

Interrelaciones: Morfosemántica y géneros (literarios)

POR

MANUEL MARTINEZ ARNALDOS

I

La función del lenguaje, de la literatura y del arte en general es primaria. Frente a la heterogeneidad del mundo que nos rodea, en la nebulosa del caos que nos invade, el hombre escoge, selecciona y diseña. El mundo y la realidad se nos hace tangible a partir del diseño que elabora el hombre por medio del lenguaje o el arte y que cristaliza a través de una forma. Pero sobre la base de una cristalización tal, de formas significativas o simbólicas, surge un proceso discursivo simbólico que tiene como fin conceptual el ámbito de la filosofía y de las ciencias, y como consecuencia de ello, expuesto del modo más simplista, el lingüista, el poeta o el artista, descubren un universo dentro del universo. Es más, re-crean o re-producen un nuevo universo que enriquece la realidad del universo que intentan reproducir o sistematizar.

Uno de los más sugerentes e intuitivos críticos de habla hispana: Alfonso Reyes, al referirse a la naturaleza de la ficción en relación a la literatura, señalaba que ésta, la literatura, es una ficción verbal de una ficción mental (1). E indica en otro momento: "La literatura posee un

(1) Pese a lo reiterativo o tópico que pueda resultar la cita ponderatoria sobre la figura de A. Reyes, no por ello queremos dejar de constatar nuestra admiración hacia cualquiera de sus páginas que, aun con los altibajos que toda perspectiva temporal impone, nos sugieren y "dicen" más que muchos planteamientos críticos al uso de nuestros días. Ver: *El deslinde*, Edt., F.C.E., México, 1944; en especial pgs. 154-156.



valor semántico o de significación, y un valor formal o de expresiones lingüísticas (...) La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas *intenciones* se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma." (2).

Con mayor nitidez, sobre todo a partir de Chomsky, podemos constatar una dinámica en la *intención* de las frases más que en las simples y vacías formas establecidas por las categorías sintácticas o lexicográficas. Hay, incluso, en un nivel que me atrevería a calificar de gnoseológico, una *intencionalidad* que se sitúa entre el hecho natural y el hecho cultural; ya que toda posible relación queda en última instancia supeditada a una continua ambivalencia propiciada por la naturaleza o el espíritu, pero nunca totalmente determinada por la historia.

Y en una encrucijada tal es donde podría resultar interesante el situar el continuo y debatido problema de los géneros literarios y el correlato de los lingüísticos, así como, incluso, la manifestación discursiva de los títulos específicos respecto a los textos. Textos que, a su vez, rotulamos e identificamos de modo *genérico* a través de una *onomástica* como la de tragedia, novela, comedia, cuento, elegía, etc.

Pero para llegar a situarnos en una trayectoria como la propuesta es necesario bosquejar o sintetizar, aun con los riesgos que ello implica en un terreno como en el que nos movemos, dos posibles tendencias, aunque sólo sea con fines operativos y pedagógicos más que de estricto rigor metodológico-crítico. Y así, siguiendo la configuración marcada en las líneas precedentes, y dentro de una perspectiva crítica actual, me atrevería a establecer esas dos concepciones o tendencias, en la problemática de los géneros literarios en los siguientes términos: Una de base más *natural* o lingüístico-enunciativa y otra de filiación más de tipo histórico-estructuralista. Esta distinción no supone una radicalización de posturas; toda vez que la primera supone, en algunos momentos, una atención hacia caracterizaciones de tipo histórico o sistemático, mientras que la segunda se acoge en determinados desarrollos al propio lenguaje como estructura.

Desde la primera concepción, y en su base, asistimos a la confrontación que se establece entre el uso estético de la lengua y la tensión que la domina y la constituye. En otros términos más generales, a los principios de denotación y connotación (3); o a la oposición entre *códigos a*

(2) Cf. A. REYES, *La experiencia literaria*. Edt., Losada, Buenos Aires, 1961. 2.ª ed., p. 63. El subrayado es nuestro.

