

Sistematización y utilidad pedagógica de los géneros literarios: la asimilación de la tríada hegeliana en la preceptiva española del siglo XIX

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR
Universidad Complutense de Madrid

Quizás sean los géneros literarios, dentro de la tónica más intrínsecamente propia de los tratados de Preceptiva, aquellos instrumentos de mayor utilidad para configurar una idea precisa de las manifestaciones literarias, universales o de una cultura determinada. Cualquier momento histórico de la teoría poética ha intentado una clasificación que justifique y ordene todos los cauces de expresión literaria. Tal es la importancia de este tratado para la Poética antigua y moderna, que nuestro acercamiento a los textos, aún sin tener un profundo conocimiento en cuestiones teóricas, depende de él en gran medida. Esta manera de juzgar a los géneros como instituciones sociales reconocidas por todos se encuentra expuesta a cualquier efectiva intención por parte de los integrantes del sistema comunicativo literario (escritores, lectores, críticos...) de ser defendida o reformada en sus cauces formales¹. En ese sentido destaca siempre la voluntad racionalizadora de una corriente o estadio de la Poética normativista para sistematizar los textos dentro de un esquema genérico sometido a tensiones delimitativas y jerárquicas, mayores cuanto más rigor purista impulsen a los críticos. Merece la pena detenerse a analizar un momento peculiar de nuestro pensamiento teórico-literario: aquel en el cual el triunfo de la tríada hegeliana se impone dentro de los manuales educativos en un intento definitivo de defender un sistema de géneros lógico, filosófico y coherente. Interés que nos despierta de raíz desde la misma incongruencia de hallarnos dentro de un juego de superposiciones entre esa Poética normativista a que aludíamos y las nuevas poéticas de orientación filosófica, fantástica o psicológica, propias de la modernidad y nacidas con el siglo XIX. Proyectaremos en este artículo los procesos y motivos

¹ Posiblemente siempre existan condiciones previas que condicionan nuestra aproximación a los géneros. Por ejemplo, Claudio Guillén reconocía seis: sociológicas, estructurales, pragmáticas, históricas, lógicas y de universalidad o limitación de cada género. En *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 145 y ss.

que llevaron a los tratadistas españoles a aceptar la teoría del género literario de Hegel y ofreceremos algunas propuestas sobre el sentido y la utilidad que confirieron a este aspecto de la tónica de sus manuales, pues afecta de raíz a la concepción que tenían y enseñaban como modelos de estudio desde la propia institucionalización y orientación estatal de la asignatura de Literatura². Las preceptivas se habían transformado en manuales para bachilleres y universitarios.

Situémonos previamente en los años que conducen a la introducción de los contenidos de la *Estética* del filósofo alemán. Para los teóricos neoclasicistas los géneros o “especies”³ de la Literatura eran asunto muy importante. Solían conferirles un papel determinante en la capacidad constructiva y normativista que consignaban las partes y reglas de cada uno de ellos. Además, estos desvelos iban aparejados de la consiguiente incidencia en el respeto que les merecían las fronteras entre los mismos, pues uno de sus principios críticos obligaba a respetar la unicidad y la pureza, censurando abiertamente las zonas mestizas, caso común de la comedia barroca española por insinuar el ejemplo más popular de oposición crítica. Pese a tal importancia, no parece que los géneros despertaran demasiados impulsos teórico-analíticos para la Poética neoclásica, prefiriendo repetir criterios gastados desde las consignas de Boileau o incluso anteriores⁴. Significativamente esta teoría de los géneros en el Neoclasicismo devenía en una de las mayores causas de la lejanía de esa Poética con la realidad de la creación literaria de su época, por tanto no es de extrañar que los testimonios de la reacción tuvieran especial interés en provocar un cambio doctrinal del sistema que contribuyera a entenderlos como realidades efectivas, no como simples imposiciones de una normativa antinaturalista. Sin llegar a esa oposición todavía, los autores españoles van a llevar su propio camino coincidente con ese reproche sobre la falta de sentido crítico a la hora de aceptar un fondo doctrinal que perpetúa la idea de que las obras literarias deben aspirar a convertirse en remedos de poemas bucólicos o pastorales, o tragedias clasicistas; en aceptar que cada género impone un estilo retórico; en afirmar que existen, jerárquicamente, unos más relevantes en su canonicidad que otros. Eso explica la continuidad del sistema inamovible en la crítica anterior de Wellek y Warren y la escasa entidad de sus bases

² Como es lógico, no queda bajo la competencia de este artículo asumir el riesgo de implicarse en un esfuerzo teórico por clarificar el concepto de género, tampoco de resumir o explicar la ingente bibliografía al respecto. Remitimos a cualquier manual reciente que trate de estas cuestiones entre especialistas.

³ Así los llama Luzán en su *Poética* (1737 y 1789). Para una visión pormenorizada de los sistemas genéricos en el siglo XVIII español remito inexcusablemente a los trabajos de José Checa Beltrán, principalmente a *Razones del buen gusto*, Anejos de la *Revista de Literatura*, 44, Madrid, CSIC, 1997, pp. 147-163.

⁴ René Wellek, Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985, 4ª ed., p. 276. Otros como Aguiar admiten la dificultad de explicar la situación del siglo XVIII, cuyos teóricos hubieron de encontrarse directamente con el cultivo exitoso de géneros mixtos que nacen a la modernidad, por lo general, en estos años; por ejemplo, la tragedia urbana o la altacomedia. Vid, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 167.

teóricas⁵. De manera señalada, los primeros cincuenta años del siglo XIX, en lo tocante a la materia genérica van a parecernos un campo de discusión abierto a las conexiones con el pasado: jerarquía de géneros marcados (épica, dramática), inestabilidad de áreas genéricas, pretensiones de totalidad, brusca separación entre géneros en verso (poéticos) y géneros en prosa (literarios) con la tradicional desubicación de la novela y el cuento... Sobre la aceptación general del triadismo genérico actuaban en definitiva los mismos factores de siempre: la presión moralizante que era proclive a la defensa de un cuarto género, la Didáctica, en forma de cajón de sastre (sátiras, ejemplos, ensayos o formas autobiográficas entendidas como confesiones...), y la falta de estatuto normalizado para la lírica dentro de la jerarquía poético-normativa. Esa presencia de la jerarquía⁶ se nos hace patente en la disolución de poemas líricos en la poética del padre Juvencio y en sus continuadores: tanto Losada, como Velázquez o Masdeu son capaces de distinguir entre “especies inferiores” o “poemas menores” (formas métricas, tonos poéticos, temas determinados...) por un lado, y la dramática (tragedia y comedia) y la epopeya por otro. Aparte de la confusión de lo que Genette procura llamar por su nombre en un famoso artículo⁷, si alguna consecuencia debemos extraer de esa idea jerárquica y de la descompensación lírica es que no se distinguía claramente la importancia de la tríada en la sistematización genérica pese a haber estado presente, de una manera u otra, desde el comienzo de la historia de la Poética: o juntan al mismo nivel todos los géneros (Jovellanos, Sánchez Barbero), o reúnen diferentes poemas líricos bajo la etiqueta de poemas menores (Losada, Masdeu) o decididamente optan por distinguir cuatro géneros, lírica, épica, dramática y didáctica al mismo nivel (Sánchez Barbero). Todas esas combinaciones pueden ser incluyentes y casi todas encontrarán

⁵ Siempre hay excepciones. En España la más famosa es la que conduce a la doctrina sobre el género histórico de la tragedia urbana, definida por el padre Andrés, y también llamada comedia lacrimosa, patética... Sin contar con las pocas palabras de Luzán y de Jovellanos (autor de *El delincuente honrado*, 1773), hubo de ser Santos Díez González quien tratara por extenso de ella en sus *Instituciones Poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793. Pese a todo esta obra es una paráfrasis de la poética (Venecia, 1718) del padre Juvencio, famosa por publicarse junto a la retórica (Lyon, 1708) del padre Colonia por los jesuitas para reemplazar a la obra de Cipriano Suárez. En *De arte rhetorica libri quinque...*, Villagarsiae, Typis Seminari, 1726.

