

***LAS CATEGORIZACIONES ESTÉTICO-LITERARIAS DE
DIMENSIÓN género / sistema de géneros y géneros breves /
géneros extensos***

Pedro Aullón de Haro

Universidad de Alicante

La categorización estética y literaria de *dimensión*[1] ha de ir referida primariamente a la noción espacial de tamaño, por otra parte también de duración respecto del discurso oral, y de inmediato se asocia a la categoría tradicional de *género*, cuya plenitud expansiva, una vez superada la pregunta ontológica acerca de su existencia, sólo se alcanza mediante la disposición del conjunto existente, el *sistema de géneros*, ya en pleno sentido metateórico. Es de notar que el concepto de *dimensión*, a partir del estricto significado que presupone extensión, es a mi juicio un ausente injustificado e injustificable en el marco de la teoría de los géneros literarios, pero asimismo que su valor no es meramente empírico sino que toca a lo esencial de la vida y el ser de su objeto[2].

Hay una fuerte patología filológica, en sus medios o en sus fines, vinculada a la pérdida del horizonte estético o en general filosófico, que consiste en desidentificar la reflexión posible sobre el concepto respecto de la necesidad y de los aspectos de su objeto, y promover el estudio de objetos de escaso relieve dejando los importantes relegados al régimen inevitable o usualmente estéril de las memorias académicas funcionariales, no digo las investigaciones de doctorado. Este asunto tiene que ver notablemente, entre otras muchas cosas, con todo lo relativo a los aspectos más decisivos del problema de los géneros literarios y atañe no sólo a las dificultades más arduas o abstractas del estudio de éstos sino también a sus posibles determinaciones empíricas. El problema del género, o sus desenvolvimientos, ha de ser por principio un lugar central de la Estética y de la Teoría de la literatura y el arte en tanto que hecho teórico real y asimismo de discusión efectiva. Bajo el pretexto de que las cuestiones de género son algo anclado en una conocida tradición platónico-aristotélica y alcanzan relevantemente a Hegel, lo usual es que raramente se abandona una actitud rutinaria sobre las perspectivas del tratamiento de la materia. Incluso se hace caso omiso de momentos decisivos del pensamiento. Parece que sólo la rutina puede dar razón de estas omisiones. Que habitualmente esto sea así tiene, por supuesto, sus consecuencias. El frecuente carácter rutinario de los estudios filológicos define con probabilidad su patología mayor.

Voy a partir de las discriminaciones sobre una mera observación, que de inmediato abandonaré a fin de referirme a ciertos aspectos y argumentos de género imprescindibles, para después, en último término, tras hacer valer la necesidad de la dimensión del conjunto de géneros comúnmente designada *sistema* y presentar un esbozo de mi propia teoría de un sistema total de géneros, retomar la concreta propuesta, con valor general, de categorización de la dimensión en la dualidad géneros extensos / géneros breves. Se entenderá que sólo el reconocimiento de un gran horizonte de aspiración a la completez de un sistema de géneros, de aspiración al *todo*, es capaz de otorgar pleno sentido a un propósito de especificación, aun parcialmente especulativo, destinado a la categorización subsiguiente de lo *breve* y lo *extenso*. Pero se advertirá que la habitual configuración del sistema no ha sido más que una sinécdoque. Las referidas discriminaciones de una observación consisten en advertir que, primero, la entidad del género literario no es disociable de la realidad histórica cultural y literaria que lo produce en su doble sentido posible de objeto literario empírico y de objeto resultado de la reflexión; que esa realidad, segundo, tiene en Occidente dos grandes épocas, la clasicista y la moderna, y, tercero, que todas las grandes mutaciones o radicalizaciones de sentido en el campo de los géneros son consecuencia de la inflexión idealista moderna y tienen por causa eficiente la fuerte individualización genésica de varios casos que son justamente aquellos únicos de constitución propiamente moderna, y son géneros breves: el ensayo, el poema en prosa y el fragmento[3]. Con esto no se quiere decir que secularmente no existieran transformaciones, y sustanciales, pero ninguna de ellas promovida ni con la radicalidad ni con las consecuencias ontológicas y de autoconsciencia que caracterizan a las operaciones modernas del arte y del pensamiento. En fin, será necesario recordar, pues no pocas veces se olvida, que la Biblia, que asimismo representa un proceso literario largo y muy complicado, configuró ya para la cultura de Occidente un arco enciclopédico de la gama de géneros, entre éstos los breves, así los proverbios. Aquí vendrían a relación cuestiones importantes, atingentes entre otras cosas a la sacralidad, que no es mi propósito ni ocasión de plantear.

II

La categoría de género, que ciertamente ha sido la más útil y globalizadora, tradicional y convincente forma de discernir y clasificar al conjunto de los productos literarios, en tanto que proyección como sistema de géneros, o por fracción en su volumen individual, supera la mera taxonomía y viene a representar tanto una especie de interpretación universalista como una morfología y, a su vez, una estética, hasta cierto punto implícita, de la literatura. La gran capacidad abarcadora de un sistema de categorías de género debiera posibilitar la integración analítica y estética, las múltiples discriminaciones relevantes de distinta consideración, desde aspectos de prototipicidad, clase, modalidad de discurso, hasta configuraciones tópicas y temáticas. Se trataría, pues, de no excluir una determinada perspectiva de análisis mediante la adopción de otra, sino de integrar organizadamente todas las distinciones posibles subsumibles en las entidades categoriales de género; o lo que es lo mismo, el establecimiento de un órgano en representación de

una morfología y una ontología particular en el marco de una concepción estética. Es un hecho que mediante criterios morfológicos, u otros, no se ha reparado, o no con suficiente especificidad, en lo referente a la dimensión de la obra literaria, a la extensión de las piezas literarias o de los géneros, sin duda al amparo de las costumbres de un régimen de análisis formal o bien de la lógica esencialista de que las cosas no cambian en razón de cuál sea su tamaño, sino que simplemente son o no son. Pero también ya de principio esto es problemático por cuanto el análisis, superadas las pocas categorías mayores, ha de resolverse sobre distinciones empíricas de delimitación, intromisión de contrarios o de contiguos y, por así decir, grado o escala y el desenvolvimiento histórico de todo ello. Y en todo ello siempre existe dimensión. En cualquier caso, fácilmente es comprobable la extraordinaria repercusión de la brevedad y la necesidad de su categorización frente a lo extenso[4]. La dimensión, por demás y como es evidente, constituye un factor decisivo de realización pragmática: los tiempos de escritura y de lectura.

La reflexión primordial sobre el género literario cabe resumirse en la pregunta ontológica acerca de su ser o existencia y, a mi juicio, ha de proponerse de la manera más rentable recurriendo a tres pensadores contemporáneos muy diferentes que han negado, afirmado y, en tercer término, propuesto una resolución crítica de la negación mediante reflexión realista y cognoscitivamente bien formada. Me refiero a Benedetto Croce, Gorgy Lukács y Antonio Banfi. Se recordará que a principios del siglo xx, reaccionando duramente frente a las corrientes positivistas sobre todo, Croce, desde una exacerbación permitida teóricamente por su estética del arte como forma y sólo forma de la expresión nacida de una intuición ajena a todo proceso lógico, condena como intelectualista y falsa cualquier conceptualización de género literario a favor de un primordial entendimiento singularizador e individualista de la obra literaria. Es muy interesante que Croce, al identificar a través de Vico el objeto estético con la expresión y ésta kantianamente con la forma e inutilizar de golpe todo el arduo proceso de la tercera Crítica conducente a la determinación de dicho objeto, cierra a su vez el círculo kantiano postulado en el parágrafo 51 por cuanto en éste se entiende por belleza, esto es el objeto, «la *expresión* de ideas estéticas[5]». Aquí el punto de divergencia se limita a la extensión entitativa del objeto estético, que va a marcar la delineación del mismo en el pensamiento moderno: Kant se refiere a la belleza tanto natural como artística; Croce, siguiendo la cada vez más fuerte delineación hegeliana, se refiere sólo al arte. Por lo demás, naturalmente Croce se propone, entre otras cosas, desintegrar la teoría hegeliana de géneros y argumenta que:

El error empieza cuando del concepto quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituido; cuando no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándonos en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de *Teoría de los géneros artísticos o literarios*[6].

Ahora bien, lo que sucede es que Croce, en cierta analogía con las teorías antinómicas, reproduce una distinción gnoseológica extremada entre concepto e intuición, entre arte y ciencia o filosofía, que son las dos «formas puras o fundamentales del conocimiento[7]». Sin embargo cabe asumir el «error» aducido por Croce como una mera, aunque muy importante, objeción

metodológica que es necesario tener en cuenta y vigilar, pero no como una imposibilidad, la cual habría de ser extendida a buena parte de las operaciones conceptuales que incluso el mismo Croce lleva a cabo. Es decir, en el fondo, Croce, por una parte, continúa con coherencia su liquidación del conjunto de la *téchne*, cosa que le sitúa en la posición más anterior de las posibles del objeto estético, esto es la señalada expresión, y por otra, en lo sustantivo de su argumento acerca del género, viene a replantear el importante problema nominalista que acecha destacadamente a todo discurso que verse sobre esta materia de los géneros literarios. Al igual que a propósito de la Retórica, o sea de la idea de forma añadida inaceptable en la racionalidad moderna, respecto de los géneros Croce sitúa con gran inteligencia y resolución el justo lugar crítico. Pero a esa crítica se le pueden buscar resoluciones, y precisamente esto es así porque trátase de objetos históricos a su vez dentro de la historia del pensamiento, de lo cual se percatará muy bien Antonio Banfi, como veremos, en lo que podría ser una lección de historia dada de manera ejemplar a Croce.

