

APUNTES SOBRE LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

A comienzos de nuestro siglo el entonces célebre crítico Brunetière concebía los géneros literarios a manera de especies botánicas. Thibaudet concibió los géneros como forma del elan vital bergsoniano. Modernamente también Propp abogaba por la analogía de los géneros literarios con las especies botánicas y zoológicas; Tzvetán Todorov con razón desecha la concepción naturalista diciendo que mientras la definición de la especie del tigre no sufre alteración por el nacimiento de un nuevo tigre, por el contrario cada nuevo texto implica una modificación del género al que pertenece.

Pocos años más tarde Benedetto Croce, ídolo de los intelectuales italianos de entonces, llegó hasta negar la existencia de los géneros literarios. La visión artística y poética es una y no permite divisiones y subdivisiones que sólo pueden responder al anhelo de buscar un orden cualquiera en el laberinto de la historia literaria. En 1960 el estructuralista francés Maurice Blanchot escribió: «Sólo importa el libro tal que exista lejos de los géneros... Un libro no pertenece a ningún género, sino solamente a la literatura en general.» En 1968 Gérard Genette habla de la aparición de una literatura en la que se borran las fronteras interiores de las obras

Entre los seguidores más recientes de la teoría crociana encontramos al eminente crítico español, señor don Carlos Bousoño, al que debemos un artículo muy sugestivo intitulado *Significación de los géneros literarios*, y publicado en el número 281 de *Insula*, correspondiente a abril de 1970. Dice: «No hay... ni pueda haber... diferencia cualitativa alguna entre los géneros literarios, como ya decía Croce», aunque el señor Bousoño no adopta la teoría idealista del crítico italiano. Más adelante vuelve sobre el tema para afirmar que «hablando en rigor no hay diferencias esenciales entre los distintos géneros literarios». Sin embargo, tanto en la teoría de Croce como en la del señor Bousoño la no existencia de los géneros literarios, significa de hecho dotar del papel preeminente a la poesía lírica. Este último dice muy a las claras: «La novela, el cuento, y hasta el teatro, en cuanto teatro leído, son pues poéticos en la misma medida en que lo puede ser digamos la poesía lírica». Hacemos constar, que la llamada teoría de la no existencia de los géneros no significaba otra cosa sino la dictadura absoluta del género poético, es decir *lírico*. Pero el argumento decisivo

que puede alegarse contra la estética crociana, lo ofrece la historia dos veces milenaria de las ideas estéticas. Cabe decir que toda esa estética antecrociana coincide en el establecimiento de los límites de los géneros diferentes. En aquella época pasada es la teoría de los géneros la que da la pauta a todo intento estético. No creo que se pueda objetar seriamente que las ideas estéticas de antaño hayan fallado en lo *esencial*. La humanidad no vivió despistada por no haber acudido a las teorías de Benedetto Croce.

El filósofo Teodoro Adorno, dijo que el nominalismo estético de Croce liquidó sencillamente los géneros, como si no existiesen. De otra parte Adorno combatía el carácter normativo que asumían las teorías de los géneros pasados¹.

La vigencia de estas teorías puede observarse desde Aristóteles hasta la Edad Media y el principio de la época moderna. En la edad medieval, para no hablar del Estagirita, temprano se distinguían tres géneros, según los tres géneros en que sobresalía Virgilio. Los neoaristotélicos italianos en el siglo XVI renovaron la teoría de los diferentes géneros.

Muy interesante es el aspecto sociológico que no sólo caracterizaba a los personajes de la comedia y la tragedia, sino también a los espectadores —pensamiento de una modernidad sorprendente. De Italia la teoría neoaristotélica de los géneros pasó a España.

Se ha dicho (sobre todo por el crítico alemán Pabst) que la teoría neoaristotélica estrechaba a los poetas como una camisa de fuerza. Cervantes sin embargo en toda su creación se apoyaba en la teoría neoaristotélica. Tenía el afán de crear modelos en todos los géneros. Esta teoría se defendían aún en Francia a lo largo del siglo XVIII. El eclecticismo se contentaba con el pluralismo de los géneros tradicionales, sin subdivisión alguna. Así Voltaire, como antes Cervantes (si bien con sentido mucho más profundo) quería distinguirse en todos los géneros literarios, desde la épica, la tragedia y la comedia hasta la epístola versificada.