⁶ El principio jerárquico actuó desde el comienzo por razones inciertas (René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, I, Madrid, Gredos, 1989, pp. 32-33), ya fueran estilísticas o temáticas, morales o todas a la vez. Checa Beltrán (*Razones del ...*, op.cit., pp. 157-163) recuerda desde la ambivalencia clasicista (para Aristóteles la tragedia, para los renacentistas la épica) que el XVIII español parte de la primacía del *docere* entre los fines y de la importancia de las formas métricas y el estilo: “Cualquier rasgo definitorio de un género supone frecuentemente, como digo, una implícita valoración jerárquica. [...] En la teoría clasicista es evidente que la jerarquización es tácita en la definición de cada género.” Por el estilo elevado, los temas y los personajes, y la función educativo-hedonista, la tragedia conservaba ese primer lugar acompañada de la épica. Para una vindicación de la lírica hay que esperar hasta Díez González en pleno prerromanticismo.

⁷ “Géneros, “tipos”, modos”, de 1977, se puede leer traducido en M. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, ArcoLibros, 1988, pp. 183-233.

continuidad en los comienzos del siglo XIX y se extenderán durante años⁸. La tendencia a expresar el cauce natural de los géneros literarios en un sistema triádico⁹ no tenía por qué incluir a la lírica, siguiendo el ejemplo de Aristóteles¹⁰, pero efectivamente es la revolución en su estatuto el que supondrá un giro en la manera de entender el sistema de géneros. Debería entreverse en el manual que supuso un cambio radical en el devenir histórico del pensamiento literario español, la traducción *adicionada* de ejemplos hispánicos de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783, del predicador escocés Hugo Blair¹¹. Esta obra no era una poética, sino un texto (al igual que su traducción) concebido para la enseñanza en una cátedra de Retórica. Y como tal se entendió y utilizó oficialmente en España por libro de texto obligatorio para la enseñanza de las Humanidades hasta que se decidió cambiar por el de Hermsilla (1826). Esta consideración impone una particular visión generalista del concepto de Literatura basado en la globalidad educativa, para la cual existe una lógica partitiva entre los géneros en prosa (elocuencia e historia, junto a las novelas) y las composiciones poéticas¹². De estas últimas no se puede inferir un mayor interés

⁸ Díez González, *Instituciones...*, op.cit.; Gaspar Melchor de Jovellanos, *Lecciones de Retórica y Poética*, en *Obras de...*, Madrid, B.A.E., XLVI, 1963, pp.114-146; Luis José de Velázquez, *Orígenes de la Poesía Castellana*, Málaga, Hrdos. de F. Martínez de Aguilar, 1797, 2ª ed.; Juan Cayetano Losada, *Elementos de Poética*, Madrid, Vda. e hijo de Marín, 1799; Juan Francisco Masdeu, *Arte poética fácil*, Valencia, Burguete, 1801; Francisco Sánchez Barbero, *Principios de Poética y Retórica*, Madrid, Imprenta de la admón. del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1805.

⁹ La búsqueda de la armonía sobre el tres es previa en la teoría literaria a la peculiar situación de la lírica en el sistema hegeliano; parte de la particular visión expresivo-retórica que la combinación de teorías anteriores que Diomedes hizo famosa en el siglo IV y que se traspasa a los esquemas de San Isidoro de Sevilla (activo, narrativo y común), los *genera* de la Retórica, la *rota Virgilii* y las múltiples combinaciones de las *artes poetriae* en la Edad Media. Vid. por ejemplo, en el libro conjunto de A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 22 y p. 106.

¹⁰ No podemos avalar que Aristóteles aplicara una base triádica. Tanto si hablamos de registros o modos de imitar como si presentamos históricos esquemas de superposición de niveles (Huerta Calvo, *Los géneros...*, op.cit., pp.94-100), debemos tomar el suficiente margen de distancia como para indicar las causas histórico-teóricas de la inexistencia de la lírica como género literario mimético en la *Poética* de Aristóteles (al modo de Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp.94-100). En el caso de Horacio tampoco podemos plantear algo semejante, aunque parece orientarse a una tipificación triádica de manera más clara que su antecesor. No es de extrañar que posteriormente algunos autores, alentados por la magia del tres, dieran por sentado que la lírica se veía representada en todos esos escritores a los que se acudía como autoridad en aquellas obras que no fueran dramáticas ni épicas. Escribe García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, I, Madrid, Cupsa, p.94: "El paso siguiente fue hacer de la lírica un *totum revolutum* en el que incluir, genéticamente, todas las subespecies poéticas no claramente épicas ni dramáticas."

¹¹ José Luis Munárriz, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugh Blair*, Madrid, Imprenta de A. Cruzado y cia., 1798-1801, 4 vols. Cito por la 3ª edición, Madrid, Ibarra, 1816-1817, 4 vols.

¹² Recordemos que para Blair la esencialidad de la poesía no puede definirse ni por lo ficticio, ni por la imitación, ni tampoco por la versificación, sino por el lenguaje de la pasión y la imaginación. En *Lecciones...*, op. cit., III, pp. 305-306.

por unas u otras, ni un decidido afán por ajustar un sistema coherente y rígido. Su misión educativa y de prestigio le conduce a describir los más importantes tipos de Poesía: pastoral (la bucólica), lírica (sinónimo de oda), didáctica (sátiras y epístolas) y descriptiva, poesía de los hebreos, épica y dramática (comedia y tragedia). Si hubiéramos de extraer conclusiones determinantes, la primera abonaría la opinión de que si bien la lírica tiene una personalidad cerrada todavía no ha llegado a su expansión. Blair-Munárriz distinguen perfectamente las formas (métricas) pero incluye ciertas especies entre los tipos genéricos. La falta de creencia en la división triádica suele siempre afectar a la complejidad de la lírica, pero también parece un exponente muy clarificador de la tentación educativa-moral por la vinculación muy cercana de ésta con la complacencia y el hedonismo artístico. La inclusión de la poesía de los hebreos es una clara muestra de esta falta de coherencia; su inclusión obedece al prestigio del origen semidivino de la Poesía. Pero tampoco podemos derivar de esto que a Blair y su traductor no les interesaba tener claro un sistema de géneros. En ese manual hay en principio un intento de diferenciación global de lo literario bajo un principio binario: hay composiciones en prosa y poéticas, las segundas se distinguen por la definición de Poesía. Este principio diferenciador choca con una realidad, la existencia de la novela entre la prosa, pero definida por su componente imaginativo, y con una posibilidad, el hecho de que se pueden dar obras poéticas en prosa. El binarismo de la Literatura, en tanto sinónimo de Bellas Artes y Retórica conjuntamente es básico; la Poesía queda orientada hacia el ámbito de lo sentimental como rasgo común específico por más que los principios fundamentales de corte tradicional retórico sean compartidos.

