

JUNTO a la teoría de la crítica, que consideráramos el último día, e inseparable de ella, la "teoría de la literatura" o de los géneros literarios, es la otra gran aportación de Northrop Frye quien nos ha dado una visión completamente nueva de aquellos. Para entenderla, veamos rápidamente cuál era el estado de la cuestión antes de él.

Durante la primera parte del presente siglo, la división en géneros se había convertido en inerte, tópica y, en el sentido peyorativo que se daba entonces a la materia, incluida en la Retórica. Fue el gran germanista y cultivador de la Literaturwissenschaft Emil Staiger (1) (que no debe ser confundido con el románico Arnold Staiger, suizo como él) quien, reaccionando contra el extremo individualismo estético expresivista de Croce y, tras él, de Vossler, recuperó lo lírico, lo épico y lo dramático a partir de la filosofía de su maestro, Heidegger, y en tanto que "existenciales" o posibilidades fundamentales de la existencia. Según Heidegger, el tiempo se despliega en sus tres éxtasis o modos de acontecer del ser, el presente o "instante" y, convergiendo en él, el futuro como expectativa y futurición, y el pasado como recuerdo. La configuración del tiempo conforme al "proyecto", constituye el "mundo". Y la Poética —aquí empalma Staiger— estudia el estilo del poeta, su mundo poético en función del tiempo y el lenguaje.

Lo lírico, lo épico y lo dramático son los modos poéticos fundamentales que corresponden —pero, como veremos, no con inerte, mecánica y biunívoca correspondencia— a los éxtasis del tiempo. Los llamados "géneros" —la lírica, la épica, la dramática— lejos de constituir, como en la Poética tradicional, un encasillado previo, salido de no se sabe dónde, vienen después y no hay obra poética alguna que realice ninguno de los modos fundamentales. Por eso, modernamente se habla, por ejemplo, de "drama lírico" o de "drama épico" (Brecht), y la balada, especialmente en Goethe, viene orgánicamente lo épico y lo dramático a lo lírico.

En lo lírico no hay separación o distancia entre acontecer y palabra. Es la fluencia pura (reisende Zeit), por lo que sólo el ritmo musical salva su unidad. Gramaticalmente, la parataxis o coordinación es la expresión de ese puro fluir. El tiempo gramatical es el pasado presente, la Erinnerung (Er-rinnerung) del transcu-

rrir, no la "memoria", sino el "recuerdo" del corazón (par coeur, by heart). Considerar lo lírico, según se acostumbra, como subjetivo, es impropio. Es anterior a la separación entre lo subjetivo y lo objetivo. Es estar "fuera" (draussen), en el flujo del acontecer y, en cuanto Stimmung, entonado o acorde con él.

Si lo lírico tiende a la música, lo épico se acerca a la plástica. Es "memoria", con-memoración, presentización del linaje, la tradición, la gesta memorable, y su fijación, como en "monumento". La métrica correspondiente es el verso largo (hexámetro), expresión de la imperturbabilidad del talante épico. El rapsoda es el "historiador" de un tiempo que carece aún de escritura, y que por eso retrata a los personajes con epítetos estereotipables (Aquiles, el de los pies ligeros; Atenea, la de los ojos glaucos). La épica, vuelta al pasado, carece de "proyecto". La ascensión olímpica de

ro, la nariz, una oreja, un vicio que, disfuncionalizados, se sustantivan— y entonces surge lo cómico.

La impresionante concepción de Staiger recuerda, en su búsqueda fundamental de una totalidad unitaria, el sistema de los géneros de Hegel. Su estrecha dependencia de una filosofía hizo que, al perder vigencia el sistema de Heidegger, la clasificación se resintiese en sus fundamentos mismos.

Desde Staiger no se había trabajado con visión de totalidad en la teoría de los géneros, justamente hasta Northrop Frye (2). De éste habría que repetir, con respecto a Staiger, y todavía con mayor razón, lo que en el artículo anterior escribimos en su relación con el estructuralismo: que la dificultad de su lectura procede no del prurito sistemático, sino de la riqueza y pluralidad de sus criterios clasificatorios y de la curiosa, a la vez reiterativa y

una secreta igualdad y aun superioridad). La tragedia transcurre de lo ideal a lo real; la lírica, de espaldas al público; la épica, dirigiéndose a él. Las poéticas formas particulares proporcionan visiones instantáneas, discontinuas. La forma enciclopédica aspira a reunir las todas.