En contra de estas tendencias, ya en el principio del siglo, se constituyó un grupo de escritores resueltos a disolver el sistema recibido. Entre ellos se encuentran el padre Lamy, Houdar La Motte, Fontenelle y el portugués Luis Antonio Verney profundamente influido por Lamy. La preferencia por la prosa y el menoscabo de la poesía debía desequilibrar el esquema tradicional. Lamy y Verney distinguen el poema narrativo del dramático. Lo narrativo se divide en poesías que se cantan y en otras que se leen. Entre los últimos se ponen de relieve poemas didácticos, históricos

¹ THEODOR W. ADORNO, *Asthetische Theorie*, Francfort, 1970 (Gesammelte Schriften VII, p. 296 y ss.

y retóricos. En el fondo no piden otras reglas que las que se requieren para la confección de la prosa. En el desprecio de la poesía el portugués va más allá que sus modelos franceses. Dice: «A poesia não é coisa necessária na República: é facultade arbitraria e de divertimento. E assim, não havendo necessidade de fazer versos, ou fazê-los ben ou não fazê-los, por não se expor as risas dos inteligentes». (*Verdadeiro Método de estudar*, ed. Lisboa, 1950, II, pág. 336.)

También en el siglo pasado Bonald levantaba su sistema estético sobre la diferencia de los géneros, y luego, Federico Schlegel dijo: «La teoría de los géneros literarios será la estética especial de la poesía.» Su hermano Augusto Guillermo Schlegel se opone a toda mezcla de los géneros. Es uno de los primeros que distingue: la epopeya de la novela (*roman*). La epopeya la atribuye al arte clásico mientras que la novela es el dechado de la literatura romántica que para los Schlegel era la literatura moderna. En resumen: no es admisible la opinión de que tantos siglos de estética no acertasen en un punto que a todos les fue común.

El danés Stender-Petersen en 1949 (*Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*) con mucha razón declara que en «la relación entre los géneros se encontrará probablemente el factor que en último término decide el estilo artístico de una época dada»².

El malogrado crítico alemán Rilla veía en los géneros «formas de producción cuyo desarrollo es indispensable para producir la máxima eficacia social». Es natural que el estructuralismo, sean sus orígenes o idealistas o materialistas, se percate de que los límites de un género delimitaban también el análisis crítico. Dice Roland Barthes en su artículo *Drame, poème, roman*, publicado en *Théorie d'ensemble* en 1968: «Somos prisioneros, de una manera a la vez abstracta y sensible, en el enigma de una novela completa, pues se relaciona con el género de la novela (*roman* en francés). Delante de estos problemas de géneros (que no sólo son problemas de crítica, sino también de lectura) estamos quizá menos inermes que hace algunos años. La novela, en efecto, no es otra cosa sino una de las variedades históricas de la gran forma narrativa donde se colocan el mito, el cuento y la epopeya.»³ Nos parece muy importante la distinción de epopeya y de novela, diferencia que han discutido largamente los autores de estética como Jorge Lukács. Pero tenemos que dar la palabra a Marcelin Pleyne, compañero de la lucha de Roland Barthes. Dice entre otras cosas: «Quisiera ahora atenerme a la convención más activa,

² Página 287.

³ Página 26.

la del género literario. Convención comprobada por todas nuestras lecturas y que sería equivocado considerarlas como pasadas de moda. Por cierto es esta *palabra* (roman, poème) colocada en la *encuadernación* del libro, la que produce genéticamente, la que da el programa y sirve de origen a nuestra lectura. Tenemos aquí, con el género de 'roman' una palabra eje (*maitre mot*) que reduce toda complejidad a los comienzos.»⁴ Además el señor Pleyne juega con la parentela etimológica de género (*genre*) y de genético. De modo que el género constituye el principio de una obra narrativa. Dice Todorov que sólo mediante los géneros las obras se relacionan con el universo de la literatura. Pueden distinguirse los géneros elementales de los complejos, según se basan en un rasgo solo o en varios, como el soneto⁵. Puede sacarse la consecuencia de que hasta el estructuralismo hodierno todos los autores coinciden en declarar los géneros como hecho básico para la estética literaria.