Más adelante, por influencia general de Blair, el tratado de géneros en la Preceptiva sigue ininterrumpidamente repitiendo esta partición verso/prosa, pero en la zona de mayor labilidad de lo poético los esquemas dependen de la importancia concedida a géneros o poemas menores (como los conocen Mata y Hermosilla)¹³ que acabarán por formar parte de la lírica. También se mantiene, sobre todo en las poéticas en verso como la de Martínez de la Rosa (1827) el principio purista del neoclasicismo contra la mezcla de géneros. En las *Anotaciones*, la nota 2 es clarísima al respecto: "...; pero la mayor dificultad consiste en no traspasar la breve distancia que a veces separa dos clases diversas de composición. Al exponer en seguida la índole peculiar de cada una de ellas, y cómo la han desconocido alguna vez nuestros buenos poetas, aparecerá más claramente la necesidad de no faltar nunca a principio tan importante."¹⁴ En el Canto IV de la *Poética*, esta fácil indiferenciación provoca la complacencia en describir minuciosamente las distintas composiciones que tienen un límite más

¹³ Luis de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de J. Mártir Abellán, 1818; José Gómez Hermosilla, *Arte de Hablar en Prosa y Verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.

¹⁴ *Poética y Anotaciones*, en *Obras de...*, II, B.A.E., Madrid, Atlas, 1962, pp. 295. La tradición horaciana es demasiado intensa en los poemas didácticos con origen en el suyo, de tal manera que se reproduce el formalismo genérico de adecuación decorosa entre el tono, el contenido y el metro.

impreciso: égloga, idilio, elegía, odas... Los siguientes cantos se dedican a la dramática y la epopeya. En otros tratadistas se observan similares aspectos, en algunos casos contradictorios, frente la estatismo rígido del Neoclasicismo volcado hacia la educación más que hacia la normativa sobre los escritores.

Cabría esperar de Gil de Zárate (1842) una radical separación, consciente de que su manual apuntaba a un concepto nuevo de Preceptiva avalado por los cambios legislativos. Acerca de los géneros había la necesidad de un sistema armónico y estructurado que respondiera a los intereses de unos tratados que se encuentran camino de un descriptivismo en tensión con el mantenimiento de unas estructuras de prestigio. De momento sólo intenta desmontar elucubraciones. El propósito es presentar una clasificación educativa para lo cual la clave es la utilidad pedagógica y la visualización particular de la teoría preceptista: “Varios son los sistemas que podríamos seguir en esta clasificación, mas como no ofrecen utilidad alguna, nos contentaremos con la más general, en esta forma: escritos que sólo admiten la prosa; escritos que deben estar en verso, y escritos que usan indiferentemente la prosa y el verso. [...] ..., dividiremos todas las composiciones literarias en composiciones en prosa, composiciones en verso y composiciones dramáticas.”¹⁵ Parecerá más interesado en recalcar la importancia jerárquica de la dramática que en instituir y defender un estatuto particular para la lírica, confundida con la oda y sus tipologías. Hasta ahora, bajo complacencia de los teóricos, ha tenido más importancia la representatividad de los géneros (por ejemplo, su influencia directa en el lector) que su sistematización. La visión que se tenía no nacía del seno de la propia interioridad de la Poesía, por no decir Literatura en sentido extenso, sino de la visión externa del hecho de lo escrito, y de ahí hacia la partición genérica.

No era esa la manera en que los filósofos y críticos del Romanticismo alemán habían abordado la cuestión, que consideraron prioritaria por el mismo concepto jerárquico que movía a Gil de Zárate: se buscaba potenciar los géneros que la Edad Media (formas métricas, cantares de gesta, romances...) o la propia modernidad (fundamentalmente el drama de fines del XVIII, considerado una mixtura) habían puesto de moda entre el público. A partir de esa idea surgió una necesidad de enfrentarse a los sistemas clásicos y proponer soluciones alternativas: nuevos géneros, fomento del hibridismo, naturalismo descriptivo o abolición general y total a cambio de la unidad absoluta de la Poesía. La doctrina romántica ha sido etiquetada de multiforme y contradictoria, en cualquier caso desde el punto de vista de la sistematización hay un camino aparente hasta el triunfo de la tríada hegeliana que supone la reconversión de los modos de imitación, el orden impuesto por Goethe (épica o narrativa, lírica y dramática) entre los géneros y las formas naturales (*Dichtarten* y *Naturformen*), y la

¹⁵ Antonio Gil de Zárate, *Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, Gaspar y Roig, 1862, (1842, 1ª ed.), 9ª ed., p. 175.

asunción general de la teoría dialéctica recibida también desde Friedrich Schlegel como un trasunto de biologismo evolucionista¹⁶. Esta teoría marcaba un proceso de evolución dinámica ajena al estatismo general de la doctrina anterior. En cierto modo acentuaba la relación entre la Poética y el naciente Historicismo, y permitía un verdadero entramado de conexiones deducibles, encajando las realidades de un género sobre otro y no simplemente extraído de las taxonomías de la Ciencia moderna al estilo de Linneo¹⁷. Los propósitos del Idealismo alemán, sobre todo en estos cruciales estadios de comienzo de siglo, son inevitablemente más complejos y sobre todo conscientes de una pretendida novedad por oposición a todo lo anterior. En cualquier caso, Hegel propone un esquema general que trata de orientar en relación a su sistema filosófico dialéctico. Su principal investigación, poniendo en marcha un mecanismo rígido y pretendidamente inmóvil pero flexible a las novedades reales (los géneros históricos no grecolatinos), conduce en diversas fases a asociar el crecimiento en espiral con la linealidad histórica. Así la Poesía es el arte por excelencia, no unido a ninguna forma artística (simbólica, clásica y romántica) pero a la vez el último estadio de un proceso que nace con la arquitectura hasta desprenderse completamente del material sensible.

Por lo pronto en España empezarán a penetrar las ideas sistemáticas de Hegel en esquemas parciales, con adaptaciones y bajo la superposición esquemática necesaria para el aprovechamiento escolar¹⁸. Aparece claramente en el tratado de Coll y Vehí¹⁹. En primer lugar se insiste en la bipartición entre obras

¹⁶ En palabras de Wellek, *Historia de la crítica...*, II, op.cit., p.14. El ejemplo fundamental sirvió para explicar los tres estadios de la tragedia.

¹⁷ Szondi nos recuerda cómo F. Schlegel se haya en la base de la dinámica hegeliana, pues el primero buscaba transformar una clasificación en un sistema coherente mediante la deducción de los géneros siempre válidos de la Poética pura en combinación con la serie de tonos (similar a los modos) y tipos humanos: lírico, épico, trágico con lo ingenuo, heroico e ideal. Ese sistema sólo válido en serie dinámica supone la misma evolución, la mezcla necesaria de géneros poéticos y el cumplimiento de cada tono en la serie evolutiva consecutiva: por ejemplo, el cumplimiento de lo épico en lo trágico y de éste en lo lírico. Vid. Peter Szondi, *Estudios sobre Hölderlin*, Barcelona, Destino, 1992, p. 155-212.