(3) Según Barthes, "...el significado de connotación tiene un carácter al mismo tiempo general, global y difuso: es, si así se quiere, un fragmento de ideología: el conjunto de mensajes franceses remite, por ejemplo, al significado "Francés"; una

priori de la lengua y los *códigos a posteriori* (4) que engendran necesariamente su uso, como estableciera G. Granger a propósito del estilo y que precisara en los siguientes términos: "...la caractère *a priori* des codes linguistiques ne s'attache pas exclusivement aux formes sémantiques et grammaticales. La notion de *genre littéraire*, quoique généralement beaucoup plus floue que celle de grammaire, doit être considérée comme faisant partie, lorsqu'elle est efficace, des *codages a priori*. Assurément, du point de vue d'un usage indéterminé de la langue, la superposition d'une réglementation des genres au code linguistique minimum constitue déjà un fait de style" (5). Y es a partir de unos fundamentos de tipo opositivo como los apuntados por donde vengán a establecerse una serie de catalogaciones distintivas como la establecida por Todorov entre *géneros* (mediante un enfoque inductivo, se comprueba la existencia de los géneros a partir de la observación de un período determinado) y *tipos* (siguiendo un proceso deductivo, se postula la existencia de los géneros a partir de una teoría del discurso literario) (6); o la tesis más recientemente elaborada por G. Genette, al distinguir entre *géneros*, "*tipos*" y *modos* (7). Para Genette, los *géneros* son categorías propiamente literarias (peculiares del nivel estético de la literatura y como opuestas a su nivel lingüístico), los *modos* son categorías que proceden de lo lingüístico o de una antropología de la expresión verbal; en tanto que los "*tipos*" suponen una *generalidad*, pues no hay un nivel genérico que implique un mayor grado

obra puede remitir al significado "Literatura". Estos significados están íntimamente relacionados con la cultura, el saber, la historia, y podríamos decir que es a través de ellos como el mundo penetra en el sistema. La *ideología* sería, en definitiva, la *forma* (en el sentido hjelmsleviano) de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores". (Cf. R. BARTHES, *Elementos de Semiología*, Comunicación, Serie B, A. Corazón Editor, Madrid 1971, 2.ª ed., pg. 93). Sobre las implicaciones que el término connotación tiene en Barthes, así como otros planteamientos barthesianos, son interesantes las precisiones críticas que al respecto establece A. VERA LUJAN, en *Barthes o la utopía textual*, Rev. *Prohemio*, VI. 2-3, Barcelona, 1975; para nuestros propósitos ver en especial pgs. 328-331.

(4) Respecto a tal oposición terminológica, conviene recordar, siguiendo al anteriormente citado Barthes (*Elementos...* Op. Cit., p. 52), como Lévi-Straus precisa que el signo lingüístico es arbitrario *a priori*, pero no arbitrario *a posteriori*. Para indicar en otro momento que "...la creación artística consistirá, dentro del marco inmutable de una confrontación de la estructura y del accidente, en buscar el diálogo, ya sea con el *modelo*, ya sea con la *matéria*, ya sea con el *utilizador*, habida cuenta de aquél o de aquélla, de las que el artista que está trabajando anticipa, sobre todo, el mensaje". (Cf. Claude LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, Edt., Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 51).

(5) Cf., Gilles-Gaston GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, Edt., A. Colin, París, 1968, p. 191.

(6) Ver: T. TODOROV, "Géneros Literarios", en O. DUCROT y T. TODOROV, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*, Edt., Siglo XXI, Buenos Aires, 1976, 3.ª ed., en especial pgs. 178-179.

(7) Ver: G. GENETTE, *Genres, "types", modes*, en Rev. *Poétique*, n.º 32, Novembre, 1977.

teórico o una especie literaria que suponga una razón de ser más natural o ideal; así, el "tipo épico" no es ni más ideal ni más natural que los géneros novela o epopeya, a los que trata de englobar. Con una mayor incidencia hacia los hechos de lengua, tendríamos que citar el ya clásico nombre de A. Jolles (8); y en lo que respecta a una relación con la teoría del discurso son significativas algunas páginas de Greimas (9).