La opción afirmativa y opuesta a la de Croce es paradójicamente, a mi juicio, la que contiene la *Estética* de Lukács. Éste se encuentra en las antípodas de la disolución epistemológica efectuada por el napolitano:

Por importante que sea el hecho de la posibilidad y la realidad del nacimiento de géneros nuevos y la desaparición de otros ya arraigados, la contemplación de la totalidad del camino evolutivo del arte ofrece otro aspecto: el aspecto de una extraordinaria estabilidad de los géneros artísticos. Sin duda, como ya hemos mostrado, no ha habido una génesis unitaria de un arte unitario luego diferenciado, sino que las diversas artes y los diversos géneros artísticos nacen con recíproca independencia histórica, determinados por concretas necesidades histórico-sociales que les dan vida. Pero es un hecho no menos indiscutible que una vez constituidos, presentan una gigantesca tenacidad, resistencia y, al mismo tiempo, capacidad evolutiva de sus principios fundadores [...]. No ha nacido ningún nuevo género literario junto a la lírica, la épica y la dramática, ni arte plástico nuevo junto a la pintura, la escultura y la arquitectura. (El único arte realmente nuevo es el cine). Esta afirmación no anula en modo alguno la que antes hicimos acerca del repetido nacimiento del género en cada obra importante[8].

Esto último es el único punto de contacto con Croce. La visión lukacsiana de los géneros, que los considera medios homogéneos, descansa sobre una teoría general estético-dialéctica de la continuidad y la discontinuidad bajo condicionamiento histórico-social, el problema del género, la especie y el individuo, así como, entre otros aspectos, el concepto hegeliano de inherencia.

Antonio Banfi objetaba con muy buen juicio que los géneros literarios evolucionan por autogeneración y sobreviven creando un organismo sólido en orden a una concreta experiencia artística, unas costumbres e incluso unas estructuras sociales. De hecho, los géneros existirían, cuando menos, en tanto que realidad teórica históricamente sostenida. Merece la pena recordar en extenso el muy poco conocido texto de Banfi:

La distinción de las artes y de sus géneros no es entonces exclusivamente un hecho real; participa de la esfera de la reflexión, en un momento de la conciencia crítica que acompaña y guía tanto al análisis estructural cuanto a la preceptiva, al gusto, incluso a la actividad creadora. Naturalmente, es un grave

error —por lo demás muy reciente y, como veremos, de origen romántico— el subestimar el valor efectivo de los cánones como sistema de preceptos que determinan tanto el gusto general como la producción del artista. Surgidos de una experiencia artística concreta que cierta costumbre y cierta estructura social fundaron y sostienen, evolucionan por autogeneración, creando un organismo sólido que impregna totalmente el juicio, determina la actividad creadora y con frecuencia sobrevive con gran diferencia, aunque con menguada eficacia, a la estructura social que lo originó, dando origen al fenómeno típico del conservadurismo académico. La validez de los cánones oscila, ciertamente: puede ser simplemente empírica, convertirse en teóricamente dogmática, presentarse como residuo académico-tradicional, convertirse en objeto de tácita o abierta rebelión[9].

Es de notar que los pensadores presocráticos debieron poseer de forma implícita una consideración de los géneros al igual que efectivamente es sabido que la poseían de las artes. Así se podría inferir, aun paradójicamente, de las formas orales mantenidas desde su origen por la tradición pitagórica o de los textos cosmogónicos fragmentarios, cuya entidad temática está fuera de duda que en un sentido fundamental presenta caracteres genéricos. Pero si los presocráticos únicamente explicitan su discernimiento de los géneros gramaticales, será Platón quien acredite, de una parte, una serie de apreciaciones no ya acerca de la épica o de la tragedia, y por otro lado de unos *modos de imitación* que no han de tomarse por géneros pues definen modos del discurso subsumibles en lo que entendemos por géneros, sino de los géneros breves del himno, el ditirambo y el nomo[10], que son aquellos tipos de composición que vendrían a coincidir o anteceden a lo que se vino a tomar como poesía lírica. El que estos géneros breves estuviesen asociados a la música diríase que es, en su base, parte importante del problema, pero no por completo ni de manera exclusiva puesto que el rapsoda igualmente se servía de medios musicales y de fragmentos de poema extenso en su recitación-interpretación del texto homérico. Esto no quita para que el problema de indeterminación genérica dentro de la tríada literaria tradicional de los que podemos llamar géneros artísticos o preeminentemente artísticos se sitúe en torno a lo que se llegó a denominar comúnmente géneros líricos y tenga su raíz en la *Poética* aristotélica. Ni tampoco me parece menos cierto que el problema de la tríada quedaba necesariamente sujeto por analogía tanto a las abstracciones de la tríada del régimen de la Idea platónica y sus presuposiciones asociativas de Verdad-Bondad-Belleza como a las abstracciones de la trasposición cristiana trinitaria, todas ellas un mal ejemplo para una resolución triádica de observancia textual que sólo tuvo en la *teoría de los estilos* un reflejo retórico y una cierta aproximación genérica fundada en la estratificación de esa entidad retórica contundente que es el discurso y nuevamente resituaba o reducía el problema al mismo o análogo plano de los modos de imitación.

Al cabo del proceso clasicista, el neoclasicismo racionalista francés se permite concluir cómoda y sucintamente acerca de la doctrina de los géneros, acerca de sus principios unitarios concebidos como universalización genérica dogmatizada que conduce a una suerte de estática apoteosis *clásica* bastante en contradicción con la realidad literaria y, de otra parte, bastante

inconsciente. Ahí se presuponen las ideas de inmutabilidad y de inalterabilidad de las reglas, consiguientemente ajenas a cualquier concepción evolutiva y sustentadoras de un apriorismo que, a su vez, ponía a resguardo toda posible discusión de principios normativos entendidos como una realidad dada históricamente de antemano y amparada en las máximas autoridades de los antiguos y del mundo. Tal estado de cosas es necesaria y plenamente solidario de la concepción neoclásica del gusto. La paulatina transformación o aparición histórico literaria de nuevos tipos o subgéneros líricos, por lo demás breves, o la contundente presencia de la novela, no perturbaba los ánimos neoclasicistas, siempre atentos, en un alto nivel de generalidad, al sostenimiento de una legislación teórica «racional» y universalizada[11]. Por lo mismo, tal visión estática de la realidad no se dejaba inquietar por la posibilidad concreta de acceder verdaderamente a la elaboración de una teoría tripartita de los géneros, y asimismo continuó manteniéndose el tratamiento de los modos de imitación (así en *La Poética* de Luzán), puesto que ésta constituía el principio de todas las artes por analogía cartesiana con la *mathesis universalis* y según convincentemente expuso Charles Batteux.

La constante germinación durante el siglo XVIII de las ideas que habrían de provocar el asentamiento de la revolución romántica cabe decir que estatuye los inicios de lo que también sería un cambio radical del pensamiento en torno a la cuestión de los géneros literarios. Los poetas y pensadores del *Sturm und Drang*, evidentemente, atacaron toda noción de regla artística en la medida en que éstas se oponían a la libertad e individualidad del hombre y del genio. Es lo que sancionaría Kant en el párrafo 46 de la tercera Crítica. Lo importante radica así en que, por una parte, la dogmática neoclásica de la teoría de los géneros fue reducida hasta los extremos de lo ridículo; y por otra, que la libertad asumida permitió incorporar definitivamente una visión *real* de la existencia de los géneros. Nótese que si los románticos se propusieron la destrucción de toda normativa heredada, es claro también que su propósito de destrucción de toda rigidez en el sistema de géneros estuvo precedido por un nítido entendimiento de la realidad de los mismos absolutamente superior de la envarada concepción clasicista, que no obstante subestimaron. Cuando el Romanticismo quiso disolver las estructuras estáticas de los géneros desde fuertes configuraciones temáticas y desde los elementos métricos de la poesía y el drama a través de la polimetría, la ametría, la mezcla de prosa y verso, etc., hasta las realizaciones de amplia proyección formal y de preconcebida noción textual mediante, por ejemplo y sobre todo, la creación de los géneros breves del poema en prosa y del fragmento, ya había hecho suya tanto una concepción propia de la poesía llamada lírica como una teoría de la novela. Lo que sucede es que si los románticos intentaron romper las fronteras, al igual que las leyes, de los géneros, obviamente no estuvo en su espíritu el ponerse, en principio, a elaborar un tipo de teorización genérica que de algún modo marcara límites y de alguna manera habría de ser entendida como prescriptiva. Al romántico nunca le interesó el límite sino la infinitud.

