

LA POSICION DE LA LIRICA EN LA TEORIA DE LOS GENEROS LITERARIOS

Susana Reisz de Rivarola
Pontificia Universidad Católica del Perú

Hablar de géneros literarios, insistir en clasificar una masa incommensurable de textos atesorados a través de los siglos pasando por encima de los múltiples condicionamientos históricos que han determinado la proyección en ellos de un valor difícil de definir fuera de la dinámica del cambio permanente, iniciar, en suma, un discurso metaliterario que aspira a ser actual y científico anudándolo a un viejo —para muchos ya caduco— discurso, de casi tan antigua data como la literatura misma, puede parecer un proyecto inútil por trasnochado. Tanto más inútil e inoportuno en un momento como el presente, en que buena parte de los creadores se afana por borrar las fronteras de los esquemas discursivos consagrados por una tradición milenaria y se resiste a que sus productos, sus “textos”, sus “libros”, su “escritura” —como suele designárselos hoy, con una nomenclatura más acorde con el propósito transgresivo— sean forzados a ingresar, por la vía directa de la rotulación o la indirecta de la comparación con los paradigmas textuales correspondientes a los rótulos, en el ámbito de la *narrativa*, la *lirica* o el *drama*.

El malestar que términos como *novela* o *lirica* suscitan en más de un creador cuando se trata de dar un nombre genérico a sus obras y, con ello, de sentar ciertas pautas para su lectura, tiene su correlato en las vacilaciones y ambigüedades terminológicas en que incurren muchos de quienes, desde distintas premisas epistemológicas pero con el mismo empeño por construir un modelo científico del fenómeno literario, se esfuerzan por trazar los límites de su objeto de estudio. *Artístico*, *estético*, *literario* y *poético* aparecen con frecuencia, especialmente a partir del formalismo ruso, como designaciones concurrentes para caracterizar la especificidad de dicho objeto. Tal vez el más equívoco de todos estos términos sea *poético*, el consagrado por R. Jakobson desde su tan citado y discutido trabajo “La lingüística y la poética” (Jakobson 1974 [1960]) y el que desde entonces suele aplicarse indistintamente tanto al fenómeno literario en bloque —sin hacer distinciones entre géneros o entre verso y prosa— como a la ciencia general que lo estudia, tanto a una subclase de textos literarios a los que intuitivamente adjudicamos el carácter de *poemas* como a una disciplina especial dentro de la ciencia literaria encargada de describir las estructuras de tales textos.

Poéticos son para Jakobson todos los textos en los que la “función

poética” predomina sobre las demás funciones de la lengua. Puesto que esta función es concebida como aquella que está centrada en el mensaje mismo y que se manifiesta en la proyección del principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación (1974, p. 138), esto es, en el principio de repetición y variación en los diferentes niveles lingüísticos, se puede completar la definición precedente mediante la aclaración de que en los textos poéticos la recurrencia de unidades lingüísticas de distinta magnitud no cumple el rol subsidiario de reforzar la eficacia de las otras funciones sino que es un fin en sí misma: se erige a la vez en vehículo y contenido del mensaje. Esta precisión no alcanza, empero, a disipar todos los interrogantes que se derivan del uso poco unívoco de los términos-clave *poético* y *mensaje* respectivamente. Así, cuando Jakobson habla del predominio de la función poética parece aludir a la *literariedad*, es decir, a los rasgos distintivos de todo texto literario independientemente de su clasificación en géneros y de la distinción prosa - verso. Sin embargo, el excesivo peso que adquieren en las ejemplificaciones aquellos textos en verso tradicionalmente designados *poemas* hace sospechar que Jakobson ve en ellos algo así como el grado máximo de la literariedad, lo cual implicaría la suposición de que los rasgos distintivos del texto poético —del poema— aparecerían ‘diluidos’ o parcialmente presentes no sólo en muchos textos no-literarios (como por ej. slogans políticos o propagandas comerciales con paronomasias o rimas) sino también en todos los demás tipos de textos literarios no-poemáticos (como por ej. dramas o relatos en prosa). Si esta interpretación es correcta, habría que adjudicarle a Jakobson la idea, por demás problemática y cuestionable, de que la literariedad es una propiedad cuantificable y que, por tanto, sería posible establecer una escala de textos desde un ‘mínimo literario’ hasta un ‘máximo literario’ (representado por la poesía) sin hacer intervenir para ello los juicios de valor dependientes del código estético particular en que se funda cada texto.

