténticos» (pág. 35). Ahora bien, uno de los autores que mejor han sabido poner de manifiesto la íntima relación entre lenguaje y ser, o que mejor han expresado la intrínseca capacidad metafísica del lenguaje en tanto que desvelador del ser, es Heidegger, y por esta razón Bertelloni recurre con frecuencia a este autor. Sin embargo, no acude a él (como a ningún autor en particular), al menos explícitamente, y en esto se diferencia de Staiger, para una fundamentación de los géneros.

giado de acceso al ser.<sup>35</sup> Se trata de una teoría que la propia autora insinúa cuando nos dice que sus coordenadas literarias se comportan a modo de trascendentales escolásticos (pág. 159). Sin embargo, soy consciente de que voy más allá de sus propias palabras pues se trata, simplemente, de una sugerencia que sólo deja apuntada en una escueta referencia.<sup>36</sup>

Para muchos escolásticos, existen, básicamente, tres actividades humanas fundamentales: actividad teórica intelectual, actividad práctico-moral y actividad técnico-artística. Suele afirmarse que estas tres actividades poseen, a su vez, tres objetos fundamentales: la verdad, el bien y la belleza (en el caso del arte).<sup>37</sup> Pero *verum, bonum y pulchrum* son también trascendentales, es decir, expresiones o manifestaciones diferentes de una y la misma realidad: el ser de las cosas. De hecho, los trascendentales poseen la misma amplitud que el ente y, como decían los escolásticos, se «convierten» con él. De acuerdo con esto, se puede acceder al ser, indistintamente, por estas tres vías: la de la verdad teórica intelectual, la del bien moral y la de la belleza del arte. (Recuérdese, a este respecto, que el propio Kant intenta un acceso al *noúmeno* por medio de la experiencia moral.) Cuando Bertelloni afirma que la poesía es un *iter* cognoscitivo, no está entendiendo por «conocimiento» un acto intelectual exclusivamente, de carácter conceptual, sino una vía de acceso al ser que utiliza, necesariamente, la experiencia estética. Sin embargo, estas tres vías no se dan aisladas, puesto que el ser humano no consiste en compartimentos estancos: los despliegues de la conciencia intelectual, al igual que el bien presente en la actividad moral, se hallan, de igual forma, en la actividad estética. Por eso, en mi opinión, Bertelloni nos describe sus coordenadas de una manera que, a menudo, nos recuerdan, en unos casos, los despliegues de la conciencia intelectual (sobre todo la coordenada de la yoidad y la totalidad), pero en otros, en cambio, nos recuerdan los despliegues de la conciencia moral (es lo que ocurre en la coordenada de la conflictividad axiológica y también, de manera incipiente, en la coordenada de la totalidad), y de cualquier manera, sin embargo, se trata de coordenadas de carácter estético.

Al encontrar cierto paralelismo entre lo que podrían llamarse los despliegues de la conciencia y los géneros literarios, la autora parece también, en muchos casos, acercarse a

<sup>35</sup> Cfr. la nota anterior.

<sup>36</sup> «Coordenada metafísico-gnoseológica significa entonces, aquí, un *a priori* o, si se quiere, un trascendental en sentido escolástico, que funciona como una *forma in fieri* que, al mismo tiempo, atrae hacia su desarrollo y perfeccionamiento la actividad específicamente humana, de manera particular, la actividad estética en general.» (Pág. 159). Como podrá desprenderse de esta cita, creo que el uso del término *trascendental escolástico* es tomado aquí sólo por el carácter universal y totalmente abarcador de los trascendentales, pues, en sentido estricto, entiendo que un trascendental no es considerado en la tradición escolástica como una *forma a priori* (va a ser, precisamente, el giro copernicano de Kant el que le atribuya este sentido).

<sup>37</sup> Estos objetos, sin embargo, no parecen exclusivos de una actividad en específico, y así, por ejemplo, y aludo a este tema por tratarse de algo que nos concierne, la verdad se da también en la actividad técnica. Según Aristóteles, la *poiesis* no consiste en el producto en sí (el arte-facto), y tampoco se reduce, exclusivamente, a la *producción* como tal de las cosas (el arti-ficio), sino que hace referencia, propiamente, al *conocimiento* práctico de la misma producción, es decir, al *saber* hacer las cosas. Si se sabe hacer bien, entonces se posee el principio o hábito bueno (verdadero) para esa acción, es decir, la virtud, que en este caso se denominaba *téchne* (*ars* tradujeron los latinos) y que incluye también lo que hoy entendemos por arte, como bien nos lo recuerda Heidegger (cfr. «La pregunta por la técnica», citado). Y se habla de «verdadero» porque, dado que la *téchne* es un tipo de saber, es, por esa misma razón, un modo de patentizar la realidad o, como traduce Zubiri, de «estar en la verdad» (cfr. *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 18). Por eso afirma Aristóteles que la técnica es una «disposición productiva acompañada de razón verdadera» (*Ética a Nicómaco*, VI, 5, 1140 a 20).