Como he intentado mostrar en diferentes ocasiones, en realidad la primera generación romántica se encontró con el trabajo grande ya hecho; a ellos sólo les restaba el aplicarse a ciertas particularizaciones y sutilidades en orden a un régimen y un campo de juego que ya estaba trazado. Es Friedrich Schiller

quien elabora, desde supuestos helenísticos neoplatónicos, la radical teoría moderna de géneros, es decir la teoría metafísica de éstos como *modos del sentimiento* o tendencias del espíritu, concluyentes en un vértice utópico, el Idilio, que no es sino la integración de la Idea platónica en el Idealismo moderno[12]. Kant —se recordará— no había construido una teoría de géneros, aunque al proponer la división de las bellas artes adujo la distinción de los *modos de expresión* que emplean los hombres al hablar[13]. En la teoría metafísica no hay lugar sustancial para las cuestiones de extensión, pues en ningún momento se apela a la concreción expresiva como lenguaje que está a la base del asunto. Pero así, al igual que en otros casos de la ideación schilleriana, es como queda introducido el espíritu en la *forma* kantiana. Diríase que la *forma* kantiana es neutra, en razón de lo cual resulta conducible a neocriticismo neopositivista, a formalismo, siendo Schiller quien otorga a ésta su sustancialidad espiritual y viene en consecuencia a recuperar su sentido neoplatónico[14]. Es palpable que Schiller pretende y accede, mediante antítesis, según necesariamente había de ser, al relevo de la teoría aristotélica. La operación hegeliana, que a mi juicio y según he explicado en otros lugares es impensable sin la precedencia de Schiller, puede entenderse también como un intento a su modo de síntesis final de lo real y lo ideal, lo empírico y lo metafísico. Pero los autores de la primera generación romántica, a los que en general Hegel detestaba, sobre todo a los Schlegel, poseyeron, ya se trate de Novalis, Hölderlin o Jean Paul, no sólo un clarísimo entendimiento histórico y moderno de la compleja pluralidad de géneros sino de las posibilidades transformadoras de otros nuevos así como de la novela, de la cual se propusieron su innovación revolucionaria[15]. En fin, nótese que ya Herder quiso acabar con el sistema de géneros sabiendo muy bien de qué se trataba, y que los románticos, como es bien sabido fueron los grandes descubridores y difusores modernos de la poesía oriental, de la lírica de la Edad Media, de las novelas de caballerías, y del Quijote.

Hegel, al situar los géneros, como característicamente hace en las lecciones de *Estética*, funde la teoría con la historia, puesto que hablar de la idea de lo bello artístico en conexión con las diferentes artes particulares resulta en gran medida hablar de realidades históricas. Éste fue su modo de reunir lo general y lo particular, el sistema y el género. Ahí se encuentra, a mi modo de ver, su gran capacidad de seducción metodológica. Sus disquisiciones no son lineales ni parcializadoras sino complejamente trabadas en la sustentación de un organismo de géneros y subgéneros que aspira objetivamente a la universalización, no en sentido racionalista o apriorístico sino en sentido real, pues el pensamiento hegeliano desde su profunda cultura y reflexión jamás se vio tentado, como con demasiada frecuencia ocurre en nuestro tiempo, a transponer, por ejemplo, lo occidental a lo universal (no digamos ya lo nacional a lo occidental). Su deductivismo a partir de la idea estética se propone al fin aprehender la realidad objetiva. Ahora bien, es muy sintomático tener que recordar el hecho de que la más penetrante, matizada y más

ampliamente construida teoría de un sistema de géneros literarios, la cual asimismo se inserta sutil y argumentadamente en una teoría del sistema de las artes, es la de Eduard von Hartmann, el último de los grandes idealistas. Ni antes ni después de él ha sido elaborada teoría alguna de envergadura parangonable. Sin Hegel es inexplicable, pero consiste entitativa y técnicamente en un gran paso a partir de éste[16]. Hegel se mantenía, por así decir, dentro de las entidades tradicionales de género, mientras que Eduard von Hartmann funda su reflexión en las formas y artes compuestas, siendo por ello decisivo para una consideración en el ámbito de la Literatura Comparada y pudiéndose interpretar en tanto que superación del orden dialéctico hegeliano. Hartmann especifica además el aspecto esencial de un género en otros y obtiene, en consecuencia, una descripción más avanzada del *todo* que adquirirá mayor sentido en virtud de la evolución histórica de la literatura y el arte. Hegel negaba la pertinencia de las artes compuestas y negó incluso explícitamente la ópera. Esto es asimismo muy relevante en el sentido de que hegelianamente resultaría una concordancia por cuanto la relegación de las artes al pasado afirmaba la disolución de éstas y no la posibilidad de su reificación mediante una recomposición combinada de las mismas. Esto, además de un gran aminoramiento cualitativo, es lo que ha sucedido, sea o no pertinente. Yo diría que Hegel entrevió el desarrollo de ese camino, pero sencillamente no lo consideró, y que su idea de la disolución del arte es, en sentido matizado, la correcta, la que ha corroborado la historia, una historia que, a mi juicio, ha conducido al nuevo reino, extenso y democrático, de las artes menores como final, ¿superación?, de las jerarquías hasta hoy conocidas. Esta situación, si tiene un análogo, hasta cierto punto, es el del mundo originario.

En principio, las dimensiones del discurso condicionan decisivamente la configuración textual, la forma y por tanto la disposición de la obra literaria. Esto es, la extensión es condición de la forma tanto externa como interna. Una evaluación selectiva o aleatoria de géneros, un sencillo sopesado de éstos ya exige un cauce de confrontación de las dimensiones de los mismos y la consiguiente interrogación acerca de la significación de ello. Pero un intento de determinación de dimensiones o cualquiera otra distinción relevante exige en realidad una idea del *todo*, un completo horizonte, una vista destinada a la integridad de un sistema de géneros, y requiere la consideración del concepto de expresión en su máxima posibilidad, así como proponer un régimen interpretativo del conjunto, desde lo concreto morfológico a la generalidad estética. Expondré muy brevemente mi concepción de un sistema total de géneros como requisito de sentido propio a fin de dar respuesta a la exigencia antedicha.

A mi juicio, una teoría de géneros como sistema ha de ser global[17], es decir superar, por principio, la restricción impuesta por la tríada tradicional que abandona y deja deslocalizada la mitad de los productos textuales altamente elaborados. También ha de discernir en primer término entre un plano estético general acerca del sistema de las artes y las relaciones entre las mismas, y un plano literario general acerca del sistema de categorización

genérico-literaria bidireccionalmente relacionado con la realidad histórica de los productos literarios; lo mismo sucedería con las artes plásticas, etc. Al plano estético general se habrían de adscribir, por ejemplo, unos *modos del conocimiento* (a los que me volveré a referir), al igual que los *modos del sentimiento* schillerianos y unos *modos de representación*, así como las operaciones de categorización conceptual o de teoría de la crítica, y dentro de ésta el nivel particular, el determinado por la crítica aplicada. Como ya quedó dicho, una teoría general de géneros debiera integrar todas las distinciones discernibles y matizables, incluso ordenarlas y rentabilizarlas dentro de lo posible.

Diré, con relativa linealidad lógica pero en todo caso sin violentación, que, aun en amplio sentido, no es prescindible la teoría hegeliana para un establecimiento de correspondencia y eficacia morfológica. Esto es, resulta valioso, no como un *a priori* sino como una lógica de conceptos que es reflejo al tiempo de una estricta determinación empírica e histórica total, delimitar, siguiendo a Hegel, entre dos series: géneros prosaicos y géneros (poéticos) artísticos[18]; y entre estos últimos poesía (lírica), épica-novela y teatro (dramática), por este orden, es decir no negando el sistema dialéctico de Hegel sino desabsolutizándolo, pues para nosotros ése no es más que un aspecto entre otros posibles a tener en cuenta en una teoría general. A los géneros prosaicos, haciendo caso omiso de las argumentaciones hegelianas (que responden a condiciones históricas del pensamiento e histórico-literarias), los denominaremos globalmente ensayísticos. Ahora bien, si adoptamos la mayor perspectiva posible, se advertirá que de la totalidad de los discursos que suelo denominar *altamente elaborados*, los artísticos y los científicos constituyen las dos grandes y alternativas configuraciones extremas, y los que hemos denominado ensayísticos llenan el lugar entre esos dos extremos. Excluidos del sistema de géneros los científicos por evidente inadecuación a la lengua natural, resta pues un sistema de géneros, que no es sino la literatura en su conjunto, compuesto por la gama de géneros eminentemente artísticos, es decir la tríada tradicional, y la gama de géneros ensayísticos o ideológico-literarios. Éstos hasta ahora no han sido debidamente categorizados (a excepción de la didáctica, la oratoria y algunos casos más particulares), sobre todo en razón de su sustancial formación moderna. La serie o segmento de los géneros ensayísticos, si se atiende a las discriminaciones conocidas, permitirá desglosar entre aquellos géneros en cuya designación se establece en realidad una denominación de valor empírico (artículo, panfleto / opúsculo, folleto...), situables como de preferente tendencia de aproximación científica, y aquellos otros cuya denominación subraya de hecho una predeterminación temática (utopía, libro de viajes, aforismo, refrán, biografía, autobiografía, diario, confesión, etcétera) y son situables como de preferente tendencia de aproximación artística. En el justo centro de todo ello y, en consecuencia, en el justo centro del sistema total de géneros concebido desde nuestro tiempo se halla el Ensayo, el más puro género impuro, esto es el momento que cabe señalar como ejecución de la síntesis entre los *modos de conocimiento* científico y artístico.