Como lo señala con razón Ruwet (1980, p. 197), tampoco el sentido del término *mensaje* —que es básico para entender la teoría jakobsoniana de lo poético— resulta del todo claro. Con frecuencia se tiene la sensación de que Jakobson alude con él especialmente a la materialidad del texto: a su textura fónica, prosódica, sintáctica, etc. Sin embargo, casi todas sus referencias al carácter autotélico del mensaje con función poética dejan en la duda acerca de cuáles sean los elementos del texto que remiten primordialmente a sí mismos. Estos pueden ser, en efecto, los aspectos audibles y/o visibles de los signos lingüísticos que integran un texto, los cuales, en virtud de su recurrencia, serían capaces de generar efectos de sentido secundarios, que se añadirían a los contenidos normalmente vehiculizados por ellos. Pero igualmente podría entenderse que el texto en su totalidad, esto es, tanto la faz material de los signos cuanto los contenidos primarios y secundarios vehiculizados por ellos

concentran en bloque la atención del receptor, quien se vería así impedido de realizar la operación —propia de la comunicación pragmática y de la comunicación literaria quasi-pragmática— de pasar, por encima y más allá de los signos concretos, a ese 'otro lado' del texto constituido por los objetos y hechos de referencia.

A pesar de la indefinición en que quedan los términos mencionados —o precisamente en virtud de esa misma indefinición— se puede concluir a modo de síntesis, sobre todo a la luz de otros muchos trabajos de Jakobson, que si bien la esfera en que domina la función poética coincide con los límites de lo literario independientemente de géneros o de subclases literarias, es en cierto tipo de textos cuyo rasgo formal más saltante es la disposición en verso (o cualquier forma de organización rítmica auditiva y/o visual) en donde dicha función se manifiesta con la mayor intensidad. Dicho de otro modo: la teoría poética de Jakobson —como la de muchos otros autores que dentro de un marco epistemológico estructuralista-inmanentista elaboran sus modelos sobre la base del principio de equivalencia— se aplica fundamentalmente a la poesía, a esa subclase literaria cuya definición constituye uno de los problemas centrales de la reflexión sistemática sobre la literatura pero que tanto lectores como especialistas reconocen intuitivamente como un dominio separado dentro del arte verbal.

El reconocimiento implícito —ampliamente generalizado— de la poesía como una forma especial de literatura y, de otro lado, el gran desarrollo que sobre todo en los dos últimos decenios han alcanzado tanto los estudios dedicados a la delimitación de un lenguaje o de una estructura propios de la poesía como los consagrados al análisis de las estructuras del relato en general y de los procedimientos particulares del relato literario, hacen entrever, a pesar de las tendencias contrarias señaladas al comienzo, que el viejo tema de los géneros está lejos de ser una estorbosa reliquia de manuales adocenados.

No debe sorprender, por ello mismo, que el propio Jakobson lo incluya, si bien marginalmente, en su constructo teórico y que, tal vez compelido por la antigua y prestigiosa tradición de una clasificación tripartita, distinga, también él, tres géneros poéticos: la épica, la lírica y una curiosa especie que viene a ocupar el lugar usualmente reservado al drama y que aparece designada como "poesía de la segunda persona" y dividida en una variante "suplicatoria" y otra "exhortativa" (1974, p. 137). Esta tercera forma podría, sin embargo, considerarse subsumida en la tradicional categoría dramática en la medida en que los parlamentos de las obras teatrales son siempre acciones verbales ejecutadas con el propósito de influir en un interlocutor presente o supuesto. La peculiaridad de la designación se explica tal vez por el hecho de que Jakobson, que piensa prioritariamente en formas en verso, parecería asociar el drama de

modo más inmediato a los tipos de discurso coloquial propios del teatro moderno.

El criterio de que se vale para distinguir los tres géneros como magnitudes equipolentes suscita tantas dudas y objeciones como la noción misma de poeticidad, ya que también intenta resolver este difícil problema definitorio ubicándolo en el marco de las funciones de la lengua y proponiendo una combinatoria especial de funciones y de grados de preeminencia: al predominio sustancial de la función poética se le añadiría secundariamente el predominio de la función referencial en la épica, el de la función emotiva en la lírica y el de la función conativa en la "poesía de la segunda persona".