¹⁸ Debemos aclarar que los filtros de introducción de las ideas filosófico-estéticas eran casi siempre secundarios a través de Francia y en menor grado de otros países. La tardanza en la traducción completa al francés provoca muchas de las condiciones de retraso y de lectura tangenciales o parciales en resúmenes u obras de divulgación científica como manuales; esto favorece las malas lecturas, las interpretaciones superficiales, pero no la ignorancia total. El caso de Hegel es aún más complejo que el de Kant por cuanto la *Estética* en su idioma original hubo de ser publicada póstumamente por apuntes de curso en la elaboración de su alumno Gustav Hotho entre 1835 y 1838 en tres tomos. Szondi anota la importancia de resaltar la recepción sobre la influencia ejercida en ciertos autores que, como el hegeliano Vischer, desconocía alguno o todos los tomos de esa edición primera al elaborar sus doctrinas. Vid. *Poética y filosofía de la Historia I*, Madrid, Visor, 1992, pp.189. En España se conocía por la traducción francesa de C. Bénard, y sobre la 2ª edición de 1874 se tradujeron las *Lecciones de Estética* por Hermenegildo Giner de los Ríos, *Estética*, Daniel Jorro, 1908. Hay edición facsímil moderna en Barcelona, Alta Fulla, 1988, 2 vols.

¹⁹ José Coll y Vehí, *Elementos de Literatura*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856. Cito sobre la 2ª edición corregida, Madrid, Rivadeneyra, 1857.

poéticas (“La poesía, como arte bello, entra por completo en la esfera de la Literatura.”) y las que se puedan definir como oratorias y doctrinales (oratoria, historia, obras políticas, diálogos, tratados didácticos... “por lo que respecta a la forma, pertenecen al arte, no obstante que su fin directo sea la investigación y transmisión de la verdad o su aplicación útil a la vida del hombre.”); provocando una primera división triádica (“Arte poética, Oratoria, Obras doctrinales”), base de muchas otras clasificaciones posteriores que procurarán acogerse a esta determinación²⁰.

El capítulo de división de las obras poéticas es un caso interesante de adopción de criterios y justificación de esquemas contradictorios. Afirma solemnemente: “La poesía se divide en tres géneros: *lírico, épico, dramático*.” Al modo hegeliano, sin citarlo, identifica al primero con lo subjetivo (cuando el poeta expresa el estado interior de su alma o sus reflexiones, afectos...), el segundo con lo objetivo (el poeta canta lo natural, lo externo, como narración de acontecimientos pasados) y el tercero con lo objetivo y subjetivo a la vez (nos presenta una imagen de vida, representando una acción y los instintos y motivaciones de los distintos personajes). Esta división, como la indirectamente referida sobre las relaciones con los tiempos, presente, pasado y futuro²¹, partía de esquemas trenzados por A.W. Schlegel, adaptados a la construcción dialéctica: el Arte nace con la tesis y la objetividad épica²², evoluciona mediante el movimiento antitético por la subjetividad lírica y se resuelve en la síntesis objetivo-subjetiva mediante la descompensada modalidad criticada por muchos en su día, como Menéndez Pelayo, y el desplazamiento de su anterior estatuto en sustitución de la modalidad mixta de la épica²³. Ese dinamismo²⁴ es ajeno al sistema propuesto por Coll (una “diferencia esencialísima en la manera de concebir y representar la idea poética”), dando idea de un estatismo antihistoricista de correspondencia con las formas

²⁰ Op.cit., p.189. A partir de ahora reproduciré las palabras de Coll entre pp.189 y 208

²¹ Remitimos al famoso cuadro doblado, ejemplificador desde Humboldt hasta Staiger, donde Genette considera fundamental la mayor afinidad de lo épico con lo pasado y lo lírico con lo presente, resaltando la divergencia del drama. Vid. *Teoría de los géneros...*, op.cit., pp.214-216.

²² Genette ejemplificaba las divergencias entre el nacimiento de la Poesía con lo lírico-subjetivo en Schelling, triunfante en la mayoría de las teorías posteriores tras Víctor Hugo (con precedentes clasicistas) o con lo épico-objetivo al modo de la “conciencia general de un pueblo”. En art. cit., pp. 210-212.

²³ “La caracterización sintética del drama es quizás el punto más discutible y forzado en la tipología dialéctica de Hegel”, resumirá García Berrio (*Los géneros literarios...*, op.cit., p.38), si bien más adelante reclaca con toda precisión la “justificación razonada” de su naturaleza sintética dentro del sistema general dialéctico, por razones muy cercanas a las expresadas por Coll: el proceso exterior de la acción dramática es simultánea a la expresión íntima del discurso mimético de las voces ficticias de los protagonistas (p. 39).

²⁴ Remachemos que para Hegel el sentido dinámico era connatural al sistema. A la representación de la acción o de la realidad exterior le sucede lo contrario u opuesto (en la traducción de Giner, op.cit., II, p.303), o sea, la subjetividad lírica. Hay un desfase evolutivo-temporal que sólo se soluciona si apelamos al concepto no evolutivo sino dinámico de espiral, por otro lado nunca mencionado así en las *Lecciones de estética*, según Szondi, op.cit., p. 278.

exteriores de la elocución: “Pertenece al género lírico la forma subjetiva o enunciativa; al épico, la narrativa y descriptiva, y al dramático, la dialogada.” La conexión entre modos elocutivos y las formas de representación genérica no remiten al sistema filosófico, se debaten en la esfera de la lógica genérica natural, como referimos arriba de la “base natural de modalidad expresiva”. Queda defender la viabilidad del sistema recalcando la existencia de obras entre fronteras que se confunden (“por falta de gusto, de falta de originalidad o porque el asunto así lo comporta o tal vez lo exige”) o que abiertamente se traspasan (“Hemos presentado los tres tipos fundamentales de la poesía; si hay tipos intermedios, si en las obras del ingenio, y lo mismo sucede en la escala de los seres materiales, la transición de una especie a otras es imperceptible, no por esto debe concluirse la imposibilidad de una buena clasificación.”). Tres notas adornan la presentación de este manual. La primera, la constatación de que los sistemas deben ser flexibles pedagógicamente. La Poética descriptivista, presuntamente postnormativa, admite y hasta defiende la secuencia histórica para conocimiento de géneros que por prestigio intrapoético o por potenciación pedagógica no admiten inclusión en el reparto tripartito: “Todos los demás géneros de poesía deben hallarse comprendidos en la división fundamental que hemos establecido. Sin embargo, hablaremos con separación de la poesía didáctica, que es la que tiene por objeto instruir, y de la bucólica, que es la destinada a pintar la vida de los pastores, embelleciéndola todo lo posible.”). La segunda, defender de raíz la racionalidad del sistema. Por ello critica abiertamente la división de Hermsilla por la incongruencia de considerar a la épica como género mixto: “...si es cierto que en la epopeya intervienen personajes y hablan, no puede negarse que siempre es el poeta quien directamente refiere los discursos, no dándoles más valor que el de un hecho pasado.” Por fin, su lógica, que parece de origen más teórico-literario que filosófico, le conduce a situar el espacio del carácter lírico en la base histórica del nacimiento de lo poético hasta la forma actual más cercana a lo dramático, “o bajo la forma dramática propiamente dicha”; lo que induce a una nueva interpretación jerárquica por la relación de la obra con la realidad social y su reflejo en cuestión de importancia o de influencia. Nunca como ahora se puede juzgar la naturalidad ecléctica de su pensamiento, que lo aleja del sistematismo de Hugo (“No pretendemos deducir de estas observaciones las consecuencias que en el prólogo del *Cromwell* deduce Víctor Hugo, excesivamente sistemático, a pesar de su odio a los sistemas, al fijar y caracterizar lo que él llama edades poéticas”, coincidente con la serie que él propone), y que a la vez no ignora que en la base triádica las formas proponen una dinámica distinta (“No creemos tampoco hallarnos en total pugna con Hegel, que supone la poesía épica anterior a la lírica”) al no tratarse directamente de géneros históricos los que propone analizar sino de las formas, por eso habla de lirismo o de carácter épico.