Los diferentes géneros tienen su legislación especial. No estamos de acuerdo con lo que dice Herbert Dieckmann en su edición de los cuentos de Diderot, publicada en 1963: «No se intentará encerrar el cuento en una forma, porque no constituye ningún género distinto como la tragedia, la epopeya, la comedia, la oda, y también la sátira. El cuento varía de forma y de tono según el ambiente en que se cuenta.» No es posible conceder de una parte que los géneros bastan para explicar las obras particulares y considerar como excepción el cuento, que no debería obedecer a ninguna legislación. Está claro que también en el cuento haya elementos invariables.

La utilidad de la teoría de los géneros para la interpretación de las obras es evidente. Nos permite distinguir los rasgos generales que forman la superficie de los individuales. Podemos deducir como ejemplo la historia de la oda. Esta fue creada por Píndaro. Característica era la alternación de estrofas y de antiestrofas. Abundaba el elemento mitológico. Se destinaba a la gloria de los efebos aristocráticos que habían triunfado en la arena y que se consideraban como los amos futuros de la política ateniense. Hoy día diríamos que la oda servía a Píndaro para defender sus opiniones reaccionarias. Pero lo importante es el carácter eminentemente político que distingue la oda también en sus futuras realizaciones. Es política con Ronsard, y más adelante en Houdar de la Motte, cuyas odas dedicadas

⁴ MARCELIN PLEYNET (*Théorie d'ensemble...* Tel quel. Paris, 1968).

⁵ MICHAEL BAKTIN dice: «La originalidad del lenguaje de la novela —género literario de por sí— está lejos de estudiarse de una manera satisfactoria... La mayoría de los trabajos que analizan el lenguaje y estilo de la novela, se apartan... de las particularidades del género de novela...» (*Langages*. XII, 1968, p. 126.)

al rey Luis XIV o a su memoria subrayan la exigencia de la burguesía de conseguir una participación del poder y liquidar la política de guerra. En Alemania Klopstock hizo de la oda medio de expresión de su adhesión a la revolución francesa y de su desilusión después de la caída de los girondinos. No es casualidad ni rasgo individual que todos esos poetas se aprovecharan de la oda para sus fines políticos. Las diferencias entre los géneros no son productos tardíos de la literatura sino que los distinguimos ya entre los primitivos que conocían la poesía rítmica para incitar el trabajo, la que quería fortalecer el espíritu de *combate* y el recuerdo de hechos o de héroes pasados. No cabe duda que la denominación de poesía o de literatura que une los géneros más diferentes, va a la zaga de la diferencia de los géneros.

La teoría crociana parece insostenible a la luz de la historia de las ideas estéticas y literarias que se basaban en la distinción de los géneros. ¿Cuál es entonces la significación de los géneros? ¿Son categorías eternas distintivas de las diferentes actitudes de los humanos, o son producto del desarrollo histórico de las literaturas? El suizo Emilio Staiger defendía la primera teoría. Presume que los tres géneros literarios, el épico-novelsco, el dramático y el lírico corresponden a actitudes eternamente humanas, «existenciales» con el término de la moda filosófica de entonces. Esta teoría puede basarse en la estética de Hegel, la cuál desarrollaba sus conceptos dentro de los límites de los diferentes géneros. Las teorías de Roland Barthes y de sus seguidores afirmaban la existencia de un género narrativo en un plano más o menos acrónico. «Las nociones de lírico, épico y dramático son términos fundamentales a la existencia humana. Los tres géneros tan sólo pueden existir porque los dominios de lo emocional, de la *metáfora*, y de la *lógica* constituyen la esencia del hombre.» Como para Staiger, para el germanista Flemming los géneros se conciben como ahistóricos sin comienzo y sin fin.