Esta simple y expeditiva manera de zanjar la delicada cuestión de decidir si existen realmente "tres formas naturales de la poesía" como pretendía Goethe —siguiendo a su vez una línea de pensamiento que se remonta a los gramáticos alejandrinos— sólo colabora a potenciar las dificultades que plantea la delimitación del campo de acción de la función poética. La aporía a que llega Jakobson al dar por supuesto que dicha función está presente en cualquier tipo de texto en que se manifiesten equivalencias horizontales y al tratar de establecer las fronteras de la poesía con un criterio meramente cuantitativo, se vuelve aun más insalvable en la combinatoria funcional de los géneros poéticos. Si se prescinde, como lo hace Jakobson, de tomar en consideración la situación comunicativa y los diversos códigos extralingüísticos puestos en juego por los comunicantes en cada caso particular no se ve, en efecto, cómo se pueda distinguir satisfactoriamente una "poesía de la segunda persona" (como por ej. una oda horaciana o una elegía de Tibulo) de una propaganda comercial rimada o un slogan político del tipo de "I like Ike". Postular que la diferencia radica en que en el primer caso la función poética predomina sobre la conativa y en el segundo la conativa sobre la poética si bien en ambos casos estas dos funciones son dominantes respecto de las cuatro restantes (referencial, emotiva, fática y metalingüística), es sustituir una explicación con fuerza demostrativa por un mero malabarismo conceptual.

Lo que diferencia a una propaganda comercial versificada de un poema es que en aquella la distribución de los enunciados en secuencias regularmente reiteradas es el resultado de la aplicación de una norma aislada, que ha sido desgajada de un complejo sistema de normas de cuya interrelación se deriva una valencia artística. El hecho de que la norma métrica manifestada en el texto propagandístico aparezca desvinculada de los códigos epicales, genéricos, literario-ficcionales, estilístico-temáticos etc. conforme a los cuales se elaboran y descifran todos los mensajes que cumplen una función estética en el marco de un sistema cultural determinado, hace que cualquier receptor que haya sido socializado dentro de esa cultura se comporte ante dicho texto no como lector u oyente de poesía sino como un potencial consumidor del producto promocio-

nado en verso. A ello colabora, por cierto, el hecho, inseparable del anterior, de que el texto aparezca inscripto en el contexto situacional que se reconoce como propio de la propaganda: no en un libro de poesía o en el marco de un recital poético sino, por ej., en las secciones comerciales de periódicos o revistas, en afiches callejeros, espacios radiales o televisivos etc.

Con todo, el aspecto más cuestionable de la tradicional división en tres géneros poéticos (en el sentido amplio de “literarios” o en el estrecho de “formas literarias en verso”), que Jakobson asume de modo acrítico, consiste en ubicar a la lírica a la par de la narrativa y el drama como si tratara de una categoría que se opusiera a las otras dos en la misma medida en que la *mimesis indirecta* de acciones verbales y no-verbales se opone a la *mimesis directa* de esas mismas acciones. Esta manera de enfocar el problema —como surge a todas luces de la terminología utilizada para ello— nos remite al momento inaugural de un discurso metaliterario regido por el afán clasificador que si bien se ha prolongado con algunas intermitencias a través de más de veinte siglos no ha seguido, sin embargo, el acertado rumbo marcado por sus iniciadores, Platón y Aristóteles.

En lo que sigue trataré de demostrar que el hecho de que en el primer esbozo de una teoría de los géneros literarios la lírica esté ausente se debe a una intuición feliz que, en especial desde el Renacimiento hasta hoy, ha permanecido ignorada o ha dado lugar a confusiones o ha sido interpretada como una laguna que requería ser llenada aun cuando para ello se introdujeran criterios ajenos a los de los sistemas en que estaba originariamente inscripta.

En el Libro III de *La República* Platón define a la poesía como “diégesis de cosas pasadas, presentes o futuras” (392 d 3), debiéndose entender por *diégesis* no simplemente “relato”, como hoy se acostumbra, sino un concepto englobante de aquél, tal vez traducible por “exposición”, “presentación” o “construcción imitativa”, que abarca tanto una modalidad narrativa como una modalidad descriptiva¹. Platón llama, por tanto, *diégesis* a lo que Aristóteles llamará *mimesis de acciones* y distingue, dentro de ella, a) una *diégesis simple*, que corresponde al actual concepto de “relato”, en la que las acciones de los personajes son referidas por el poeta b) una *diégesis a través de la mimesis* en la que las acciones, tanto verbales como no-verbales, son directamente ejecutadas por los personajes sin mediación del poeta y c) una *diégesis mixta*, en la que alternan el relato de acciones con la presentación inmediata de acciones verbales ejecutadas por los personajes (los llamados “discursos directos”). La primera forma es identificada con el ditirambo, la segunda con la tragedia y la comedia y la tercera con la epopeya (*República*, Libro III, VI-VII, 392 d — 394 c 5).

1 Parte de estas reflexiones integran el texto de una ponencia que con el título “La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido” fue leída en el Tercer Coloquio Internacional de Poética y Semiología celebrado en México del 24 al 28 de noviembre de 1980. Se publicará próximamente en *Acta Poetica*.