Establecida así la configuración del sistema, procede observar para lo que aquí más nos interesa, y como dije, que se trata de un sistema global, totalizador, del cual nada queda fuera; basta con la voluntad de querer buscar y colocar cada pieza en su sitio. Los siguientes pasos determinadores de subgéneros, por lo común habrán de ejercerse no mediante abstracciones permitidas por realidades tan extensas que así lo consienten,

sino por análisis mucho más particularizadores y minuciosos. Es obvio que delimitar sobre la categoría general de novela la categoría del subgénero cuento no tendría que plantear dificultades pero, como se podrá ver, no suele ocurrir así[19]. Adelantaré un ensayo de definición de qué cosa sea no género literario sino sistema de géneros; una definición globalizadora y universalizable, suficientemente general pero también suficientemente especificativa y referida al conjunto de los productos textuales *altamente elaborados*: la categorización y organización histórica, actual y convencional de los productos literarios, concebidos como series internamente caracterizadas y distribuidas en razón de su naturaleza formal / temática, capaz de subsumir las diversas subcategorizaciones posibles y cambiantes determinadas por la realidad, así como de establecer un régimen estético holístico cuya disposición de reciprocidades abarque el conjunto estructurado de dichos objetos[20].

El cuadro general de las determinaciones genéricas ha de atender tanto a la distinción formal como a la temática. Según mi propia experiencia resultado del estudio de la poesía moderna (un objeto no clasicistamente estabilizado), la determinación de géneros formales puede ser coincidente o no con la determinación de géneros temáticos. Es decir, las categorizaciones formales de géneros poéticos narrativos y de géneros poéticos líricos, al ser especificadas ambas a su vez como géneros formales y géneros temáticos, ponen de manifiesto la posible y constatable superposición de las realizaciones literarias de unos y otros. Por ejemplo, un género poético narrativo temáticamente especificable como histórico-legendario puede realizarse formalmente como romance. Por supuesto, cabe hacer otras muchas matizaciones, pero lo dicho es respetuoso tanto con la realidad histórica como con la lógica del análisis. Ahora, ante una pregunta del tipo de ¿por qué no optar (o separar) entre determinaciones formales y determinaciones temáticas?, diríase que la primera consecuencia sería la empobrecedora parcialización de la realidad, y segundo, negar de algún modo las condiciones histórico-culturales, además de las actualmente operativas en sentido analítico, que dan lugar a que podamos acordar una determinada categorización, la cual frecuentemente no será sino sancionadora o matizadora de la ya recibida histórico-literariamente. No se olvide que las operaciones de especificación genérica se ejercen, deben ejercerse, sobre un objeto históricamente formado o en formación acerca del cual existe una conciencia cultural de producción y recepción, y hasta probablemente diversas consideraciones explícitas o incluso extensa producción de estudios críticos. Así, la primera gran organización de las unidades del sistema de géneros ha de ser formal / temática y ejercerse sobre la realidad histórico-literaria[21].

Un sistema de géneros, conforme avance específicamente de la generalidad a la particularidad hará ostensible de forma progresiva, y por procedimiento comparativo, las peculiaridades de una tradición literaria respecto de otras. Si los géneros vienen a constituir una suerte de fenomenología (o de fenomenografía, como preferiría Alfonso Reyes), su descripción habrá de poner de manifiesto una disposición morfológica capaz de permitir una fecunda reflexión de atingencias artísticas, sociales, psicológicas, etc. El establecimiento de un sistema particularizador de géneros más allá de la pura categorización general, habría de tener en cuenta operativamente dos factores principales, dos ejes, que a veces se entrecruzan: evolución e hibridación. Es obvio que los géneros, dicho fuertemente, nacen, evolucionan transformándose en mayor o menor grado y

hasta mueren, se expanden, se mezclan y hasta se trasladan; o dicho de otro modo, viven, evidentemente, en el tiempo y en el espacio de las lenguas y sus culturas. Desde luego, todo ello se aprecia con mayor precisión según el nivel descriptivo de las categorizaciones avance hacia la particularidad. Esto en realidad ya lo supo Brunetière, aunque lo expresó en términos de radicalidad positivista y naturalista impropios en nuestra consideración. Asimismo, los géneros se hibridizan, esto es se vinculan borrando sus límites, se entremezclan o descategorizan para categorizar nuevas formas, tal como radicalmente puso de manifiesto el proceso moderno[22].

En un caso extremo tuve oportunidad de analizar cómo la intención romántica de destrucción liberadora del reglismo neoclasicista alcanzó a realizar anticanónicamente un género, o antigénero incluso pudiera decirse, de principios negativos: el *fragmento* (tanto en prosa como en verso), elevando así a categoría lo inacabado y, por tanto, rectamente no categorizable. La relevancia y significación artística, psicológica y filosófica de lo cual es evidente[23]. Convendrá aducir otros dos casos más, sumamente ejemplares, casos de géneros breves. La literatura moderna únicamente ha creado en cuanto auténtica realización formal un nuevo género poético: el poema en prosa, que lo hemos estudiado en su producción de lengua española. Este género es la muestra más nítida y perfecta de una nueva formalización por procedimiento de hibridación, naturalmente como resultado de un proceso amplio de contagios y aproximaciones, de necesidades expresivas y de experiencias artísticas en suma, incluido el ejercicio de la traducción poética en prosa[24]. Por último, es un caso sin duda de los más llamativos, el del *jaiku* de origen japonés, género procedente de otro ámbito cultural que modernamente se traslada a las lenguas occidentales poniendo en juego aspectos propios psicológico-culturales de gran relieve así como mecanismos insospechados de adaptación híbrida, temática y formalmente con gran brillantez desarrollados en lengua española por Antonio Machado ya a comienzos del siglo xx[25]. Puede afirmarse, por lo demás, que existen condiciones de relación constructiva formal / temática, condiciones de reciprocidad.

Estos ejemplos, bien que peculiarmente extremados (por ello nos interesan), descritos empíricamente de manera escueta, permiten concluir con rigor algo no más que evidente, que el sistema real de géneros es un organismo evolutivo determinante de transformaciones, desplazamientos y necesarios reajustes; es una estructura progresivamente reestructurante desde su mayor grado de estabilidad categórica general hasta sus más reducidos grados de subcategorización o de determinación de meros rasgos[26].

III

La dimensión es en realidad el primer elemento o rasgo que muestra la obra literaria escrita, en tanto que entidad de lo que aparece, y no es necesario explicitar la importancia que esto estéticamente tiene para una teoría de géneros. Tampoco se olvide que la obra de ejecución oral se ejerce en un entorno que facilita y presupone un conocimiento de su duración muy por encima de la sorpresa[27]. Se diría necesario proponer objetivamente la manifiesta y completa dicotomía de dimensión *géneros breves / géneros extensos*. En cualquier caso, es de reconocer que la posible categorización de la fórmula conocida *géneros literarios breves*, de fundamento relativo

por oposición a la de géneros literarios extensos, es determinación más que conveniente para la consideración de una amplísima gama de construcciones textuales literarias, mucho más allá tanto de las líricas como de las paremiológicas. *Géneros breves*, en su acepción de uso, no tiene en realidad el opuesto de *géneros extensos*, ni de *géneros largos*, ya que estos últimos quedarían supuestos como aquellos que remiten a las dimensiones textuales normales, si bien se utilizan con mucha frecuencia particularizaciones del tipo *novela larga*, *poema largo*[28] o *ensayo largo*, calificaciones de acepción no estrictamente terminológica, paralelas a su vez a *novela breve*, *poema breve* y *ensayo breve*, que son designaciones un tanto más específicas. Ciertamente, el enunciado de *géneros breves* posee en sus usos reconocibles escasa especificidad poetológica y crítica. Ello es muy probable que en virtud de la común atribución al mismo de un significado general y difuso de reducida o nula función técnica. Dicho significado difuso pienso que responde a un criterio improcedente que consiste en una valoración ni siquiera guiada por la apariencia empírica y, justo por ello, el concepto de género breve ha sido distinción abandonada a su suerte y al curso de las determinaciones inespecíficas o desprovistas de verdadera solidez terminológica. Aún más habría que afirmar del concepto de género extenso. Sin embargo, es indudable que la dimensión, breve o extensa, estatuye un alto grado de significación estética, así como de condiciones de la significación.