Una teoría de los fictional modes contrapone el modo trágico, aislado de la sociedad, del cómico, integrado en ella (con distintos grados de integración). Para darse cuenta de la desventura frente al uso establecido, con la que Frye emplea estas categorías, bastará agregar que, según él, la "comedia" es la estructura propia de las novelas de Dickens, uno de cuyos principales ingredientes es el humor. La comedia —"comedia nueva", "comedia amable"— pinta normalmente el triunfo de la juventud sobre la vejez. Y como en la comedia de Shakespeare hay mucho en Dickens de cuento de hadas, "cuento de hadas desplazado a un bajo nivel mimético".

Northrop Frye estudia los símbolos y los niveles de simbolismo, enlaza la teoría de los arquetipos con la de los géneros, distinguiendo las imaginerías apocalíptica, demoníaca y analógica y, desde el punto de vista del mito, relaciona el tiempo de la primavera con la comedia; el verano, con el «romance»; el otoño, con la tragedia, y el invierno, con la ironía y la sátira. Estas cuatro categorías, puestas en relación con las oposiciones deseo-realidad, inocencia-experiencia y movimientos hacia dentro-hacia fuera, se dividen en seis fases cada una. Y, en fin, según un último punto de vista, cabe distinguir el epos, de recitado y recurrencia; la lírica, de canto y asociación; la prosa, de lectura y continuidad, y el drama, de representación y lo "decorum".

Como comprende el lector, sería absurdo convertir todo esto en sistema concluso. Frente a las estructuras cerradas de las que hablábamos al final del artículo anterior, Frye se mueve con extrema libertad crítico-imaginativa, sin encasillar o simplificar la realidad. Por eso sus clasificaciones son, para usar la palabra de Hernadi, "poli-céntricas", móviles y adaptables ad hoc, según la perspectiva que proceda adoptar en cada estudio literario.

JOSE LUIS L. ARANGUREN

LOS GENEROS LITERARIOS

Zeus, el que planea porque "mira lejos", señala el final de la cultura épica y el advenimiento de lo dramático. Las epopeyas cristianas, orientadas hacia el futuro, están ya penetradas de dramatismo. (Entre paréntesis, insinúa Staiger, y podemos preguntarnos nosotros: el aparente cansancio poético contemporáneo del "plan", el "problema", y obras como las de Joyce y Pound, Faulkner y García Márquez, ¿significan un retorno desde lo dramático a lo lírico y épico?)

En fin, lo dramático no coincide, por supuesto, con el género drama, pero tampoco con "lo teatral". Su esencia es el "pathos" para "mover" al público, y el "problema" o "proyecto". La "escena" es el marco para la concentración (he aquí también el sentido de las tres unidades), el espacio dramático o "campo" de juego —Spiel, play— de la existencia. Todo, en lo dramático, es funcional y depende del final. De ahí el predominio gramatical de la hipotaxis, de las oraciones subordinadas. El proceso de lo lírico a lo dramático es un ascenso a "más mundo". El mundo puede romperse todo él, y en esa catástrofe consiste lo trágico; o bien pueden desprenderse algunos de sus pedazos —la panza, el trase-

confundente manera de presentar y caracterizar los diversos "géneros".

En una primera aproximación distingue la elegía, forma poética retraída, melancólica, de la sátira, forma de la ironía militante, y de la épica, forma didáctica. Pero, ¿qué ha de entenderse por ironía? Se trata de una categoría para él fundamental, que predomina en el siglo XX y es sinónima, en muchos contextos, de lo trágico, con una frustración del mito aún mayor, a no ser que el distanciamiento permita captar un significado —negativo— de la condición humana (sin-sentido, in-comunicación, soledad).

Desde el punto de vista de la relación con el lector, Frye distingue entre el mito, que afirma la superioridad del héroe, la Mimesis baja o de igualdad, y la ironía (ahora emplea la palabra en sentido cercano al de la retórica de las figuras de dición) de inferioridad (que, en realidad, encierra, tras la doblez del lenguaje,

(2) Un libro no muy original, pero sí sumamente útil, porque proporciona información muy completa sobre el tema, es el de Paul Hernadi, *Beyond Genre*. (New Directions in Literary Classification.) Cornell University Press, 1972. Para la teoría de los géneros de Frye, véase, sobre todo, su ya citado libro, *Anatomy of Criticism*.

(1) Su obra más importante a este respecto, los *Conceptos fundamentales de Poética*, fue traducida al castellano por mi amigo Jaime Ferreira Alemparte, docente en la Universidad de Frankfurt y muy importante investigador de Rilke; y se publicó, fuera de colección adecuada, por la mediocre Editorial Rialp, Madrid, 1966.