En la segunda concepción y desde una configuración marcadamente estructuralista y propiciada esencialmente por el formalismo ruso, los géneros forman, en el interior de cada período, un sistema. Los géneros se re-definen en cada momento de la historia literaria en relación a los demás géneros coexistentes. Tynyanov lo expuso de modo categórico: "...el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual se encuentran en correlación" (10). Para Tomachevski, "...El género cumple una evolución y, a veces, una súbita revolución"... (...) ya que "...Ninguna clasificación lógica y sólida de los géneros puede establecerse. Su distinción es siempre histórica, es decir, justificada sólo por una época dada" (11). A este respecto, en el ámbito hispánico, el Prof. Lázaro Carreter se ha hecho eco (12) de la tesis de Tomachevski al matizar que "...un género, en cuanto proceso histórico que es, no puede definirse: un trozo de historia se describe (y se interpreta después), pero no se define" (13). Pues hay que reconocer que todo intento definitorio y aun delimitativo en tan vasto campo de equivalencias, afinidades y diferencias genéricas, conduce hacia un callejón de difícil y discutida salida (14) o a un deterioro de sus límites (15); o en última instancia a posturas

(8) A. JOLLES, *Formes Simples*, Edt. Du Seuil, París, 1972. Para Jolles, las formas literarias derivan de las formas lingüísticas; derivación que se establece, no directamente, sino por medio de una serie de formas simples que surgen a través del folklore.

(9) A. J. GREIMAS, *Du Sens*, Edt. Du Seuil, París, 1970; en especial pgs. 309-314; *Semiótica* (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje), Edt. Gredos, Madrid, 1982, pgs. 197-198.

(10) Cf. J. TINYANOV, *De la evolución literaria*, en *Formalismo y Vanguardia*, Comunicación. Serie B, A. Corazón Editor., Madrid, 1970, p. 119.

(11) B. TOMACHEVSKI, *Temática*, en T. TODOROV, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Edt., Siglo XXI, Buenos Aires, 1970 pgs. 229 y 231.

(12) Ver, principalmente, F. LAZARO CARRETER, *Sobre el género literario*, en *Estudios de Poética*, Edt. Taurus, Madrid, 1976.

(13) Cf. F. LAZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora*, edc. Cátedra, Madrid, 1977. p. 99. 3.ª ed.

(14) Conocida es la tesis de B. Croce en torno a los géneros literarios, ya considerándolos como una clasificación simplemente arbitraria, establecida por los antiguos tratados; o incluso negando el concepto de género literario como derivación al sistema por él establecido. Ver, en especial: B. CROCE, *Primi Saggi y Estética como scienza dell'espressione e linguistica generale*, en Edt. Laterza, Bari, 1918 y 1950, respectivamente.

(15) A este respecto, y refiriéndose a las artes y a la literatura en general, señala Blanchot a pie de página: "Le fait que les formes, les genres n'ont plus de

extremas como las adoptadas por críticos-creadores tan distantes como J. Benet (16) o L. Aragón (17). Por lo que desde esta segunda perspectiva es beneficioso mantener el criterio de modelo de estructuras asimilable al lenguaje como "institución social" o como "imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste" (18), según la feliz formulación de N. H. Pearson y desarrollada por Wellek y Warren. Precisamente, en función de ese carácter de *institución*, nos resulta en especial interesante la caracterización que de los géneros, "en cuanto entidades describibles y con una existencia en la historia literaria", establece Abad Nebot "*por rasgos estructurales y semánticos determinados*" (19); lo que en cierto modo determina la valoración de los géneros, como acertadamente hace el citado Abad Nebot, dentro del fenómeno de la literatura como signo lingüístico-formal. Y sin salirnos del ámbito crítico español, Garrido Gallardo postula una sugerente hipótesis, en función de las propuestas de género histórico derivadas de Genette y Todorov (20), que pueden servir de puente a las dos tendencias por nos-

signification véritable, qu'il serait par exemple absurde de se demander si *Finnegan's Wake* appartient ou non à la prose et à un art qui s'appellerait romanesque, indique ce travail profond de la littérature que cherche à s'affirmer dans son essence en ruinant les distinctions et les limites" (Cf. Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Col. Idés. Edt. Gallimard, Paris, 1955, p. 294). Otros planteamientos de Blanchot sobre "lenguaje-escritura" y que inciden sobre aspectos de géneros pueden verse en *Le livre à venir*, Edt. Gallimard, Paris, 1959, y *La ausencia del libro*, Edic. Caldén, Buenos Aires, 1973.