La cualidad teórica de mi argumento será más rentable ejercida preferentemente sobre la base del elemento de brevedad. Pero en primer término es de recordar el ideal estilístico de la brevedad tal como lo estudió Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (ii), haciendo ver su especificación en Virgilio, Cicerón u Horacio mediante fórmulas que llegan hasta San Jerónimo, que es aún sabio conocedor de la tradición antigua y por ello se desenvuelve con perfección en la tópica retórica, a diferencia de otros muchos autores medievales. Si en principio todo buen poeta se expresa en pocas palabras, *bonus* y *brevis* vienen a ser la misma cosa. Si la condición de brevedad estuvo bien justificada en las *ars dictandi*, es de saber que las formas de brevedad son también bíblicas. Curtius sostiene que la alternativa *amplificatio* / *abbreviatio* es tardía y aún no es conocida en la poetría de Mateo de Vendôme. *Augmentum* / *diminutio* pasan de la retórica antigua a la medieval. Curtius advierte de la única vez, e improcedente al caso, en que Quintiliano utiliza la palabra *breviare*, y piensa que *amplificatio* / *abbreviatio* es pareja que no procede de este autor sino de la única fuente antigua para la doctrina medieval que representa la crítica de Platón a la sofística en el *Fedro*. Sócrates dice que Gorgias y Tisias habían inventado las formas «concisa» e «interminable» de expresarse acerca de un objeto. Esto, continúa Curtius, conduciría a un artificio virtuosista de la antigua sofística no conservado en la principal tradición retórica, y que con probabilidad sea referible al lugar de la *Retórica* aristotélica (III, XVI, 4) en que se hace un escarnio del precepto del relato «rápido». Pasara o no lo ideado por Gorgias a la nueva sofística y de ésta a la tradición medieval —concluye Curtius— el hecho es que la distinción era natural que se efectuase y de hecho en latín responde a la pareja *dilatare* / *coartare* o *abbreviare* / *premere*[29].

Ha sido infrecuente y poco estable la utilización técnica del concepto *géneros breves*, o su determinación con cierta amplitud de horizonte, y de ahí su percepción inespecífica tanto desde la perspectiva de la ciencia literaria como desde la más general filológica. Es preciso asumir, desde luego, que la brevedad no presupone necesariamente precisión o concisión ni

esencialidad ni intensidad, como tampoco insuficiencia en general o un «demasiado poco», pero también que las más precisas, penetrantes y valorables expresiones intensas e incluso esencialistas surgen en la brevedad. Basta con recordar géneros tales el aforismo o el jaiku y, por supuesto, el aislamiento a modo de sentencia del *fiat lux* que ya citaba Longino como ejemplo de lo sublime, pues el maestro helenístico oponía ésta elevación y grandeza a la abundancia retórica. De hecho, se recordará, Longino llegaba a considerar la sublimidad del silencio. Es la pérdida del «espacio» sonoro y superación de la brevedad extrema que accede a lo que es, su significado, no siendo. Por lo demás, el enunciado, con escasas variantes, «la oración breve penetra los cielos», que es de origen bíblico, presupone elevación en el sentido de la sublimidad, y grandeza, como paradoja aún más acentuada por antítesis, y accede a fórmula extendida en la patrística y en la literatura mística, desde el anónimo inglés de *la nube del no saber* hasta San Juan de la Cruz y otros[30]. Ciertamente, la grandeza épica o trágica es otra, y tiene que ver con la Historia, es decir con una temporalidad de considerables dimensiones. Parece irrenunciable aducir el tópico de *vita brevis*. En fin, no se analogice lo extenso y lo breve con lo crudo y lo cocido, ni cosas parecidas.

Existe, en español, la denominación *géneros menores* (al igual que en inglés: *minor genres*), pero que remite con cierta proclividad a la valoración de secundarios o situados no en el primer plano de los géneros «puros». En esta última lengua la distinción de brevedad se reserva individualmente para unos ciertos casos de género: *short story* sobre todo, que por lo demás es común en cualquier lengua occidental e incluso en otras culturas. El uso francés privilegia el término *formes brèves*, respaldado por una relativamente amplia bibliografía[31] y que también es empleado a veces en lengua española aunque no con el completo sentido de géneros sino de formas especiales dentro de éstos: por ejemplo, *formas breves del relato*, que coincide, y probablemente es traducción, con el italiano *forme brevi del racconto*, lengua en la que se dice igualmente *racconto breve* y *narrazione breve*. Mientras, para la crítica francesa *formes brèves* posee el significado predominante e intercambiable de géneros breves y, desde luego, el subsentido perfectamente asumido no de *menores* mas sí de cierta lateralidad o peculiaridad que les otorga cuerpo propio declaradamente no en el centro del sistema. En este punto la dificultad consiste en que, visto en lengua española o, sencillamente, en términos de lógica, se crea una indisposición entre esos conceptos de *género* y *forma*. Los géneros poseen forma, y evidentemente la formas no tienen por qué poseer entidad de género, puesto que pueden remitir a construcciones de rango inferior (y quizás también superior), pero si identificamos *género* y *forma* en tanto que, pues, *forma de género*, el concepto de *forma* queda generalizado adquiriendo una virtualidad de valor práctico cuando hay una lengua que terminológicamente lo respalde, como es el caso de la francesa, mas sin dejar de constituir una suplantación y una ambivalencia escasamente apropiadas. En lengua alemana no se emplea un

uso posible como *kurze Gattungen* o *Kurzgattungen*[32]. Y todo sea dicho, en principio y rectamente entendido nada tienen que ver con la cuestión de la brevedad algunas conceptualizaciones, estructuralistas o no, que se han valido de términos como «formas elementales» o «formas simples», u otras que en ocasiones han aprovechado vergonzantemente la teoría metafísica de Friedrich Schiller sobre los géneros en tanto que *tendencias del espíritu* o *modos del sentimiento*, a lo que ya me referí.

A mi juicio, el concepto de *breve* o de *brevedad* reclama una atención de sentido estético y epistemológico. Por supuesto, no voy a convocar a este punto el múltiple y esporádico tratamiento doctrinal susceptible, por inferencia, de ser allegado al caso, pero sí quiero aducir que el régimen de estas formas breves puede verse relevantemente matizado por ciertas distinciones entrecruzadas de muy amplia proyección y, por lo demás, que la escasa bibliografía existente con alguna pretensión general no es nada satisfactoria. Sea como fuere, brevedad e *intensidad* son conceptuaciones no sólo habitualmente referidas a los géneros líricos y tenidas como características de los mismos, sino que son tomadas a menudo entre sus aspectos constitutivos esenciales. Por lo demás, y como es evidente, la brevedad, en su aplicación de sentido relativo, excede la mera concreción empírica de tamaño reducido o pequeño, pero además también la supera en un sentido cualitativo que no cabe en modo alguno ser entendido como inherente pero sí en tanto que cualidad característica en razón de su frecuencia y adecuación, es decir la intensidad y el esencialismo.

Acaso sea conveniente enunciar ahora la proposición, ya presupuesta por evidente, de que los géneros literarios susceptibles de ser tomados como breves no son por principio géneros secundarios, ni menores ni nada parecido. Otra cosa es que algunos de ellos puedan serlo en términos particulares, pues en sentido general ni la lógica ni la observación técnica hacen posible tal consideración. La brevedad, ciertamente, y según puede comprobarse, es concepto por principio relativo. La brevedad puede ser o no un valor añadido pero, ciertamente, por sí, en principio, no lo es. Se recordará que la célebre afirmación de Gracián sobre lo breve estaba sujeta a la condición de bondad. A fin de cuentas se trata de que la cuestión de las dimensiones del discurso o del texto es en primer lugar un asunto empírico que implica extensión o duración, y poco más. En este sentido, todo lo relativo a la noción de brevedad es igualmente aplicable a una noción de lo extenso. Un paso siguiente consiste en advertir que la historia y la experiencia, y sobre todo los resultados eficientes de ésta, determinan una casuística o *grados de adecuación* entre aquello que textualmente se pretende y los grados comúnmente realizables de extensión. Aquí se entra propiamente en la materia o en el problema propio de la Poética, que poco dice, pero también queda prefigurado el principio axiológico por el cual empezábamos. Habrá quizás que recordar cómo en líneas generales la cuestión literaria, o estético-literaria, es desde su base

tomada por la razón del valor, de la calidad, y ésta es, contemplada en sí misma, ajena a las realidades de lo breve y lo extenso. Otro tanto procede afirmar del aspecto temático de manera estricta; no evidentemente respecto de sus modos de elaboración, los cuales ya penetran en la esfera antes señalada de los grados de adecuación. Y por ahí se puede llegar, por ejemplo, al problema del carácter lírico de géneros como el aforismo y otros de tamaño semejante, pero también al carácter lírico de otros de tamaño extenso, y a su vez a la incardinación de la sentencia o el aforismo, o la breve frase hecha, en el curso extenso de la prosa.