Así pues la propuesta parece incoherente si la interpretamos sobre una simplificación del sistema de Hegel. Pensemos en la naturalidad de la base

triádica históricamente reconocida (aunque sólo fuera como resultado de la tradicional división expresivo-retórica) y en las contradicciones internas del sistema hegeliano: la situación de la dramática, la inconsistencia de sus juicios históricos o el difícil encaje de la historicidad en la dialéctica sistemática; contradicciones salvadas por la lógica descriptiva, la jerarquía genérica y la defensa de géneros de prestigio. De este modo, puramente utilitario en su labor pedagógica, es posible encajar las realizaciones poéticas.

Si bien hay algunos autores como Espar o Ruiz de la Peña que insisten en los modos de imitación para la distribución genérica²⁵, en los años siguientes, siguiendo a Coll, el sistema hegeliano tiende a perpetuarse en manuales decisivos como el de Canalejas. Éste, que termina su incompleto manual al acabar de tratar de la épica, adapta la síntesis de la dialéctica hegeliana: toda la dimensión genérica del arte literario bajo la esencia de la belleza calológica. Difunde un esquema triádico sucesivo desde los géneros de la Literatura y sus relaciones con la esencia de lo bello (bello y bueno, de *kállos*) y no con su finalidad: el consabido esquema estático de la Poesía (“pura y perfecta realización de la belleza por la palabra”), la Oratoria (“exposición de un pensamiento religioso, moral o político en forma imperfecta”) y la Didáctica (“exposición de la verdad en forma artística, que puede y debe contener belleza”), adquiere un sentido dinámico en las relaciones intergenéricas²⁶. El volumen II, que trata del género, consiste en una exposición que adorna ciertas afirmaciones hegelianas²⁷ junto a la consabida crítica sobre los modos en los que se resuelve que sólo existen dos que pertenezcan a la realidad: el épico-objetivo y el lírico-subjetivo, y la mezcla que

²⁵ Joaquín Espar, *Elementos de Poética*, Barcelona, Hrdos. de la vda. de Pla, 1861; Francisco Ruíz-de la Peña, *Rudimentos de Retórica y Poética*, Bilbao, Imp. de Larumbe, 1866. Pero Espar sólo trata de especies exegéticas (didáctica, lírica, bucólica y épica) y dramáticas, reticente a atribuir a la épica su condición de mixta.

²⁶ Francisco de Paula Canalejas y Casas, *Curso de Literatura General*, I *La Poesía y la palabra*, Madrid, Imprenta de *La Reforma*, 1868 y II *La Poesía y sus géneros*, Madrid, Minuesa, 1869. Op.cit., I, p. 33. La referencia a la oratoria merece una explicación. La dinamización genérica adquiere carta de naturaleza cuando los fines establecen grados sucesivos de cumplimiento en dos serie: la primera se conduce desde la belleza plena a la intención primaria del convencimiento sobre la Poesía-Novela-Oratoria, la segunda hacia la verdad bella se cumple en la serie Poesía-Historia-Didáctica. En ambas, las fases se cumplen por medio de géneros de transición que participan a la vez de fines y modos compartidos. Idem, pp. 38-40.

²⁷ Hegel sitúa a los géneros en la síntesis del sistema poético cuya tesis es la obra poética y su antítesis probable el lenguaje poético. La serie de formas dinámicas cuenta como sigue: la épica desarrolla la relación con un suceso de la realidad exterior (lo objetivo) que el cantor o rapsoda recita maquinalemente, con un ritmo regular y mecánico, por lo general hechos independientes del rapsoda, fuera de él; la lírica, opuesta y subjetiva, obedece a los movimientos interiores del alma, y al pensamiento personal del poeta, cuya complejidad de mundo interior produce modulaciones variadas de voz, forma...; en la dramática, lo objetivo (acción ante nuestra vista) y lo subjetivo (pasiones de los personajes) generan la acción a través de fuerzas morales en pugna que culminan en la representación o lenguaje de la acción. Vid. *Estética*, op. cit., II, pp. 301-305.

racionalmente no se inclina a ver como una tercera forma. Opta por encontrar un término medio que representa la unidad y variedad del arte según las fases de la ley estética: de la objetividad de la bella naturaleza a la subjetividad de la fantasía sintetizada en la completa unidad del arte. Coincide con Hegel en reconocer a la épica su primacía en el tiempo, ya que la visión de la realidad debe ser previa a la “plástica del mundo interior”, bastando el goce de la presencia de esa realidad. Por fin, pretende demostrar su juicio contrario a todas las divisiones hegelianas, excepto las históricas (oriental, clásica y cristiana), predeterminando el cumplimiento de las fases estéticas mediante la existencia de géneros de transición de lo épico a lo lírico (elegía, sátira y bucólica). Este remedo a Hegel, a la par que otros, queda inexplicado en su extensión debido a que no acabó su trabajo. Presenta de esta manera un mayor desarrollo de los esquemas del filósofo alemán aceptados como una normalidad de la teoría poética y engarzados íntimamente dentro de la estructura superior del sistema estético de la Calología al que iban a tender los sucesivos autores en la distribución de finalidades estéticas frente al modo imitativo dominante. Él permanece en el camino que parte de los modos de exposición de la manifestación poética: narrar hechos, decir el poeta sus sentimientos o creencias y la combinación perfecta de las anteriores. Después de esta estructuración formal, la descripción de las condiciones que cumple la épica son un resumen de los caracteres que han descrito los preceptistas anteriores a los que cita directamente: Aristóteles, Le Bossu, Voltaire, La Harpe, Batteux, Blair, Marmontel, Luzán, de la Rosa, Juvencio, Gravina, Muratori, Sayous, Lefranc, Gil y Zárate y Coll y Vehí. No es de extrañar que los caracteres se resuman en la tópica más clasicista a la que añade la voluntad de extremar la periodización histórica que comenzaba a estar de moda como realizaciones sucesivas de las formas generales de la epopeya griega. Recordemos que el mismo Hegel se basó en la epopeya griega como único modelo del paradigma histórico de la épica. Otro tanto hicieron para cada área genérica los preceptistas españoles respecto de la tópica de la Poética clasicista.