En el Cap. III de la *Poética* Aristóteles adopta esta delimitación con algunas leves variantes que se derivan del diferente sentido con que él utiliza los términos *mímesis* y *póiesis* respectivamente. Con el primero de ellos alude al carácter modelizador —no simplemente imitativo ni, mucho menos, imperfectamente imitativo según las tesis formuladas por Platón en el Libro X de *La República*— de los sistemas artísticos. Mimetizar es para Aristóteles el quehacer específico del artista, el que lo define como tal, el que permite reconocer, más allá de las diferencias en los medios, objetos y maneras de la *mímesis*, un vínculo profundo que separa los productos de ese quehacer de todos los objetos fabricados por el hombre para cumplir una función meramente pragmática. Si bien no se pronuncia con claridad sobre cuál sea el objeto específico de la *mímesis* en las artes plásticas es, por el contrario, suficientemente explícito en lo que concierne a la música, la danza y la poesía, que aparecen englobadas bajo el término *póiesis*, empleado por él tanto en este sentido amplio cuanto en el más restringido de arte verbal. En este último terreno el objeto de la *mímesis* está constituido, como lo puntualiza repetidas veces, por acciones humanas y, secundariamente, por los caracteres que ejecutan dichas acciones. En la medida en que este objeto no es, por lo demás, una entidad particular, efectivamente existente, sino una posibilidad (*Poética*, Cap. IX) que a su vez es susceptible de ser embellecida o afeada en el proceso mismo de mimetización (ibid, Cap. III), sería totalmente erróneo suponer que con *mímesis de acciones posibles* Aristóteles se refiere a la mera reproducción de lo que cada comunidad histórica experimenta como realidad. La *mímesis* literaria no consiste en representar imitativamente un objeto que ha sido previamente aprehendido a través del filtro preclasificador del código lingüístico común a un conjunto social, esto es, independiente de y preexistente al trabajo de representación. El implícito reconocimiento de que tragedia y epopeya constituyen sus respectivos mundos ficcionales según normas diferentes y en conformidad con distintos verosímiles (Cf. Reisz de Rivarola, 1979, pp. 122-138) así como sus sagaces observaciones sobre la importante función gnoseológica de la metáfora y, en general, de los procedimientos de extrañamiento propios de la elocución poética², prueban que la *mímesis* literaria no es, para Aristóteles, la articulación verbal de cierto modelo del mundo largamente internalizado sino, antes bien, la elaboración de un modelo nuevo obtenido *en y mediante* el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista.

Es en este trasfondo ideológico en el que debe interpretarse el pasaje arriba mencionado en el que Aristóteles asume el esbozo de tipología literaria

2 Una fundamentación más extensa de estas afirmaciones podrá encontrarse en el trabajo mencionado en nota 1.

propuesto por su maestro:

En efecto, con los mismos medios es posible mimetizar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose en otra cosa, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los mimetizados como obrando y en acción

(1448 a 20-24; mía la traducción)

Las diferencias más notorias con el pasaje platónico correspondiente —aparte de las divergencias terminológicas que acabo de comentar— radican en que Aristóteles subsume la *diégesis simple* (el relato puro) y la *diégesis mixta* en una categoría general narrativa que se contrapone al drama, y en que no ejemplifica con el ditirambo ni con ninguna forma literaria determinada la variante del relato puro.

De los textos examinados surge con toda claridad que la tradicional división de la poesía en narrativa, lírica y drama no tiene cabida dentro del esquema platónico-aristotélico. Sorprende, por ello, que en un trabajo relativamente reciente, H. Weinrich sostenga, prolongando un viejo malentendido, que la oposición entre lo mimético y lo no-mimético (en el sistema platónico) o entre lo mimético directo y lo mimético indirecto (en el sistema aristotélico) les habría permitido a ambos filósofos distinguir dos géneros polares puros, el de la poesía dramática y el de la poesía lírica, y un género mixto, el de la poesía épica (Weinrich 1978, p. 25).

Semejante aserto es el resultado del desconocimiento de los diversos estadios que integran el proceso de formación de la conciencia de clases de textos literarios en el mundo griego antiguo. Ni Platón ni Aristóteles reconocían un tercer gran género que, sin ser mezcla de narrativa y drama, se opusiera igualmente a ambos. Por otra parte, en caso de que lo hubieran reconocido, no lo habrían llamado *poesía lírica* sino *mélica* (de *melos*: “canto”), ya que éste era el único término usual en su época para designar cualquier tipo de poesía destinada a ser cantada. En este rasgo, el único común a muchas y variadas formas versificadas no subsumibles en el drama ni en la epopeya, se apoyarían posteriormente los gramáticos alejandrinos —tan dados al afán catalogador— para delimitar una tercera gran categoría poética, equipolente de la poesía dramática y épica, a la que rebautizarían con el término *lírica* (derivado del nombre de uno de los instrumentos más usados para acompañar musicalmente esas composiciones).