Una rápida mirada al mundo textual histórico hace ver que corresponderían a la consideración de géneros breves aquellos que lógicamente se hallan al extremo opuesto de los determinables como los más extensos, esto es la novela o el poema épico..., y contarían entre los de dimensiones inferiores a las dimensiones medias demarcadas por denominaciones tradicionales como la de novela corta o similares. Sin embargo, se advertirá que existen formas, formas internas, de género que pueden plantearse bien como extensas, bien como breves: así ocurre con la Novela y con el Tratado, con la Tesis doctoral[33]. Y ahora la distinción indispensable consiste en especificar que la habitual suma, en virtud de la razón que fuere, de unidades breves, su presentación como conjunto puede sobrepasar cualquier dimensión tenida por propia de los géneros largos o extensos. Esto es frecuente en la poesía lírica: una obra relativamente extensa puede componerse de unidades textuales muy breves, ciertos centenares de poesías, ciertas decenas de poemas en prosa, o, como otro ejemplo, el refranero o el corpus de las greguerías de Gómez de la Serna, excederán la extensión del poema épico, aun a costa, en cierto sentido, quizás, de declinar en su capacidad constructiva o de régimen formal unitario, y sólo en este aspecto podría argüirse fragmentariedad. Pero también podría tratarse no ya de compilaciones, florilegios o colecciones, sino de obras plenamente concebidas como suma de unidades, es decir construcciones elaboradas de forma orgánica que superan la mera adición, cosa común en la poesía lírica, lo cual sería extensible hasta la obra concebida como Summa o incluso la Enciclopedia, que también pueden entenderse no como meras compilaciones sino en tanto que verdaderas estructuras composicionales (así Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound). Éste es el primer rasgo del relativismo de la dimensión de extensión de los géneros. Ahora bien, en su aspecto más de fondo el relativismo de la extensión del género reside en la pertinencia de los designados *grados de adecuación*, lo cual significa una estimación técnica y, subsiguiente o parejamente, de valor. (A ello, por supuesto, se ha de aplicar a su vez una discriminación histórica; pero éste, aun añadido, es otro problema). La razón de la adecuación consiste justamente en la *necesariedad*. La designación novela larga o extensa, a su vez considerable como poemática (o lírica en el impropio por antitético uso anglosajón), etc., es adjetivación empírica de valor genérico meramente material; pero que tal tragedia o novela sea larga o extensa en tanto que excede lo conveniente, que se presenta, o más

bien es calificable, como demasía, constituye ya un juicio crítico, o cuando menos un juicio estético que por consideración inmediata deviene juicio técnico y literario de primer orden, pues atañe o pone en discusión nada menos que al conjunto del proyecto constructivo de la obra cuestionada. Así pues, podemos convenir en que la extensión ha de estar regida por la necesidad pertinente a determinada configuración. Pero se trate de la dimensión que fuere, lo cierto es que toda obra poseerá una dimensión pertinente o adecuada, o armonizada, por seguir el término retórico clásico y sus consecuencias dentro de las virtudes del discurso, siempre que el conjunto de sus aspectos relevantes, formales y conceptuales, se encuentre regido por el principio de lo que es *necesario al caso*. Naturalmente, el otro asunto es el del juicio que se ejerce, es decir la crítica, que podrá considerar el objeto breve como demasiado breve o el objeto extenso como demasiado extenso.

Ni la pluralidad es lo contrario de la unidad ni ésta es concebible como superficie textual formalmente no discontinua. El concepto de unidad atañe igualmente a los géneros muy breves, al si-yo, al jaiku, a la seguidilla o al villancico, como a los muy extensos. Daré por zanjado el simple sentido empírico de las formas literarias como pertenecientes a lo breve o a lo extenso, asumiendo que tal distinción puede trasladarse subsiguientemente a una idea de forma orgánica y de unidad como conjunto de unidades. La unidad es un principio de constitución interior, tenga la repercusión que tuviere en la configuración externa. Tanto lo breve como lo extenso estarían sujetos a principios semejantes y relativos de unidad. La unidad de lo breve y la unidad de lo extenso no son disímiles sino técnicamente, como morfología de la *dispositio*, que a su vez ha de responder a una concepción determinada de ésta. El género del fragmento, el fragmento intencionalmente formado, sea lírico o no, valga de ejemplo extremo, ha de poseer como texto bien constituido una unidad, la cual responderá a los bien diseñados rasgos de lo fragmentario, la adecuada organicidad de éstos más allá de la simple apariencia de lo desprovisto de forma. La voluntad y la acción concreta de lo fragmentario son ejercicios de una realización formante que aspira a lo bien constituido en tanto que unidad fragmentaria, con la dimensión que fuere, análogamente a como Galdós actuara en los Episodios Nacionales o Balzac en la Comedia Humana. Así pues, puede hablarse de unidad de género y de unidad interior de los textos particulares, y desde luego referir la una a la otra.

No deben llamar a engaño, respecto de la idea de unidad, las meras convenciones genéricas *neutralizables*; es decir las apariencias de unidad o la relegación de éstas a un valor por completo subsidiario. Es el caso quizás paradigmático de la carta, o incluso la epístola en verso, es decir las posibilidades engañosas de ésta, la polivalencia de sus entidades textuales factibles más allá del sencillo marco de las fórmulas de apertura y cierre que convencionalmente exige. Todo ello, desde luego, en dependencia de los usos culturales y las épocas. Se ha dicho en alguna ocasión que en toda prosa se halla prefigurada una estructura lógica. Pues bien, sabemos perfectamente, sobre todo desde la reflexión de Adorno, que un breve ensayo puede albergar, no ya muchísima más

cantidad de pensamiento, lo cual es muy frecuente, que un amplio tratado académicamente formado, sino que la aparente diferencia entre uno y otro puede consistir puramente en la dotación de unas cuantas convenciones externas y en el fondo por completo irrelevantes. Esto al margen, por supuesto, de las grandes experimentaciones del pensamiento del siglo xx a la hora de querer superar la idea genérica de Sistema. Ahí se sitúa justamente el proyecto de la *Teoría Estética* de Adorno, proponiéndose de hecho un tratado extenso sin sistema; o el proyecto de *Lo Barroco* de Eugenio d'Ors, proponiéndose una realización breve, fragmentaria si se quiere pero dentro de una configuración superior de organicidad que en realidad supera los límites de ese fragmentarismo, y consiste, aun con otro propósito que el de Adorno, en un intento de sistema sin tratado, problema éste que se replantea D'Ors con otro propósito en las dos obras extensas *El secreto de la filosofía* y *La Ciencia de la Cultura* [34]. En cualquiera de esas dos obras, tan dispares pero a un tiempo tan habitadas por análoga problemática del pensamiento, podría efectuarse una reconstrucción conduciéndolas a sistema sin violentar su contenido conceptual de fondo. Ahí operaban ciertas razones muy específicas y problemáticas de la historia del pensamiento. Con ello tenía lugar una circunstancia genérica un tanto paralela, en contra de lo que a primera vista pudiera parecer, a la desempeñada por el poema en prosa.

Ahora bien, no cabe confundir la brevedad con lo fragmentario. El breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el si-yo, el llamado microrrelato, la greguería [35], son géneros por completo ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario, a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos (los fragmentos casuales lo son y los intencionados se constituyen en la apariencia de serlo) y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario. Ni lo breve es fragmentario ni lo mal formado o lo insuficiente o lo carente de unidad cabe ocultarse como fragmento por lírico que se pretenda (según la patología que desarrolló cierto Romanticismo). Como género breve, puesto que por principio lo es, pero en virtud de constituir una forma genérica neutralizable, el fragmento, aunque naciese como poesía lírica y como doctrina poética, en realidad puede adscribirse a cualquiera de los grandes segmentos de las gamas de géneros artísticos, ensayísticos e incluso científicos. Al igual que, a fin de cuentas, la carta o la epístola en verso, como es el caso del texto de la poética horaciana, peculiar reunión de teoría y poesía.

Es perfectamente factible, aunque no ha sido realizada, la catalogación general de los géneros breves. Tampoco se ha hecho siquiera la de los líricos, si bien existen taxonomías, en las cuales sin embargo suele limitarse el inventario a la docena histórica de subgéneros líricos, desde la elegía hasta el soneto, desde la canción hasta el epigrama, desde el himno a la égloga... Ahora bien, acordemos, y según anteriormente expuse, que es necesario reformular un concepto de Literatura en cuanto que órgano de géneros superador de la restricción de la tríada artística tradicional de géneros líricos,

narrativos y dramáticos mediante el segmento de los géneros ensayísticos, en un *continuum* que conduce a un segmento científico, éste penetrado por los lenguajes artificiales y en consecuencia ajeno o límite de la Literatura. De este modo la literatura resultaría —como propuse— de la suma global y dialéctica de géneros artístico-literarios y ensayísticos, segmentación en la que nada queda fuera.