En estas teorías se comete el error de confundir la longevidad con la eternidad. Los géneros parecen esencias puras que preceden la aparición del hombre y de sus letras.

Después de establecer la teoría fundamental del eminente crítico suizo, no carecen de interés algunas observaciones que vienen al margen de su tesis. En la épica llama la atención la reiteración de fórmulas idénticas aplicada a las figuras, por ejemplo «el divino porquero» de Homero. Las ideas se conciben como cosas corpóreas. Las composiciones sólo conocen acciones hechas durante el día y no por la noche. La épica en el fondo no tiene fin ni objeto determinado. Como ya observaba Schiller, consiste en la independencia relativa de las partes frente al todo. El héroe

épico vive a la buena de Dios (lebt in den Tag hinein). Además tiene la ventaja de no envejecer nunca. Después de docenas de experiencias vitales Penélope y Ulises quedan los mismos que en sus comienzos. Estos rasgos ¿pueden aplicarse a la épica moderna, la de Ariosto, del Taso, de Ercilla? No, por cierto. La ruptura alcanza a la misma épica con lo cual dudamos de la eternidad de aquella categoría. Esta duda se comprueba con la posición que Staiger atribuye a la novela. Dice que es de espíritu cristiano y que por lo tanto las partes quedan sometidas al todo. Pero el hecho es que Staiger en un principio no distingue la épica de la novela. Todo lo que acabamos de detallar viene a desvirtuar la teoría fundamental de Staiger basada en la supuesta eternidad de los géneros literarios.

Otro representante de la concepción de los géneros como esencias fundamentales fue el romanista alemán Ernest Robert Curtius. Empieza a indicar los diferentes rasgos que constituyen la épica. Tales rasgos son la existencia de un héroe y de su adversario, cuya ira persigue al héroe. Todas las epopeyas históricas corresponden a estos principios: tanto la Odisea como el Orlando medieval de los franceses o el Nibelungenlied de los alemanes⁶.

Sin embargo, si realmente los géneros fueren esencias puras o principios normativos, no podrían desarrollarse ni nacer ni morir.

No cabe otra solución sino reconocer la historicidad de los géneros. Creo que los formalistas rusos fueron los primeros en reconocer el carácter histórico de los géneros⁷. Según Tynianow una novela moderna no debería de parangonarse con la novela griega, sino con la poesía épica, que fue su origen lejano.

La historicidad de los géneros reúne tres principios, primero el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género. Así en el tercer Congreso Internacional de Hispanistas, el señor Lázaro Carreter demostró que «en vez de contemplar la novela picaresca como un tono constituido, definitivamente hecho», hay que observar «su hacerse, el proceso de su formación». De esta manera se justifica el estudio de los autores más oscuros, que también pueden haber participado de la formación del género⁸.

El segundo principio de la historicidad consiste en que los géneros se mezclen y se transformen continuamente. Según Brecht, Homero y

⁶ «Über die altfranzösische Epik» (*Zeitschrift für roman. Philologie*, LXIV, 1944, p. 283).

⁷ También es la opinión de HANS-ROBERT JAUSS, quien dice: «La escuela formalista se ha acercado a una comprensión de lo histórico, estudiando el nacimiento, la canonización y la decadencia de los géneros» (*Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, 1970, p. 167).

⁸ *Actas...* El Colegio de México, 1970, p. 27 y ss.

los juglares medievales hacían entrar el drama en sus epopeyas. Y Brecht describe la génesis del teatro épico de nuestros días⁹.

El tercer principio de aquella historicidad se refiere a que los mismos géneros tengan su destino, sometidos al cambio continuo de tiempos y épocas.

Hay géneros cuyo origen como el de la épica se oculta en la prehistoria, pero que tiene muerte verificada por muchos médicos, y al revés hay géneros como la novela larga (*roman*) y la novela corta cuyo comienzo (en Petronio y en el siglo XII italiano) conocemos perfectamente, pero que hasta hoy día mantiene su vigor primitivo.