Las tendencias sistemáticas de los siguientes preceptistas van a considerar imposible la marcha atrás en el sistema triádico hegeliano, con el que simplemente juegan a adornar o reconvertir a sus intereses con excepciones puntuales, demostrando cuán profundo fue considerado el cambio sin retorno en la universalidad genérica. Pero a la vez, cuán superficial, cuán achacable meramente a cambios de actualización y normalización pedagógica, pues no de otro modo se entiende la varia sistematización entre géneros mixtos, las contradicciones descriptivas, la situación de las obras consideradas didácticas (modernamente didáctico-ensayísticas) y todas las derivadas de la incongruencia, curiosamente ajena a aquellos hombres por más que presente entre nosotros, de la distinción poesía/literatura. A finales de los sesenta, cuando se impulsan ciertas condiciones para la renovación de los estudios de la, definitiva, asignatura de Retórica y Poética, en el caso de la teoría de los géneros por principal

acercamiento expositivo a la materia literaria distribuida según su intencionalidad final, se pretendía, como opinaba Laverde, no formar poetas y oradores, que se suponía que habrían de formarse en la práctica escrituraria, sino la “adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir que se conocen”, que se resume en “educar el gusto” en la percepción de la belleza de los textos y en “encontrar medios de expresión adecuados”²⁸. La confirmación del fin de lo normativo favoreció la transformación de la finalidad de las obras poéticas hacia el desinterés artístico kantiano, por cuanto los fines agrupados de todo el saber literario permiten englobar un nuevo conocimiento: el *docere* es un acto general del saber, del conocer y aprender que admite también un nuevo *delectare* intrínsecamente poético.

Así pues, los siguientes autores hasta el manual de Arpa, Ortega y Frías (1870), Ascaso y Pérez (1871), González Garbín (1872) o Milá (1874), ofrecen el mismo sistema general de raíz hegeliana para los géneros poéticos pero de corte tradicional y retórico para la división general entre textos en prosa y en verso²⁹. Arpa, cuya *Teoría del Arte Literario* de 1874 tiene una perfecta construcción tripartita, según él bajo el método de la lógica constructiva, deja establecido claramente el esquema genérico de finalidades bajo los auspicios de la Estética calológica y bajo las necesidades de coherencia que exigía la presencia de géneros de transición entre los límites del sistema. Partiendo de la generalidad constructiva (del artista productor mediante la ejecución del material artístico en la síntesis de la obra literaria cuyo resultado son los géneros) los fines estéticos se encuentran fácilmente ajustables, con un sentido natural de las cosas que asombra en cierta medida. Cuando queremos mostrar el arte bello surge la Poesía, basada en la belleza y en su contemplación, donde todos los elementos se desarrollan en libertad; confirmando esa traslación conectiva entre una nueva paridad *docere-delectare* a que me acabo de referir. La Oratoria, arte a la vez bello y útil, busca expresar el bien y la verdad, lo que permite cierta libertad según el tema elegido. Por fin la Didáctica, arte útil, busca la verdad y a ello se supedita junto a la

²⁸ Gumersindo Laverde Ruiz, *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública españolas*, Lugo, Soto Freire, 1868, p. 101.

²⁹ Francisco Ortega y Frías, *La escuela del poeta*, Badajoz, Santamaría, 1870; Andrés Ascaso y Pérez, *Lecciones elementales de Retórica y Poética*, Pamplona, Bescansa, 1871; Antonio González Garbín, *Curso elemental de literatura preceptiva*, Granada, Francisco Reyes, 1872; Manuel Milá y Fontanals, *Principios de literatura General y Española*, Barcelona, Imp. del *Diario de Barcelona*, 1874, 2ª ed. Si acaso merece la pena recuperar algunas definiciones de Milá, ajeno a lo puramente subjetivo u objetivo. Para él las obras poéticas corresponden a los géneros de la lírica o expansiva, didáctica, épica y dramática o representada. Se atenia a principios inalterados hacia la sentimentalidad de la lírica según su *Compendio* de 1844 y al sentido común, que le conducía a rehuir los generalismos del filósofo alemán considerando que la dramática superaba la definición de mixta u objetivo-subjetiva. Vid. *Obras completas*, I, Barcelona, Verdaguier, 1888, pp. 196 y ss.

descripción de la realidad³⁰. Bajo estos tres principios se abre la variedad de géneros literarios. Las zonas de fricción se redistribuyen huyendo del término “mixto”, pareciendo inconcreto, y apostando por el de “transición”, por participar de caracteres comunes a dos especies³¹. El interés por las zonas mixtas, que había convertido en exceso de rigidez al sistema neoclásico, encuentra solución en la distribución lógica no normativa, al acabar exento de importancia el purismo poético, que cede ante la voluntad de mostrar la generalidad del sistema. El de Arpa se desarrolla de la siguiente manera:

Poética

Épica (objetiva): poema épico, epinicio, cuento, leyenda...

Transición a la lírica: elegía, sátira

Lírica (subjctiva): oda, himno, canción, romance...

Transición a la dramática: bucólica

Dramática: tragedia, comedia, drama

Transición entre Poesía y Oratoria: novela

Oratoria

Variedades de la Oratoria: forense, sagrada...

Transición entre Oratoria y Didáctica: historia (y sus formas)

Didáctica

Variedades de la Didáctica

Este esquema de géneros será, en mayor o menor medida triunfante, según se coloque a la novela o a géneros cercanos al hibridismo en uno u otro lugar. En cierto modo este sistema pedagógico en su función, es perfectamente lógico para los intereses generalistas de un profesor que no desea poner orden en la Poética, sino en la mente receptiva del alumnado de bachillerato o de universidad. Tampoco podemos olvidar que conforme el Historicismo manifieste un mayor interés en los textos medievales, menor sentido comienza a tener la rigidez neoclásica y mayor la esquematización hegeliana de la Poética, tendente a permitir un cauce amplio para la asunción mental de áreas genéricas.

³⁰ Salvador Arpa y López, *Teoría del Arte literario*, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1874, pp. 235-237.

³¹ Ya se había enfocado así por Coll. Huerta Calvo refiere el mismo aspecto en la clasificación general de Manuel de la Revilla (Manuel de la Revilla, Pedro Alcántara García, *Principios de Literatura General e Historia de la Literatura Española*, Madrid, Imp. de Iruvredra y Novo, 1877, 2ª ed., 2 vols.), conocidos por géneros que se forman “por una combinación de elementos de los fundamentales”, como se repite casi literalmente en muchos autores. Vid. *Los géneros literarios...*, op.cit., p. 126.

La rotura de rigideces sistemáticas en contra de la Poética neoclásica permite especular con un sistema abierto a las progresivas realizaciones del ingenio humano en sentido histórico dentro del esquema básico que naturaliza los modos de expresión. Ese sentido histórico a modo de demostración de la eternidad modélica del sistema hegeliano es el tema del discurso leído por Frías Fontanilles en 1875, cuyas primeras palabras y el título muestran a las claras su intención de “indagar a qué obedece la aparición de distintos géneros”, considerando que “aparecen ordenadamente bajo una ley fija y constante”. Situado mentalmente en la naturalidad de los tres géneros como un hecho inalterable, se nos invita a un paseo por circunstancias históricas que remiten a la voluntad de cumplir un esquema fijo de aparición de géneros: primero la épica, luego lírica y dramática³². Creyendo que el sistema volverá a reproducirse, aunque espontáneamente y no al modo opuesto a la libertad humana de la teoría de las edades sucesivas de Vico, el discurso consiste en la superposición del fenómeno literario en general en su propia evolución: primero surge la Poesía, le sigue la Prosa y por fin el aspecto productivo de las sociedades evolucionadas en la Elocuencia... Todo el folleto acaba por ser una de aquellas generalizaciones tan del gusto de la época, importando a la vez la eternidad de los ciclos y la vinculación de los elementos históricos con la formalización, “pecado” repetido hace años por Northrop Frye, que en el fondo sigue pareciendo una asimilación, ya no triádica, de la dialéctica hegeliana. Y de alguna manera debían asumir el desarrollismo histórico que sería pronto convertido en el evolucionismo de Brunetière.