El anacronismo de Weinrich se explica tal vez por el hecho de que Platón, a diferencia de Aristóteles, ejemplifica la *diégesis simple* (la forma no-mimética de su sistema) con el ditirambo, que era precisamente uno de los tantos especímenes de poesía-canción que los alejandrinos englobarían más tarde en el

género lírico. Pero Platón no lo menciona por su carácter musical ni porque poseyera ninguno de los rasgos que la conciencia literaria moderna, de Petrarca en adelante, reconoce como líricos (tales como estatismo, subjetivismo, tendencia monologizadora etc.) sino por ser puramente narrativo³.

Queda por indagar, entonces, por qué ni Platón ni Aristóteles tomaron en consideración aquella multiforme familia de textos poético-musicales que los alejandrinos subsumieron en una categoría "lírica" ni tampoco esa otra familia —considerada aparte por su metro yámbico y la ausencia de música— de las invectivas a enemigos y rivales reales o supuestos, a la que pertenecen, por ej., los célebres "yambos" de Arquíloco.

La ausencia es tanto más llamativa en el caso de Aristóteles, ya que no sólo afecta al capítulo sobre los géneros sino, en general, a casi todas sus reflexiones sobre la naturaleza y las funciones de la poesía (en el sentido restringido de arte verbal). El hecho de que en la *Poética* la tragedia ocupe un lugar preponderante, acompañada en un modestísimo segundo plano por la epopeya, mientras que los textos hoy caracterizables como líricos o satíricos no son ni incluidos ni excluidos expresamente de la esfera de la *poiesis*, se puede explicar, entre otras razones, por la resistencia que dichos textos ofrecían a ingresar en la categoría delimitadora *mimesis de acciones*.

En efecto, si se tiene en cuenta que la *praxis* aristotélica no es una acción cualquiera sino una hecha con la intención de alcanzar un fin determinado y, además, condicionada por la estructura psico-moral y los patrones comportamentales habituales en el individuo actuante, resulta claro que los personajes de tragedia o de epopeya realizan tales acciones, como cuando Orestes mata a su madre para vengar a su padre, Edipo busca la verdad que lo conducirá a la ruina o Aquiles se retira de la lucha irritado por la ofensa de Agamenón. Resulta claro, asimismo, que tales personajes no sólo ejecutan ese tipo específico de acciones sino que también son víctimas o beneficiarios de análogas acciones ajenas, esto es, *hacen cosas y les ocurren cosas*, todo lo cual configura un entramado de sucesos causalmente conectados entre sí que pueden ser presentados de modo inmediato ante los ojos del espectador, como en el drama, o bien tan sólo

3 Si bien no se conoce ningún ejemplar de ditrambo primigenio y los pocos ditrambos tardíos que se conservan (por ej. "Los persas" de Timoteo) muestran una evolución hacia el predominio total de la música sobre el texto así como elementos dialógico-dramáticos, hay testimonios suficientes de que este tipo de composición, que fue originariamente una canción cultual consagrada a Dionysos, se volvió eminentemente narrativa y de contenido heroico no-dionisiaco a raíz de las innovaciones introducidas por el legendario Arión hacia el 600 a. C. Podemos, pues, representarnos el ditrambo a que alude Platón como una canción coral destinada a una gran masa de voces masculinas, que relataba las hazañas y padecimientos de algún héroe mítico en el estilo indirecto tan exactamente descrito e ilustrado por el propio filósofo con su versión no-mimética del comienzo de *La Ilíada* (*República*, Libro III, VI, 393 d 3 - 394 b).

referidos, como en la epopeya. Es explicable, entonces, que Aristóteles concentrara toda su atención en estas dos formas poéticas en detrimento de todas aquellas cuya condición de *mímesis de acciones* no fuera tan evidente.

Cabe preguntarse, efectivamente, —y es probable que Aristóteles mismo se lo haya preguntado— en qué medida un texto como el de la celebérrima oda de Safo en la que una voz describe la suprema intensidad de sus vivencias eróticas a la vista de la doncella amada y perteneciente al hombre que está gozando de su compañía, se puede considerar como resultado del proceso de mimetización de cierta clase de acciones.