Se infiere que lo lírico, o la poesía, no son referibles restringidamente a las construcciones literarias que se atienen a los rasgos que consideramos específicos de los géneros poéticos o líricos. Es decir, brevedad e intensidad son determinables como aspectos, externo e interno, de la esencialidad lírica, pero ésta puede presentarse frecuentemente, como así ocurre, en los géneros extensos, sólo que reducida a parte. La reflexión sobre los géneros poéticos debe remitir al conjunto de los medios verbales tradicionalmente considerados, desde la tropología a la tópica, desde las modalidades del discurso a las concreciones elocutivas, así como a conceptos suficientes de textualidad, oralidad o temporalidad... Sin embargo, a mi modo de ver, la poesía, recurriendo a una concepción neoplatónica, es una cuestión de *vivacidad*, y, a diferencia de lo que pensaba Croce, ofrece una importante posibilidad de distinción de grado. Se trataría, por así decir, de una sustancia producida en intenso proceso, es decir la lengua en sentido intensamente vivo [36]. Considerada en su concreción verbal, quizás la artística por antonomasia, en virtud de la integridad o carácter completo de su naturaleza relativa al hombre, la poesía por principio breve configura una clase y grado de lengua en la cual la intensidad y el esencialismo del proceso de la síntesis de los modos de la razón y los modos del sentimiento se inclina de cierta manera hacia estos últimos. Es sabido por experiencia común que la poesía es reconocible en la experiencia de distintas formas de discursos. El lector constata con frecuencia una gran cualidad poética en, por ejemplo, un pasaje de novela, o un trozo de ensayo, lo cual hace patente la separación de la sustancia estética poesía de los límites de género, y de algún modo crea una instancia de unificación más allá de la manifestación de lo breve y lo extenso. Pero la poesía, entendida en su sentido de esencialista, pertenece bien a los géneros breves, a algunos tipos de éstos, bien a trozos o pasajes de géneros extensos. El esencialismo poético no es extenso por principio. Su acopio para amplias dimensiones no puede ser sino yuxtapositivo, compilativo, fugaz o alterno. La cuestión de la poesía se ciñe, si esto explicativamente pudiera aislarse así, a la relación de sus factores simultáneos de destrucción y construcción: los modos convencionalizadores del lenguaje que son convencionalización y topificación. En el principio —si así lo queremos establecer— de la brevedad se hallan la intensidad y el esencialismo, aspectos indisociables, y por tanto constantes de los géneros breves tomados como valor positivo, sean de carácter lírico, narrativo, dramático o ensayístico, o todo ello a un tiempo. Cada uno de esos tipos, o mejor aún cada uno de los casos particulares, definirá grados de adecuación entre sus caracteres inherentes y las posibilidades de la intensidad y el esencialismo. Los géneros extensos, de larga duración de escritura y de lectura, serán positivamente tales en tanto que mantengan su capacidad relativa de esencialidad e intensidad, la propia del largo curso, la analogización del tiempo, del sentido del tiempo común de la vida en su transposición de discurso, es decir historia y novela largas, o reflexión y sistema largos. Es la acción del decurso del tiempo de la vida, a diferencia de la elocución breve, que aspira a penetrar como rayo el espíritu y los cielos. En todos estos sentidos, la distinción empírica de dimensión breve / extenso y sus consecuencias estéticas y epistemológicas cruza y supera la entidad taxonómica de las clasificaciones formales tradicionales.

NOTAS:

[1] Prefiero este término de *dimensión* y no el de *extensión* por dos razones, una léxica y otra puramente abstracta. La *dimensión* es concepto que evidentemente no se agota en una relación cuantitativa sino que incluso preferentemente remite o puede remitir a una abstracción de planos posibles del mundo, la actividad y el pensamiento en acepción que se adecúa en último término con el argumento que pretendo exponer; por su parte, la *extensión*, o lo *extenso*, ya posee, además de su limitación cuantitativa, un significado positivo de tamaño que en el uso tiene mala solución eficaz, especialmente cuando el análisis ha de situarse, y con gran relieve, en relación al término opuesto de *brevedad*, o *breve*. Por ello, *dimensión* mejor se aviene a fin de categorizar y subsumir esos otros dos términos de mismo nivel. De otra parte, no me interesa entrar aquí, pues pienso que sería ocioso, en las discriminaciones conceptuales escolásticas de *extensión*, ni en particular en la posteriormente muy difundida determinación de *res extensa*. Sí querría proponer, a partir del primer Heidegger, que el texto, y la obra mediante cualquier soporte, no es en el espacio sino que *es* espacio. Me he referido a esto último como premisa de una teoría estética del signo escritural (P. Aullón de Haro, *El signo y el espacio*, Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2002, págs. 14-15).

[2] No se tratará en estas páginas de nada referente a artes plásticas, pero no por estar desprovistas éstas de interés respecto del concepto de *dimensión* sino por requerir el caso un planteamiento diferente que aquí no tiene cabida.

[3] Lo tocante en este propósito a la ópera nótese que se funda en la fórmula de integración o de artes compuestas, mientras que lo relativo a la novela como lugar romántico de gran proyección genérica desestructuradora y renovadora se encuentra en dependencia, sobre todo, de los géneros líricos y de los géneros ensayísticos, de su hibridación y entremezclamiento. Por otra parte, es muy probable que conviniera añadir a esa tríada de ensayo, poema en prosa y fragmento, por razones de comprobación histórica, el ejemplo del fenómeno de importación (subrayando que importación altamente integradora) del jaiku de origen japonés, cuya inserción renovadora tiene lugar en tanto que novedad por contraste o provocación de contraste por exotismo, al tiempo que, particularmente en lengua española, ofrece una fuerte asimilación por cierta coincidencia formal con los géneros populares tradicionales además de una disponibilidad muy contrastable y experimentada durante el siglo xx. Me he referido a ello en *El jaiku en España*, Hiperión, Madrid, 2002, nueva edición ampliada. Más adelante volveré sobre el caso.

[4] El concepto retórico de *brevedad*, la *brevitas*, recuérdese (Lausberg, 294-334) que iba referido en la disciplina clásica eminentemente a la *narratio*, junto a la verosimilitud y la claridad, en tanto que virtud que debe realizarse en todas las partes del discurso, pero particularmente en la mencionada, y ser prometida y cumplida ya en el exordio. Consistía, para Quintiliano, en *que no se cuente demasiado*, y pudiéndose su vicio, la *demasia*, esto es lo que no contribuye al *intelligere*, diferenciarse entre por exceso (*adiectio*), lo que es *demasiado* y puede provocar *taedium* y *supervacuum*; y por defecto (*detractio*), lo que es *demasiado poco* y puede provocar *obscuridad*. Si la *narratio brevis* es aquella que sólo contiene lo necesario para el *intelligere*, la *concisa brevis* de la *narratio* consiste en la *percursorio* sintetizadora.

[5] Es ésta una circularidad muy relevante que, hasta donde me alcanza, no ha sido advertida. Cf. I. Kant, *Crítica del juicio* (ed. de M. García Morente), Espasa-Calpe, Madrid, 1991, págs. 278-279. Es de advertir que el paso del concepto griego de *imitación* al moderno de *expresión* se empieza a configurar en *Laocoonte*, aunque como vemos será Kant y no Lessing quien se atenga a la idea de *modos de expresión* como evidente relevo de la fórmula platónica-aristotélica de *modos de imitación*. También en este sentido, pues, tiene lugar una aproximación entre los planos estético-poético y lingüístico y, por tanto, una convergencia con el argumento de Croce ya presente en el enunciado del título de su obra: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Más adelante indicaré cómo el relevo idealista o metafísico, moderno, de los clásicos *modos de imitación* se encuentra en los *modos del sentimiento* de Friedrich Schiller. Por mi parte, indicaré la especificación de *modos del conocimiento*.

[6] Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (ed. de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón), Ágora, Málaga, 1997, pág. 62.

[7] B. Croce, *loc. cit.* pág. 116.

[8] Cf. G. Lukács, *Estética* (ed. de M. Sacristán), ii, Grijalbo, Barcelona, ²1982, pág. 303.

[9] Cf. A. Banfi, *Filosofía del Arte* (ed. de D. Formaggio, pról. de L. Sichirrollo), Península, Barcelona, 1987, pág. 92.

[10] Los *nomoi*, propuestos por Damón y mantenidos por Platón como adecuado ejercicio poético escolar, en realidad nos son textualmente desconocidos, pero no me parece aventurado interpretar que se trataría de composiciones poéticas breves, acompañadas de instrumentos de cuerda y por supuesto técnica, didáctica y éticamente muy reguladas según su propio nombre indica y el cometido al que se las destinaba en el marco de la *mousiké*.

[11] Cf. E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, fce, México, 1976, pág. 319.

[12] Cf. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (ed. de P. Aullón de Haro) sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida, Verbum, Madrid, 1994. No me sustraeré a señalar que la muy difundida teoría de géneros de Northrop Frye, resulta ser no ya bastante análoga a la de los géneros de lo bello de la *Estética* de Nikolaï Hartmann (unam, México, 1977) sino que se basa fundamental y calladamente en Friedrich Schiller. Asimismo, parecida inspiración diríase que muestra Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote* (Revista de Occidente, Madrid, ⁹1975, pág. 97) cuando dice entender «por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreducibles entre sí, verdaderas categorías estéticas».

[13] Cf. I. Kant, *op. cit.*, pág. 227.

[14] No es éste el lugar para desarrollar el argumento que propongo. Me he referido a ello con diferente propósito en varios de mis estudios sobre estética y poética modernas.

[15] Cf. Novalis (*La Enciclopedia*, Fundamentos, Madrid, 1976, págs. 333-334), distingue Prosa mixta (J. Miller, Goethe), Prosa dramática (Livius, Lavater, Friedrich), Epica (Schlegel, Cervantes, Lutero), Retórica (Tieck, prosa alemana antigua), Económica (Lessing, Böhme). Su idea de la prosa romántica es la siguiente: «Estilo extremadamente simple, pero sumamente audaz, a modo de romance, comienzos dramáticos, transiciones, continuaciones —ahora conversación luego discurso— luego relato, luego reflexión, luego imagen y así sucesivamente. Todo ello reflejo del ánimo en donde las sensaciones, los pensamientos, las intuiciones, las imágenes, las conversaciones, la música, etc., cambian rápida e ininterrumpidamente y se yuxtaponen formando masas luminosas y claras».

[16] Cf. E. Von Hartmann, *Filosofía de lo bello* (ed. de M. Pérez Cornejo), Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001. He realizado una exposición de la teoría hartmanniana de los géneros en «La Estética literaria de Eduard von Hartmann. La filosofía de lo bello», *Analecta Malacitana*, xxiv, 2, 2001, págs. 557-580. Es de observar que si bien Aristóteles elabora autónomamente en la *Poética*, con vinculación psicoantropológica, la teoría de géneros literarios en razón de la doble tendencia humana a lo serio o a lo risible, es en su sistema de las artes, el primer sistema de las artes conocido, donde el género literario adquiere sentido propio entre las especies. Este criterio, como es evidente, es el que recompondrá brevemente Kant, encumbrará Hegel y conducirá a su más penetrante realización técnica Eduard von Hartmann.