Sin embargo la longevidad no equivale a una vida eterna, y de otra parte el hecho de que se nos escapen todavía los orígenes de la épica primitiva no significa que no tenga comienzo y resulte eterna como la misma materia. Comenzamos con la épica antiquísima, cuya edad remota se comprueba por el *Gilgamesch*. Llega a Grecia donde adquiere una posición muy alta conservada aún por los poetas alejandrinos. De Roma la epopeya pasa a Francia y a España. Sólo en el siglo XVIII la vida del género comienza a peligrar. Pero su situación se ignora aun a fines del siglo XVIII. Así el insigne jesuita, el abad Padre don Juan Andrés, salido de España y acogido en Italia, cuyo idioma aprendió manejar a la perfección, en su *Origini, progressi e stato attuali d'ogni letteratura* (Parma, 1785) estudia la legislación de la épica como un urgente problema de actualidad. Dice que es preciso «poner en obra cuanto una fogosa fantasía, un fecundo ingenio, un agudo juicio, una vasta doctrina, y una animada elocuencia pueden sugerir al docto poeta en lo que exige la epopeya». El abad Padre Juan Andrés posee la perspectiva de toda la historia del género. En la caterva numerosa (*numerosa schiera*) se encuentran Homero, Apollonio, Virgilio, Lucano, Camöens, Ariosto, Taso, Ercilla, Milton, Voltaire y Klopstock. Pero lo que nos asombra, es que con todo este alarde de poemas épicos aún no se haya llegado a la perfección del género; esperanza que queda legada a un porvenir más potente. No se apercibía el insigne historiador de la literatura de que el futuro sería letal para todo el género épico.

El siglo XIX es la edad mortal de la épica, cuyo último retoño es el *Hermann und Dorothea* de Goethe. ¿Cuál es el último héroe épico? Un joven alemán muy virtuoso y muy dispuesto a combatir contra la revolución y a defender el estancamiento social, resignándose por lo demás a plantar en su jardín flores o patatas.

Mucho más difícil es escudriñar los destinos históricos del teatro.

⁹ B. BRECHT, *Schriften zum Theater* III, p. 56 y ss.

Antes de los griegos, los indios, los malayos, los chinos y los japoneses lo cultivaban. Aún hoy día no puede preverse el ocaso del drama.

Al revés, tanto la novela larga (*roman*) como la corta (*nouvelle*) procede de orígenes conocidos. La novela (*roman*) considerada en el siglo xvi como epopeya en prosa, se deriva del genio de Petronio y se lega a la literatura bizantina, que inspira a los novelistas del siglo xv y del xvi.

La novela corta ha nacido en Italia a fines del siglo xii; en la literatura francesa existían paralelamente cuentos en verso y puede decirse que llegó a su término en el siglo xvi cuando la contrarreforma se escandalizaba del realismo crudo de la tradición novelesca italiana.

Ariosto llamó su novela versificada «romanzo», mientras que Cervantes con el *Persiles*, escribió una epopeya en prosa. En el siglo xvii la novela se bifurca más; hay bruscos cambios de estilo hasta llegar a ser en el siglo xix y el xx el género máximo de la literatura. A pesar de sus orígenes bastante remotos la novela tardó mucho en ocupar un puesto adecuado en la teoría de la literatura y en la estética. Todavía Hegel subsumía bajo la epopeya y su historia a la novela y al cuento. Pero por otra parte hacía entrever el comienzo de la novela moderna con el agotamiento de los libros de caballería: «La existencia vista como puro azar se ha transformado en el orden firme y seguro de la sociedad y del Estado burgués, de suerte que la policía, los tribunales, el ejército, y el gobierno substituyen los objetos quiméricos de los antiguos caballeros.» Dice además que las luchas de estos héroes modernos son los años de experiencia y de enseñanza en los que el individuo se orienta hacia la realidad circundante. Por lo visto Hegel alude a *Wilhelm Meister*, de Goethe, del que arranca el «Bildungsroman» alemán, la novela pedagógica, cuyo último héroe muy poco heroico es Hans Castrop, protagonista de *La montaña mágica*, de Tomás Mann. Con intención sarcástica Hegel dice que este aparatoso proceso histórico no viene a ser otra cosa sino la moraleja de adaptarse a lo que existe y que es razonable que exista. No trazaremos el desarrollo y las teorías de la novela (*roman*) que culmina tal vez en la de Lukács