La respuesta tendrá que ser negativa si se piensa primordialmente en las acciones verbales y, sobre todo, no-verbales de los héroes trágicos o épicos en las que se manifiesta del modo más abrupto el conflicto entre la decisión provocativa, emanada del *ethos*, y los límites impuestos por la voluntad divina o por otra voluntad humana.

La respuesta podrá, en cambio, ser positiva si se piensa en las muchas acciones verbales de esos mismos personajes a través de las cuales tan sólo se patentiza cierta contextura psíquica, cierta visión del mundo o cierto estado anímico. Dado que los parlamentos con estas características están muy próximos al caso, que parecía tan problemático, de la mencionada oda de Safo y que no parece razonable suponer que Aristóteles no los considerara parte constitutiva de la *mímesis de acciones*, es posible completar el pensamiento aristotélico allí donde ha quedado lagunoso y rescatar la lírica —tal como hoy la entendemos— para incluirla expresamente en el campo de la *poiesis*. Para ello no es necesario modificar la definición correspondiente sino tan sólo desplazar los acentos haciendo de lo secundario lo principal y viceversa.

No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica, es *mímesis de acciones* y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, *mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales*.

Si se tiene en cuenta que el texto lírico no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino con el discurso de la fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya diferencia con los modelos de discurso más frecuentes en la poesía trágica y épica es que su función básica es poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.

A más de un lector familiarizado con las enredadas polémicas de los teóricos del Cinquecento la argumentación precedente puede suscitarle la engañosa impresión de que su principal objetivo es llegar a una suerte de 'salvación de la lírica' similar a la de aquellos tratadistas que se esforzaban por demostrar, contra la opinión de algunos aristotélicos demasiado pegados a la letra, que obras como las *Odas* de Horacio o el *Cancionero* de Petrarca tenían carácter poético a pesar de que parecían no encontrar cabida en el esquema bipartito de la *Poética*. Por ello mismo es importante puntualizar que los argumentos esgrimidos entonces —y repetidos hasta hoy⁴— se basan, a mi ver, en una inadecuada interpretación de la clasificación platónico-aristotélica.

Los teóricos del Renacimiento italiano no reflexionaron sobre las razones de orden sistemático que pudieron llevar a ambos filósofos a no pronunciarse sobre el status de las variadas formas líricas existentes en su época y se abocaron, en cambio, a la tarea de ampliar o remodelar el esquema original. La bipartición aristotélica de la poesía en una forma narrativa y una forma dramática fue sustituida por la división tripartita procedente de Platón pero con la diferencia sustancial de que se hizo ingresar, bajo el nombre de lírica, a toda esa multiforme familia de textos silenciada por ambos filósofos en el lugar correspondiente a la *diéguesis simple* (relato puro). Una de las justificaciones más frecuentemente aducidas en favor de esta reclasificación de la poesía en *lírica*, *épica* y *dramática* es que en la primera, al igual que en el ditirambo mencionado por Platón, el poeta no hace hablar a sus personajes sino que él mismo 'relata' las cosas en su propio nombre (Cf. Fubini 1971, p. 29)⁵.

Semejante manera de razonar se basa en una confusión que es, a mi modo de ver, tan elocuente como el silencio de Platón y Aristóteles: a través de la incapacidad de diferenciar esas dos formas básicas de organización de cualquier texto —literario o no-literario— que en la terminología de Benveniste corresponden al *relato* y al *discurso* o, en la de Weinrich, al *mundo narrado* y al *mundo comentado*, se manifiesta la oscura intuición de que la lírica no se opone a esas dos formas como ellas dos se oponen entre sí ni como se oponen entre sí las especies literarias de la narrativa y el drama⁶.

K. Stierle ha replanteado recientemente este mismo problema valiéndose para ello de acertados criterios que, en mi opinión, no sólo se aplican a cierta concepción de lírica vigente en la tradición occidental desde Petrarca, como él señala cautamente, sino que se pueden hacer extensivos a todos los textos

4 Por ej. por H. Weinrich, en el artículo comentado más arriba (Weinrich 1978, p. 25).

5 Una crítica pormenorizada de esta reflexión que H. Weinrich hace suya (1978, p. 25) podrá leerse en el trabajo citado en nota 1.

6 Para una delimitación de estas dos categorías dentro del marco de la teoría ficcional de J. Searle cf. Reisz de Rivarola 1979, pp. 100-104.

poéticos ausentes en la clasificación platónico-aristotélica (Stierle 1979).

El gran aporte de Stierle consiste en el reconocimiento de que la lírica no es un tipo de discurso literario con un esquema discursivo propio que a su vez se pueda retrotraer a un esquema pragmático —en el sentido de no-literario— como es, por ej., el caso de la narrativa. La lírica es, antes bien, una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo etc. (Stierle 1979, p. 514).