Hegel, quien en su *Estética* creyó encontrar un correlación entre los tres géneros mayores y el propio despliegue del espíritu subjetivo (lírica), objetivo (épica) y la síntesis de ambos, que se vería reflejada en el drama. Esta sugerencia de Hegel (que, por lo demás, no desarrolla, al menos en la *Estética*), como es sabido, ha solido repetirse a menudo hasta la saciedad, aunque se abandonen sus postulados dialécticos, y suele identificarse, sin mayores miramientos, la lírica con lo subjetivo, la épica con lo objetivo, y el drama con una especie de mezcla de ambas. Bertelloni también incluye la primera coordenada en el ámbito de la subjetividad y la segunda, en el de la objetividad, pero no pueden identificarse, sin más, estas coordenadas con lo que, normalmente, suele entenderse por subjetivo y objetivo en los tratados de poética. Existe, por lo demás, como hemos observado, una objetivación del propio yo en la coordenada de la yoidad, y una cierta subjetivación en la coordenada de la totalidad, en la medida en que el todo se vive como sujeto colectivo. Además, difícilmente se explicaría cómo una mezcla de expresividad y representatividad (lírica y narración, por ejemplo), podrían dar lugar a la tensión axiológica del drama, que es la esencia misma de la tercera coordenada, según propone la autora. No obstante, creo que pueden observarse elementos hegelianos en el trabajo de la autora, sobre todo en la manera como nos describe la coordenada de la totalidad. Pero sobre todo, pienso que es, más bien, el elemento dialéctico, y no Hegel en concreto, el que se advierte de una manera más clara en su trabajo. (En todo caso, parece que deberíamos remontarnos hasta Heráclito, según me comentara la autora en alguna conversación.) Esta fuerte presencia del elemento dialéctico parece común, por lo demás, a muchas de las teorías sobre los géneros literarios que hemos expuesto.

En efecto, llama bastante la atención, y no se trata de un hecho puramente anecdótico, esa especial atracción que parece ejercer en la autora la tríada, es decir, el número tres. Bertelloni ha creído encontrar tres géneros básicos, correspondientes a tres actitudes fundamentales de la existencia. A su vez, distingue tres etapas o momentos en, por lo menos, las dos primeras coordenadas, como he mostrado: la yoidad y la totalidad. ¿Y qué ocurre con la tercera etapa, la conflictividad axiológica? Parece que aquí, de igual forma, debería haber tres momentos, o por lo menos el lector que también cae subyugado por la atracción que ejerce la tríada, esperaría tres momentos. Creo que, aunque implícitos, podrían descubrirse esos momentos en los tres tipos de conflicto de que nos habla la autora: la mera degradación de valores (manifiesto en la comedia), el conflicto soluble del drama, y el irresoluble de la tragedia. (Como último ejemplo de esta atracción por la tríada, no sé si en este caso anecdótico, es de observar que nuestra autora divide, incluso, su libro en tres partes que, a su vez, se componen de tres capítulos cada una.) También muchas de las teorías actuales, como hemos observado, admiten una tríada de géneros literarios que responden a una tríada de funciones lingüísticas y, en definitiva, a una tríada de posibilidades fundamentales de la existencia. Determinados autores, además, sugieren la posibilidad, a su vez, de una tripartición en el seno de cada una de estas manifestaciones genéricas (de nuevo el tres multiplicado por sí mismo): es lo que hemos observado en Kayser y en Díaz Márquez, por ejemplo.

Sin duda, cabría entonces preguntarse lo siguiente: ¿existen, realmente, sólo tres géneros literarios mayores? ¿Deben existir también únicamente tres funciones básicas del lenguaje? ¿Puede hablarse exclusivamente de tres posibilidades esenciales de la existencia, o de tres ejes estructurales? Algunos autores entienden que esta obsesión por la tríada, incluso en la teoría de los géneros literarios, constituye uno de los mejores ejemplos del efecto pernicioso que el afán sistematizador puede ejercer sobre la teoría de los géneros. Gérard Genette lo expresa muy bien cuando afirma lo siguiente: «La teoría de los géneros está caracterizada por esos atrayentes esquemas que conforman y deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo

de lo literario, y pretenden descubrir un 'sistema' natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas.<sup>38</sup> Esta objeción puede ir dirigida, en concreto, a los autores que hemos expuesto, incluido el trabajo mismo de Bertelloni. Su contestación, como hemos afirmado, excede las pretensiones de este artículo. Pero también posee esta objeción un alcance más amplio, pues responde al desacuerdo con respecto a la posibilidad misma de una fundamentación teórica de los géneros que siga la vía en la que se enmarca la autora. Se trata, sin duda, de una de las objeciones con las que hemos abierto estas páginas, y a las que he intentado responder, siempre desde mi propio entendimiento del tema.