Pero los demás tratadistas carecen de tiempo o de interés en mostrar cómo los géneros son a la vez inmutables y progresivos, les parecía más efectivo encajar un sistema global y explicativo del que ya nunca habría de apearse el hegelianismo en la Poética y la misma inclinación en la globalidad de la poesía, la oratoria y la didáctica. Así en Alfaro (1876), de la Revilla (1877), Polo (1877), Rabal (1878), Arpa (1880), Mendoza (1884)...³³

Al llegar a estas alturas del siglo, casi en la última década, los géneros seguían pareciendo un problema en cuanto a las terminologías concretas (van añadiéndose referencias concretas como las apelaciones a la temporalidad de los géneros en presente, pasado y futuro a la manera en que lo extendió el

³² Isidoro Frías Fontanilles, *Ensayo crítico sobre la ordenada aparición de los distintos géneros poéticos y literarios en general*, Tarragona, Puigrubí y Arés, 1875, p.11. Sin embargo, poco antes no tiene empacho alguno en criticar el excesivo sistematismo de Víctor Hugo y la generalización de Hegel, como si un término medio permitiera explicar la distancia entre sincronía y diacronía, no entendiendo que el sistema del filósofo alemán juega igualmente con la dinamización dialéctica.

³³ Manuel Alfaro, *Retórica y Poética*, Toledo, Imp. del Asilo, 1876, 2ª ed.; Manuel de la Revilla, Pedro Alcántara, op.cit.; Claudio Polo y Astudillo, *Retórica y Poética*, Oviedo, V. Brid, 1877, 4ª ed.; Nicolás Rabal y Díez, *Elementos de Literatura General*, Soria, Imprenta Provincial, 1878; Federico de Mendoza y Roselló, *Retórica y Poética*, Valencia, Rius Monfort, 1887.

conocimiento superficial de Vischer) y en la colocación de algunos géneros híbridos, con consideración especial por la novela. En busca de una racionalización, Sánchez de Castro (1887), autor de uno de los últimos grandes tratados, pretende una división de la Literatura capaz de superar cualquier incongruencia. La mejor, a su juicio, compete a la finalidad, donde coincide con la archiconocida finalidad de la ley estética expresada en las obras poéticas (que pretenden la belleza), oratorias o morales (el bien) y didácticas (que buscan la verdad); destacando que a la vez hay que buscar cada uno de esos fines en todas las obras literarias en general. Conoce dichas variedades como clases, puesto que género remite a un término filosófico que implica determinación y diferencias claras entre límites, que no se produce en modo alguno en la realidad literaria porque allí se diluyen los elementos de finalidad y por la existencia de composiciones, la historia y la novela, de clasificación confusa³⁴. La razón científica termina imponiéndose por un positivismo logicista: no hay verdaderos géneros (nos atenemos a ellos “para de algún modo arreglar el método y clasificar las obras”), la temporalidad y la transición genérica no pueden aceptarse (todo puede darse al mismo tiempo: “La Novela, como la Historia, como la Oratoria, como la Didáctica, es producto natural y espontáneo del espíritu...”³⁵) y los sistemas tienen límites por cuanto “hay composiciones verdaderamente inclasificables”, memorias, prensa, discursos..., que usan un lenguaje poético cuando su finalidad se escapa de esa manifestación a la par que reclaman un lugar en la libertad formal del espíritu humano. Como vemos, Sánchez de Castro constata errores en el sistema general que todos los demás suelen atender como excepciones, hecho que acaso pase al fin por su cabeza cuando en el tratado particular de cada género responda directamente a los principios que pretendía inmutables. Por ello, apenas diferirá su nómina: Poesía (lírica, épica, dramática y clases complejas [bucólica, sátira, novela]), Oratoria (religiosa, política y forense), Didáctica (obras doctrinales e históricas) y los de clasificación dudosa.

Tras esa puntual crítica, que si algo muestra es la imperturbabilidad del sistema al ser ya imposible plantearse el hecho literario sin su concurso, las últimas preceptivas, a pesar de muy numerosas, mantienen un esquema demasiado similar optando por olvidar definitivamente la denominación de

³⁴ Francisco Sánchez de Castro, *Lecciones de Literatura General y Española*, Madrid, Imp. de San José, 1887, pp. 24-25.

³⁵ Es aún más claro en el texto que sigue: “La teoría de la sucesión cronológica de estas composiciones literarias no descansa en base sólida; y los supuestos géneros en su desarrollo completo, en su perfección, podrán ser más o menos propios de tales épocas o de tales pueblos; pero en su esencia, en su origen, son de todas las edades y de todos los pueblos, como producto espontáneo del entendimiento y del corazón del hombre.” Op. cit., p. 26. Surge, del propio conocimiento, un relativismo contrario a explicar el arte como unigenético, buscando las variedades genéricas a través de actitudes naturales en el hombre: “allí donde hubo un hombre que trató de convencer a otros, y de persuadirlos a hacer algo por medio de la palabra, allí hubo un orador.” Ibidem.

géneros de transición para acabar englobándose en la categoría general de mixtas o complejas. Proponemos por ello un esquema universalmente compartido que, dependiendo de mayor o menor ejemplificación de formas genéricas, casi es un calco o plantilla que abarca a todas ellas en la definición de los géneros literarios:

Poéticas: lírica, épica, dramática, mixtas (didácticas, epístolas, sátira, bucólica, novela³⁶)

Oratorias

Doctrinales, didácticas e históricas

En los últimos años triunfan unas ideas determinantes que inciden sobre este esquema adornándolo y limitándolo: ausencia de separación radical entre las fronteras genéricas literarias³⁷, la común denominación de géneros mixtos a modo de cómodo desahogo para afrontar las rigideces esquemáticas, explicación de fenómenos de cronología sin llegar al evolucionismo, y la aceptación acrítica del esquema repetido hasta la saciedad desde hacía un cuarto de siglo.

De todas las particularidades que marcan su sello sobre la teoría literaria decimonónica en España, las que provocan un ajuste de géneros literarios son quizás las que más reflejan las tensiones por mantener un tipo de preceptiva que enlazara las bases neoclasicistas con los imperativos de la modernidad estética. Nunca como en este intento de domesticar a Hegel se observa con tanta claridad que el pensamiento poético ya nunca se vería libre del todo de su intencionalidad última como parte de la formación de ciudadanos cultos. ¿Acaso no ocurre hoy lo mismo con tantos utilísimos y respetables trabajos? Busquemos las causas por las cuales el esquema de dinamización propuesto por Hegel se adaptó perfectamente, como una plantilla fija, a las necesidades de ofrecer un sistema que como toda la tratadística del momento se polarizó entre el mantenimiento de constantes del viejo paradigma y los ajustes del nuevo en varios movimientos de oscilación y superposición. Desde el purismo clasicista se venía buscando una categorización que respetase el estatuto jerárquico y fuera lo suficientemente amplia y racional para contener a la totalidad de los

³⁶ Persisten reticencias a la hora de considerar poética a la novela por la grave separación dogmática entre verso y prosa; así aparece a veces entre las obras de transición, entre las históricas, o incluso, en clamorosas vueltas atrás casi en el siglo XX, bajo las expensas de la Retórica por escribirse generalmente prosa. Sobre esto remito a mi artículo "Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX", de pronta publicación en *Dicenda*, de la Universidad Complutense de Madrid.