Es preciso aclarar de antemano que esta forma negativa de definición poco tiene en común con los muchos intentos que se han hecho en los dos últimos decenios por establecer un paradigma transhistórico de texto poético o de lenguaje poético tomando como criterio delimitador la noción de desviación lingüística. A diferencia de esta última, la noción de transgresión lírica no se ubica en el nivel de lo describible con categorías exclusivamente lingüísticas sino que presupone la inserción de dichas categorías en una teoría de las acciones verbales. Para entenderla cabalmente es preciso enmarcarla en el trasfondo de una distinción sistemática entre *texto* y *discurso* (Stierle 1979, pp. 507 - 510).

El texto es para Stierle lo lingüísticamente observable, la base verbal del discurso. La recurrencia y la conexidad de los elementos lingüísticos dan al texto coherencia pero no identidad. Recurrencia y conexidad sólo se vuelven factores identificatorios cuando son transferidos a la dimensión del discurso, esto es, cuando se integran en una acción verbal ejecutada por un sujeto hablante. Así como toda acción adquiere sentido e identidad por su relación con un esquema de acción institucionalizado y por su relación con la identidad de un individuo actuante, del mismo modo el sentido y la identidad del discurso emanan de su relación con un esquema discursivo preexistente —que orienta la producción y la recepción del discurso— y de su vinculación con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol. Ello no implica, empero, que el sentido y la identidad del discurso se puedan definir como la simple concretización de un esquema dado. En la medida en que el esquema sólo funciona como un marco de referencia y de orientación, todo discurso tiene una identidad precaria que se diferencia de la identidad del esquema. Todo discurso es a la vez no-discurso: el problemático tránsito del esquema a su realización concreta produce innumerables puntos de fuga en los que el sentido del discurso se ramifica incesantemente y se abre a un número imprevisible de nuevas conexiones temáticas cuya consecuencia inmediata es el carácter siempre inconcluso del proceso de recepción.

Dentro de este marco conceptual la lírica se ubica en el punto máximo de tensión entre el discurso y el no-discurso, lo cual no significa, sin embargo, que esté liberada de toda sujeción a un esquema preexistente. La lírica, cualesquiera sean sus variantes, se relaciona siempre con un esquema discursivo que le sirve de sustrato pero la realización de ese esquema consiste precisamente en su

transgresión. Si se trata, por ej., de un sustrato narrativo, la transgresión lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia (Stierle, pp. 514 y s.). En el nivel del texto dicha transgresión se patentiza en una inconexidad marcada o también en la imprevisibilidad e inconsistencia en el uso de los tiempos (p. 516).

Stierle no sólo define a la lírica en tanto negatividad. La transgresión también es, en su concepto, punto de partida para una serie de fenómenos que se pueden caracterizar en términos positivos. Tal vez el más importante de todos ellos sea que la supresión o problematización de la linealidad del discurso linealidad que se obtiene al precio de una reducción de los múltiples contextos en que puede inscribirse cada factor discursivo— conduce en la lírica a una “simultaneidad problemática de contextos” (p. 517). La proliferación de los contextos simultáneos (que lleva a un incremento correlativo de los puntos de fuga del sentido del discurso y, del lado de la recepción, a una multiplicación de las hipótesis de lectura) se cumple tanto a través del proceso de metaforización como en virtud de una organización temática caracterizada por ‘saltos’, detalles enigmáticos o conexiones imprevisibles en relación con el esquema-sustrato.

Me detengo en esta sucinta reseña de las tesis de Stierle sobre la lírica para señalar una vez más cómo esta manera de plantear el problema de la especie en cuestión corrobora, tras siglos de malosentidos, el acierto de los fundadores de la teoría de los géneros en el ámbito occidental y abre promisorias perspectivas para el establecimiento de una tipología del discurso literario que supere las insuficiencias de un esquema al que sigue aferrándose buena parte de la ciencia literaria de hoy.

El malestar a que me referí al comienzo de esta reflexión, la resistencia que el uso de las designaciones genéricas tradicionales provoca en creadores, lectores y críticos no debe conducir a dejar de lado el viejo tema por inabordable u ocioso sino, más bien, a replantearlo con un instrumental conceptual que esté a la altura de su complejidad.