Otros géneros han surgido a nuestros ojos, así el cuento, la película, y la pieza para radio, todos ellos basados en invenciones técnicas: el cuento es obra del periodismo, la película y la pieza para radio o televisión productos de la técnica moderna.

La historicidad de los géneros se hace patente frente a la producción moderna de obras que corresponden a una técnica nueva. La película. Ya no es posible considerar el cine como lugar de delectaciones vulgares y antiartísticas. También la película sigue el camino de perfección. Cuando recordamos las primeras películas, la acción se basaba en la técnica de

presentar retrospectivamente escenas de la vida pasada (*flash back*). Así se intentaba interpretar lo que pasaba en la mente de las figuras. Se ha reconocido que es un procedimiento que nació de la incapacidad de sintetizar toda una vida en la actuación presente.

Otro género moderno es la pieza para radio propagada por las radio-emisoras. Con bastarse con dos o a lo más cuatro figuras, puede llegar a una intensidad formidable y a que el público no se pierda en ninguna especie de representación óptica. La pieza para radio estaba en camino de perfección, pero la televisión ha colocado las radioemisoras en una posición desventajosa.

Puesto el carácter histórico de los géneros hay que reconocer también lo legítimo de hacer subdivisiones. La épica, por ejemplo, es a partir de Taso una épica cristiana, muy en boga en la literatura francesa del siglo xvii. Su último retoño fue el *Mesías*, del poeta alemán Klopstock.

Ciertos géneros pueden alcanzar no sólo en unos individuos sino para toda una época un lugar preeminente. Aristóteles prefería el drama a la épica mientras que se invertirán los términos en el Renacimiento. El naturalismo al restablecer la primicia del drama, fue un movimiento completamente estéril para la poesía lírica. Tomás Mann, en 1931, escribió a Schlumberger que prefería la novela corta a todos los demás géneros literarios. En una carta del 16 de abril de 1952 advierte que hay gigantes como Balzac y Tolstoi incapaces de hacer un solo verso y sigue: «Tengo que confesar que ni el drama me parece representar un máximo de vida sino el cuento, cuando llega a su cumbre.» En los últimos años del siglo pasado Dilthey preconizó una época dominada por la novela (*roman*). Sólo en la novela podían comprenderse las conexiones de la realidad. El carácter parcial de esta opinión se demuestra por una mirada sobre la literatura moderna española. A partir del año 1925 hasta más allá de la guerra civil la posición literaria española se define por el lirismo; más tarde, en el sexto decenio de nuestro siglo, es la novela la que da la pauta.

Hasta ahora nos hemos contentado con establecer una serie de hechos respecto a los géneros literarios. Pero la sola enumeración de los hechos sin explicaciones más transcendentales resulta muy poco satisfactoria. Tenemos que terminar preguntando cuál fue el destino de los diferentes géneros.

Todas las obras literarias son dirigidas a alguien, como las cartas, como la misma lengua. No se escriben cartas sin saber para quien se escriben. Lo que se escribe puede ser muy insignificante, el destinatario es lo que importa. También la obra literaria tiene un destino, que viene a ser el destinatario, cuyas señas y dirección hay que descifrar para pro-

fundizar el conocimiento de la obra o de la poesía. La humanidad no es un sujeto interesante para la literatura; la pertenencia a una determinada nación es condición, pero no el destino de la literatura. Se dirige a los grupos en movimiento o en lucha, a los diferentes estados o clases.