³⁷ "En estos tres géneros no hay separación radical. Hay Poesía didáctica y Poesía Oratoria; hay Oratoria poética y Oratoria didáctica; hay Didáctica poética y Didáctica oratoria. Y todo ello es Literatura." En Francisco Navarro Ledesma, *Lecciones de Literatura*, Madrid, Imp. Alemana, 1902, 2ª ed., II, p. 6.

géneros literarios y poéticos. Después de sostener un modelo de reminiscencias clasicistas, caracterizado por los límites entre géneros y la yuxtaposición de géneros históricos de prestigio, se adopta la clarividente clasificación de Hegel como marco general, adaptado a los intereses preceptistas. Por ello se afronta con cierta superficialidad esta base triádica, aumentada hacia lo literario no poético, para ayudar a poner orden en la mente de los alumnos; así se ayuda a reconocer los textos, su tipología y sus fronteras, y se encajan en un sistema global de referencia. El impulso pedagógico señala nítidamente el camino que hemos ido describiendo diacrónicamente en estas páginas, hasta el punto de que poluciona inexcusablemente las posibilidades que ofrecía la magnífica creatividad estética del Romanticismo y de las reacciones posteriores que se vieron así muy mitigadas y restringidas. Declaremos ahora cuáles parecen, a mi juicio, entre causas y consecuencias, las utilidades pedagógicas que esta sistematización³⁸ provoca entre los teóricos españoles:

- Primeramente, acudir a la autoridad de Hegel les permitía normar el saber literario según criterios estético-filosóficos, uno de los principios fundamentales y un vértice legal de este saber transformado en asignatura. El triunfo del Idealismo hegeliano, tras el paréntesis ecléctico, en este punto determinado de los géneros, explica la acomodación de los principios que definen a la Literatura como una totalidad sobre la que se abre una trimembración de finalidades: Poesía y Belleza, Oratoria y Bien, Didáctica y Verdad. Por no incidir en la lógica acomodaticia y en la gran coherencia del sistema, a pesar de las dificultades de amoldar la totalidad de los géneros históricos que aún hoy nos acompaña.

- Presentar una justificación de la clasicista partición literatura\poesía. En su afán por explicar todo el amplio espectro de lo que el siglo XVIII, rastreado incluso desde el mundo latino, se concordaba con las Bellas Letras³⁹, el sistema hegeliano permitía distribuir de una manera comprensible esquemas superpuestos sobre tres grandes géneros y fines: los literarios en sentido extenso de lo escrito con intencionalidad estética y, lo que es más importante para nosotros, lo poético. Eso explica que la moderna acepción de Literatura marcada en lo ficcional o lo imaginativo se embride sobre la contención tradicional de la partición genérica, atribuyéndolo a influencia retórica, que se inclina sobre ejes de pares: verso/prosa,

³⁸ No es momento de discutir sobre si épica, lírica y dramática son producto artificial de una sostenida de una estructuración de modos literarios o modos naturales de expresividad. En cualquier caso podemos afirmar que muchos autores del Clasicismo teórico no lo sostendrían, y en caso de hacerlo, la nómina de géneros contendría un terceto diferente: épica, tragedia y comedia. La jerarquía grecolatina se imponía en detrimento de la lírica y frente al hibridismo novelesco, con las consabidas excepciones que rompen la tradición. En esa tendencia histórica se encontraba un tratadista del siglo XIX.

³⁹ Pero la voz "literatura" es rara incluso en el siglo XVII y se generaliza en su concepto moderno a mediados del XVIII. Vid. Claudio Guillén, *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 243.

literario poético\no poético, canónico/no canónico, culto/popular...; algunos de ellos ignorados con toda naturalidad.

- Sobre el anterior punto, una utilidad significativa del peculiar proceso de oscilación de paradigmas se reconoce en la posibilidad que Hegel abrió con su ejemplo de perpetuar la doctrina clasicista. A imitación del filósofo, los tratadistas podían cumplir con la obligación de presentar toda la tópica clásica de raíz aristotélica, fortalecida por la consistencia del estatuto lírico. Los tres géneros (en puridad áreas genéricas) poéticos son dependientes de la normativa: la lírica sobre el ejemplo de la oda grecolatina, el drama sobre la tragedia y comedia grecolatinas y la épica sobre la epopeya tipificada en Homero y Virgilio.

- La doctrina en presentación de exigencias máximas por su canonicidad también es útil para encajar los ejemplos en una serie historiada. Por ello el tratado de los géneros sirve a muchos manuales para presentar una historia literaria sobre el discurrir de la doctrina de cada género. La influencia historicista se nos deviene en fundamental para defender esos géneros-tipo y engazarlos en el sistema: sobre la tópica de la epopeya, por ejemplo, el sistema dinámico hegeliano culminaba en la narratividad a través del paso por los cantares de gesta y las novelas de caballerías. Nuestros teóricos y profesores preferían mostrar los ejemplos diacrónicamente, así podían hablar de la épica en la Antigüedad, en la Edad Media o en el Renacimiento. La congruencia del sistema de Hegel no les implicaba por su dinamización sino por su coherencia y por su capacidad de repetir el esquema de la perennidad clasicista, eje del normativismo preceptista.

- La historicidad, sin embargo, llevada a su extremo, comprometía la eternidad de las exigencias de unos modelos fuera del tiempo. Bajo los parámetros de tres géneros poéticos y unos mixtos o de transición desde el comienzo, la tratadística se orienta abriendo la crítica y la normativa hacia un orden lógico de esquema de trabajo sobre el cual proyectar un eclecticismo para uso del aprendizaje. Ello se pretendía sobre el obstinado esfuerzo del Estado por hacer de la enseñanza de la Literatura un principio básico y común: formar ciudadanos con un nivel de conocimientos determinado para aprovechamiento de la sociedad. Uno de los baremos uniformadores pasa por la falta de especulación reflexiva (expansiva) frente a la defensa del saber memorístico (uniforme). Eso explica tanto la facilidad de asimilación de un sistema coherente como pocos aunque desnaturalizado, y la persistencia en la repetición deliberada por todos los autores de la misma tópica transmutada en lecciones o capítulos de similar extensión.

- La utilidad última, prioritaria, una vez desplegado el eje, es la de conocer e imitar los modelos literarios de un país mediante la reivindicación de sus caracteres pretendidamente fijos a lo largo del tiempo. No olvidemos que las

fuentes del pensamiento literario han permanecido estables hasta mediados del siglo XX en los programas educativos españoles.

- Debemos también poner énfasis en los errores obvios de la asimilación de Hegel: la incapacidad de situar algunos géneros transformados en prestigiosos, como la novela realista-naturalista del ochocientos; la indecisión de los límites en los géneros de transición, burdo intento de solucionar la eterna cuestión del cuarto género; los resultados infructuosos a la hora de afrontar la realidad creativa de su época, produciendo con su ignorancia ese regusto a saber añejo e inconsistente que los críticos de esa pedagogía elevaron sobre ciertos méritos y cambios elocuentes; la artificiosa neutralización de la dinámica del sistema triádico y su exposición en serie historiada...

La sistematización genérica, enlace necesario con la historia literaria, ha servido para dar una categorización consistente, pero también para presentar una perspectiva histórica de continuidad y cambio. En esa ambivalencia se mueven tanto la utilidad como el triunfo y aceptación de las ideas sobre los géneros literarios de la estética máxima del Idealismo alemán en nuestro país.