[17] Una versión más amplia y matizada de este sistema puede verse en mi *Teoría del Ensayo*, Verbum, Madrid, 1992.

[18] Cf. G. W. F. Hegel, *Estética* (ed. de A. Llanos), viii, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

[19] Por lo demás, quizás convenga añadir que el género novela y el correspondiente breve del cuento fueron especificados por Hegel, lo que sucede es que éste no entra en argumentos, a diferencia de como hace con el correspondiente histórico de la epopeya, épica también designada a la hora de referirse a textos posteriores o no grandiosos.

[20] Sigo mi *Teoría del Ensayo*.

[21] Cf. Así lo esboqué, sobre el objeto real, en *La poesía en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1988.

[22] Desgraciadamente, en nuestro tiempo, esto ha devenido lugar común utilizado de manera irresponsable por la crítica divulgativa, y también por la crítica no pretendidamente divulgativa.

[23] Me he referido a ello en *La poesía en el siglo XIX*, pág. 158, y en el artículo «Fragmento como teoría del fragmento», compilado en mi vol. *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de J. Pérez Bazo), Anejo 28 de *Analecta Malacitana*, Málaga, 2000.

[24] Cf. mi artículo «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura española», 1979, compilado en *La Modernidad poética*.

[25] Cf. Puede verse mi estudio *El jaiku en España*, y para los elementos doctrinales, M. Basho, *Traité de poétique: Le haikai selon Basho*, Publications Orientalistes de France, París, 1983.

[26] En mi concepto, el sistema de géneros admite, desde luego, una focalización crítica tanto de lenguaje como psicoanalítica, sociológica y general cultural. Como tal sistema de producción convencionalizado textual, es un sistema de modelización doblemente secundarizado en la medida en que estructuralmente se superpone a la modelización de segundo grado (que diría Lotman y mucho antes dijo Novalis) propia del estricto nivel de discurso literario. Su estudio debe abordarse sincrónica y diacrónicamente y, también como consecuencia de todo lo anteriormente dicho, en cuanto categorías de relación dialéctica y no sólo paradigmática. Sería necesario, a su vez, no ya diseñar una tipología y subsumir en ella todo el cúmulo de distinciones pertinentes y esclarecedoras de aspectos múltiples que han resultado de una larga tradición analítica imposible de evocar aquí, sino sencillamente hacer una verdadera catalogación de géneros. Con esto me refiero a la literatura, naturalmente, según el amplio concepto de la misma, que antes enuncié, incluyente de los géneros ensayísticos, pero asimismo me refiero a la literatura universal, a toda la literatura conocida, cosa que no plantea problema alguno sustancial más allá de la cantidad de trabajo que representa. Sólo las culturas africanas, en razón de la oralidad dominante, presentan dificultades importantes que en nuestro tiempo ya se comienzan a solventar.

[27] Cuando ante el discurso oral hay alargamiento más allá de lo esperado, la consecuencia usual es el *taedium*, como prevé la Retórica. El caso inverso, el *demasiado poco*, es en el discurso oral público menos frecuente. Muy diferente asunto es el de la extensión espacial del discurso escrito, aunque hay un punto de encuentro, por así decir, en casos como el de la épica o el del romance tradicional, en los cuales habrían de compararse la actividad recitativa del rapsoda o del juglar con la actividad de la lectura silenciosa. Respecto de la extensión espacial, piénsese que una novela como *Paradiso*, de Lezama Lima, en un cuerpo reducido, de 8, mide unos 2056 metros, es decir supera los dos kilómetros, a diferencia de una obra como la *Crítica del Juicio*, cuya traducción española, en condiciones empíricas similares, no pasa en mucho el kilómetro. Pero si bien *Paradiso* no es una novela fácil, digámoslo así para entendernos, nadie pensará que una lectura del texto kantiano atenta al *intelligere* daría lugar al consumo de la mitad de horas que la novela de Lezama. Piénsese a su vez que los pocos centímetros de las breves líneas de un aforismo, o de un eslogan, o los tres versos de un jaiku de Basho, cuya lectura puede realizarse en unos diez segundos, dada su transportabilidad mental y su factible y consiguiente permanencia como reiteración memorística, podría llegar a consumir ciertas horas a lo largo de una vida y multiplicar su correspondiente extensión lineal alcanzando la supuesta dimensión de una obra no breve. Baste con estas ejemplificaciones.

[28] Al menos durante ciertas épocas, en español *poema* ha tenido predominantemente el rasgo semántico de extenso, mientras que *poesía* era referible a la composición breve. Esta distinción puede decirse que ha ido desapareciendo desde mediados del siglo xx aproximadamente.

[29] La idea de brevedad es también muy relevante en la tradición literaria oriental asiática, es decir china, japonesa y coreana. El texto más sólidamente documentado de la teoría poética china, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, de Liu Xie (edición y traducción de A. Relinque Eleta, Comares, Granada, 1995), dedica dos observaciones al problema de la brevedad. En el capítulo referido a las Elegías y Estelas ofrece distintos ejemplos de esta clase de textos laudatorios (las «estelas» van sobre piedra) y entre los autores señalados por Liu Xie destacan: «La elegía de Cui Yin para Zhao, y la de Liu Tao para Huang, respetan sus normas esenciales; su mejor logro reside en la brevedad captando lo esencial» (pág. 103). De este modo la brevedad se erige como una virtud del discurso. De forma más explícita, al referirse a los Escritos poéticos misceláneos (textos con ritmo), dice Liu Xie que: «Es fácil

redondear las obras breves, meditar largamente puede enriquecerlas. Bastan ideas claras y expresiones límpidas, acontecimientos coherentes y sonidos melodiosos, darle vueltas y más vueltas y será digna del nombre de perla.[7] Desde los Han han existido muchos escritos misceláneos de nombres diferentes: canon, informe, orden militar, orden; o memoria, sumario, composición, ley; o bien canción, canto para ensalzar a los sabios, aire musical, preludio; queja, sátira, aria y poema con música. En general, todos estos nombres pueden remitirse al marco de los escritos poéticos misceláneos» (pág. 115).

[30] Ofreceré próximamente una monografía con el título *La sublimidad y lo sublime*.

[31] En un manual francés reciente, que sigue la postura habitual de identificar *formes brèves* con la significación de *géneros breves*, se lee: «La notion de forme brève appartient à l'outillage courant de l'analyse littéraire» (Cf. B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Nathan, París, 2001, pág. 3). El único problema es que ahí, como buen manual francés, se confunde la cultura propia con toda la occidental. Pero, evidentemente, lo que es válido para la crítica literaria francesa puede que no lo sea para la de cualquier otro país.

[32] Nótese que la calificación de *menores* (también de manera particularizada, en especial *teatro menor*; no tan explícito en el caso de *teatro breve*), posee alguna tendencia hacia los conceptos de *subliteratura* y *paraliteratura*, sobre los cuales ahora no me interesa hacer ninguna observación, aparte de ser referible tradicionalmente también a autores, *autores menores*. Recientemente me ha recordado Santiago Navarro, de la Universidad de Düsseldorf, el caso del romanista Fritz Nies, profesor de esa misma universidad, quien precisamente inició en francés, de manera muy sintomática, el título de su estudio de 1978: *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert zur Gegenwart)*.

[33] El género de la tesis de doctorado (o bien la de licenciatura en escala menor), que desde luego posee su peculiar caracterización tanto técnica como histórica, curiosa y permanentemente queda al margen de la investigación de géneros, desempeña un prominente lugar práctico, entre otras cosas en los resultados de posible evaluación de la producción y calidad universitarias..., y no debemos entrar ahora en ello.

[34] He efectuado un desarrollo de estos problemas en «El Ensayo y Adorno», en V. Jarque (ed.), *Modelos de crítica: la Escuela de Frankfurt*, Verbum / Universidad, Madrid / Alicante, 1997, páginas 169-180.

[35] La greguería, pese a su individualizada autoría, está penetrada de una amplia tradición más allá del refranero hispano y de la paremiología en general. Decía Cansinos-Asséns en *Poetas y prosistas del Novecientos* (América, Madrid, 1919, pág. 249), acaso un tanto hiperbólicamente: «No constituye ciertamente un género literario nuevo, pues genealógicamente se incorpora a la progenie de aquellas composiciones breves —*Ráfagas, Al vuelo, Alfilerazos, Volanderas*— que reflejaban en los periódicos de antaño la inquietud del momento y que en superior esfera literaria halla hermanas en las doloras y humoradas de Campoamor. También guarda su parentesco con los trozos epigramáticos y con los leves cuadros de los impresionistas. Los *Diapsálmata* de Kierkegaard [...] son también en cierto modo greguerías. Y aun ciertos poemas humoristas de Tristán Klingsor».

[36] Cf. mi artículo «Posibilidad de la poesía», *Serta*, 3, 1998, después compilado en *La Modernidad poética*, págs. 307-313.