Debemos resolver la pregunta sobre el verdadero destino de los distintos géneros. Los géneros fijan la mira hacia los diferentes agrupamientos y clases, en que se dividan la humanidad y las naciones. Desde la antigüedad hasta la revolución francesa el destino social de las obras aún fue subrayado por los autores. En el siglo XIX, al revés, surgía una clase con la presunción de constituir el todo por lo que ya no se habló de las diferencias sociales y de las diferentes clases, que antes se habían explicado sin empacho.

Ya Donato explicaba la diferencia de los tres géneros cultivados por Virgilio con su destino social respectivo: la *Epica* para los caballeros, para la clase media la *Georgica*, y la *Bucólica* para pastores y agricultores. Este tripartismo se conserva hasta el Renacimiento. En el siglo XIII, Joannes de Garlandia corrobora el esquema: «Item sunt tres styli secundum tres status hominum.» Aún el marqués de Santillana atribuyó los romances sin ordenación rítmica y de metros desiguales a la ínfima clase, que es el vulgo.

Para fijar los orígenes de la novela corta, hay que ir hasta la prosa provenzal del siglo XII. Pero sólo en Italia la novela corta fue un verdadero género que tenía su destino como arte declaradamente burgués. Sin embargo a mediados del siglo XVI se combatió como vulgar y profana. La contrarreforma significa en realidad la substitución del dominio burgués por la «gentry», mezcla de nobles y burgueses, clase esencialmente patriótica que prestó su servicio en la consolidación de los incipientes Estados nacionales. Entre éstos se encontraban España, Francia, Austria, Suecia, Dinamarca...

Atribuir a un género determinado la función de representar una capa social no significa que esta correspondencia se realice sin falta y en todas las épocas. La longevidad de las tradiciones parece entonces comprobar el rasgo eterno y ahistórico de todo arte. Pero la longevidad (lo repetimos) no es lo mismo que la eternidad; realmente se trata de la supervivencia de ciertas tradiciones cultivadas durante largo tiempo en tanto que no se hacía patente la ruptura entre aquella tradición y la necesidad de adaptarse a las clases llegadas a ser dirigentes. Así todo el arte pasado desapareció de un golpe en el momento de llegar a su plena conciencia la nueva burguesía capitalista.

Tengo que pedirles perdón por la superabundancia de ejemplos his-

tóricos que debían envolver la tesis. Pero preferimos a los castillos en el aire las casas sólidamente edificadas que jalonan el proceso histórico. Terminaremos con hacer constar que también la interpretación individual de las obras exige el conocimiento de los géneros. Porque sólo descontando los rasgos genéricos pueden conocerse y analizarse los rasgos propios e individuales de una obra.

WERNER KRAUSS

Universidad de Leipzig

BIBLIOGRAFIA

- BÉLAVAL, YVON, *Le conte philosophique* (The age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Bestermann. Edinburg-Londres, 1970).
- DUCHÊNE, E., «Réalité vécue et réussite littéraire: le status particulier de la lettre» (*Revue d'Hist. litt. de la France*, 1971, p. 177 y ss.)
- ERLICH, VICTOR, *Russian Formalisme*, La Haye (Mouton), 1969.
- FAYE, JEAN-PIERRE, «L'idéologie littéraire» (*Littérature et idéologie*, Colloque de Cluny II, 1970).
- GODENNE, R., «L'association nouvelle-petit roman entre 1650 et 1700» (*Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*. 18. III. 1966).
- JÄGER, GEORG, «Das Gattungsproblem in der Asthetik und Poetik von 1780-1850» (*Zur Literatur der Restaurationsepoche*, Stuttgart, 1970, pp. 371-404).
- MARTINI, FRITZ, «Poetik» (*Deutsche Philosophie im Aufriss* I, 1952, pp. 231-251).
- SENGLE, FRIEDRICH, *Die literarische Formenlehre*. Stuttgart, 1967.
- STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik* (1946, 1951).
- TODOROV, TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1970.
- VARGA, KIBÉLI, «Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique» (*Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*. 18. III. 1966).
- WELLEK, RENÉ, *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*. Neuwied, 1959.