Coincido con Stierle en considerar que para lograr este cometido es preciso partir del universo de discurso de los textos pragmáticos entendidos como acciones verbales y preguntarse luego por sus equivalentes literarios (p. 514, nota 16). Añado, por mi parte, que semejante pregunta exige a su vez la clarificación previa de nociones como “literario”, “ficcional” y “poético”. Así, si se acepta que lo que determina el carácter literario de un texto no es sólo cierta configuración lingüística ni cierta relación con un esquema discursivo subyacente sino, fundamentalmente, su relación con un metatexto, esto es, con un sistema clasificador y evaluador en constante cambio (Cf. Lotman 1976, pp. 344-346), una tipología del discurso literario deberá tomar en cuenta todas las variables

que resultan de la sucesión histórica de diversos metatextos así como de los conflictos entre metatextos concurrentes. Deberá considerar, asimismo, las diferencias que separan los textos literarios ficcionales de los no-ficcionales y, en el caso de los primeros, tendrá que contemplar que su relación con cierto universo discursivo pragmático está siempre mediatizada por la incidencia de una determinada poética ficcional (Cf. Reisz de Rivarola 1979, pp. 129-132). Deberá tomar en cuenta, por último, los traslapamientos o nuevas divisiones a que pueda dar lugar, dentro de la clasificación, el hecho de que el texto sea poético o no lo sea. Para ello propongo considerar poético todo texto literario en verso u organizado según algún principio rítmico sonoro y/o visual que lo segmente en secuencias regularmente reiteradas. Creo, en efecto, que es lícito hablar de una “disposición poética” de los enunciados (Cf. Genette 1970, pp. 78-79) siempre que se vea en ella una condición necesaria pero no suficiente de poeticidad: la disposición poética sólo se erige en rasgo distintivo en relación con una compleja jerarquía de códigos estéticos (de época, escuela, ‘género’, estilo verbal etc.) y con las condiciones pragmáticas de su utilización.

La última de las distinciones mencionadas permite disipar una de las tantas confusiones que se derivan de la tradicional clasificación tripartita. Las vacilaciones de quienes se refieren a los tres grandes ‘géneros’ llamándolos a veces *literarios* y a veces *poéticos* pierden razón de ser cuando se comprueba que no sólo la narrativa y el drama son categorías que están por encima de la división entre poesía y prosa sino incluso la lírica, que con tanta frecuencia suele ser considerada como paradigma de poesía. No todo discurso lírico es poético —en el sentido que acabo de precisar— ni todo discurso poético es lírico. Una muestra de lo primero se hallará, por ej., tanto en muchos de los llamados “poemas en prosa” como en parte de la novelística experimental del siglo XX. Ilustrativas de lo segundo son tanto la poesía épica, desde Homero hasta la epopeya culta del Renacimiento —en la que, sin embargo, puede haber ocasión para la transgresión lírica—, como la “poesía de circunstancias” o “pragmática”, en la que la articulación lírica es secundaria en relación con un esquema discursivo que tiene la fuerza ilocucionaria de una acción verbal y persigue un fin determinado (Cf. Stierle 1979, pp. 521 y s.).

Un examen sistemático de esta huidiza categoría que, como acaba de verse, se traslapa con todas las divisiones tradicionalmente practicadas en los estudios literarios, deberá incluir, en consecuencia, un análisis comparativo de las variantes poéticas y no-poéticas a que dé lugar la transgresión lírica de cada tipo de esquema discursivo. Indagar en qué medida la “disposición poética” del texto incide en la proliferación de los contextos simultáneos y en los demás factores positivos que se originan en la violación del esquema de base, podría conducir quizás al reconocimiento de que en la confusión de la poesía con la lírica

subyace la correcta intuición de que el texto poético es el ámbito ideal de manifestación de las diversas formas de transgresión lírica. Pero semejante idea es, por el momento, una mera hipótesis.

REFERENCIAS

- Aristóteles, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D.W. Lucas, Oxford University Press, Oxford² 1972)
- M. Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1971
- G. Genette, "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en R. Barthes et al., *Estructuralismo y Literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires 1970
- R. Jakobson, "La lingüística y la poética", en Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid 1974 [1960]
- Y.M. Lotman, "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'", PTL, I, Nº 2, 1976, pp. 339-356
- Platón, *República* (Platonis, *Opera*, ed. I. Burnet, Tomus IV, Oxford University Press, Oxford 1962)
- S. Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, III, Nº 2, 1979, pp. 99-170
- N. Ruwet, "Malherbe: Hermogène ou Cratyle?", *Poétique*, 42, 1980, pp. 195-224
- K. Stierle, "Die Identität des Gedichts-Hölderlin als Paradigma", en *Identität* (hrsg. von O. Marquard und K. Stierle), W. Fink Verlag, München 1979
- H. Weinrich, "Los tiempos y las personas", *dispositio* III, Nº 7-8, 1978, pp. 21-38