### *Recapitulación: la poética como disciplina filosófica*

El peligro en que puede incurrir cualquier intento de fundamentación teórica de los géneros literarios no debería hacernos abandonar, en mi opinión, el proyecto pues entiendo que cualquier teoría que se precie de científica posee, necesariamente, este afán. La poética no consiste solamente en una mera colección, más o menos dispersa, de conocimientos sobre el quehacer literario. Creo que debe procurar, además, constituirse en ciencia, y para eso tiene que perseguir, en principio, dos objetivos fundamentales. En primer lugar, ha de volver la mirada, de vez en cuando, sobre sí misma y plantearse, a nivel metodológico (y, por tanto, filosófico) la cuestión acerca de la posibilidad, la validez y el alcance de las conclusiones a las que llega. En segundo lugar, no ha de cerrarse la poética, necesariamente, a las cuestiones filosóficas que, en su estudio, se plantean, pues la dilucidación de tales cuestiones, no sólo resulta legítima, sino que permite lograr una idea más exacta de lo que se investiga o, al menos, nos hace conscientes de las dificultades que un estudio tal plantea. Es claro, no obstante, que esta línea de investigación no debe abandonar el estudio concreto, empírico, de las obras literarias: de ahí toma gran parte de sus datos y a ellos vuelve para corroborar, en cierto modo, sus tesis. Tan ingenua sería una teoría exclusivamente apriorística, como la pretensión de que debe seguirse, únicamente, el camino puramente descriptivo de lo que hay. No espere el lector, por ejemplo, encontrar una definición de tragedia como la que ofrece Aristóteles a partir de la coordenada de la conflictividad axiológica según nos la describe Bertelloni, pero tampoco pretenda comprender lo que, realmente, es tragedia a partir de la mera lectura de unos textos agrupados bajo ese rótulo, si previamente no ha comprendido la interna conflictividad axiológica a la que se halla abocado el existente humano.

### *Bibliografía*

- Aristóteles, *Poética*, Ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.  
 —, *Ética a Nicómaco*, VI, 5, 1140 a 20 (versión de María Araújo y Julián Marías, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1989).  
 Bertelloni, María Teresa, *Epistemología de la creación poética*, Parteluz, Madrid, 1997.  
 —, *El mundo poético de Ángel Crespo*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1996.  
 Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1966 (4ta. ed., aumentada).  
 Cassirer, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I, *Language*, y II, *Mythical Thought*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1955 (edición original: vol. I, 1923; vol. II, 1925).  
 —, *Antropología filosófica*, traducción española de Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1967 (versión original en inglés, 1944).  
 Cordua, Carla, *Idea y figura. El concepto hegeliano del arte*, Editorial Universitaria, Río Piedras/Barcelona, 1979.

<sup>38</sup> «Géneros, 'tipos' y modos», 1977, en A. Garrido Gallardo, compilador, *Teoría de los géneros literarios*, citado, pág. 213.

- Díaz, Carlos, y Manuel Maceiras, *Introducción al personalismo actual*, Gredos, Madrid, 1975.
- Díaz Márquez, Luis, *Introducción a los estudios literarios*, Ed. Plaza Mayor, Río Piedras y Madrid, 1997.
- , *Teoría del género literario*, Partenón, Madrid, 1984.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Síntesis, Madrid, 1988.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (compilador), *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, S.A., Madrid, 1988.
- Hegel, *Estética*, versión castellana de Giner de los Ríos, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1988, 2 vols.
- Heidegger, Martin, «La pregunta por la técnica», traducción de Adolfo P. Carpio, *Época de Filosofía*, año 1, n° 1, 1985, págs. 7-29.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1961 (3ª ed. Revisada; 1ª ed. alemana de 1948).
- Leocadio Garasa, Delfín, *Los géneros literarios*, Ed. Columba, Buenos Aires 1969.
- Lukacs, George, *Aportaciones a la historia de la estética*, traducción de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, D.F., 1966.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Ediciones de la Universidad de Chile, [s.l.] 1960.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1974.
- Rollin, Bernard E., «Naturaleza, convención y teoría del género», incluido en Miguel A. Garrido Gallardo, citado, págs. 129-153.
- Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, traducción española de Jaime Ferreir Alemparte, Rialp, Madrid, 1966 (primera edición en alemán: 1946).
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, ed. comentada de Julián Marías, Revista de Occidente, Madrid, 1966 (2ª ed.).
- Zubiri, Xavier, «Nuestra situación intelectual», en *Naturaleza, Historia, Dios*, Editora Nacional, Madrid, 1981, (8ª ed.).
- , *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (1ª ed. 1963).

\* \* \*

Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos  
 Departamento de Humanidades  
 Recinto Universitario de Mayagüez.  
 Apartado 5000 Mayagüez,  
 Puerto Rico 00681-5000