(16) J. Benet plantea la problemática de los géneros literarios en los siguientes términos: "Ante la tragedia que para el crítico representa la determinación y definición de los géneros no caben más que dos actitudes genéricas: o decidirse por un número indefinido de géneros o suprimirlos todos —incluso el concepto— de raíz. Si yo fuera crítico no vacilaría en inclinarme por la segunda actitud, en la inteligencia de que casi todas las categorías de valor implícitas en el concepto de género aplicado a la obra de arte sirven de bien poco y sólo aprovechan con frecuencia para establecer un didactismo basado en valores superficiales y engañosos". (Cf. Juan BENET, *La inspiración y el estilo*, Edt. Seix-Barral, Barcelona, 1973, p. 125).

(17) Para el francés L. Aragón, la distinción de géneros, en su totalidad, no representa más que un error de óptica; insistiendo, repetidamente, en la proximidad de dos géneros tan aparentemente irreconciliables como novela y poesía (Cf. LAVOINE, *La notion de roman chez Aragon*, en *Tra-Li-Li*, Univ. Strasbourg, IX, 2, 1971, pgs. 271-273).

(18) Cf. N. H. PEARSON, "Literary Forms and Types...", *English Institute Annual*, 1940 (1941), p. 70; según citan y desarrollan críticamente tal postulado R. WELLEK y A. WARREN, *Teoría literaria*, Edt. Gredos, Madrid, 1962, 3.ª ed., pgs. 271-273.

(19) Cf. F. ABAD NEBOT, *La Literatura, signo lingüístico-formal*, en *La Literatura como signo*, AA. VV., coordinador J. Romera Castillo, Edt. Playor, Madrid, 1981, p. 324. Para otras consideraciones del mismo autor en torno a planteamientos como los referidos ver: "Sobre géneros literarios y géneros de la serie española", en *Caracterización de la Literatura española*, Edt. Cátedra de Lingüística General, U.N.E.D., Madrid, 1983. Un desarrollo de tipo más general y concepción pedagógica de divulgación nos lo ofrece A. Nebot en *Los Géneros Literarios*, Edt. Salvat, S. A., Barcelona, 1981.

(20) Sobre tal concepción, y según se desprende de G. Gallardo, ver respectivamente: Gerard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Edt. Du Seuil, Paris, 1979; y Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Edt. Du Seuil, Paris, 1970.

otros configuradas y como punto de engarce a nuestras próximas reflexiones. Así, Garrido Gallardo, tras un amplio y a la vez preciso desarrollo crítico de una muy cuidada selección de teorías sobre géneros literarios, considera que "Desde los géneros históricos nos remontamos, (...), no a tipos genéricos, sino a *registros del habla o propiedades del material lingüístico preliterario que el autor utiliza, dentro de las posibilidades de la lengua, en la configuración de su obra*. Esto no excluye que sea propio de la Poética también, en el estudio de cada género, no sólo la especificación del discurso lingüístico fundamental en que está codificado un discurso dado, sino la de otros discursos semióticos a los que puede responder la codificación de un mensaje" (21).

II

Y es una formulación como la transcrita la que nos da opción a observar cómo existe una prolongación conducente hacia un paralelismo entre la composición de una "gramática" que se ocupe de las estructuras sémico-morfémicas como otra que incida sobre el sistema de los géneros (literarios). Sobre todo a partir del transcendental y continuamente citado *Análisis Estructural del Relato*, de la serie Comunicación, n.º 8, y por la influencia de los trabajos allí contenidos de Barthes, Bremond y Todorov (22), especialmente, asistimos a una valoración global de las estructuras narrativas que pretende la creación de una "gramática" de las estructuras sémicas narrativas en función de una paradigmática de las unidades sémicas. Y así podemos plantear que un *cuento* se opone paradigmáticamente a un *soneto*; ya que los principios discursivos y estructurales se oponen. Incluso, sería factible extender tal oposición a un *cuento* y una *novela corta*, pues aun cuando narratológicamente puedan suponer una sintagmática, siempre existirá la oposición de un determinado valor en ausencia o presencia, marcado o no marcado. De otra parte hay que considerar que cualquiera de los "géneros" (o "subgéneros") aludidos no son sino especificaciones de una generalidad. El género es una *generalidad* que no se manifiesta sino a través de realizaciones concretas. A este respecto, Trabandt señala que "El sistema de los géneros es una "langue" de textos artísticos. Todo texto en cuanto "acto de habla" está en relación

(21) Cf. Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, *Estudios de Semiótica Literaria*, C.S.I.C., Madrid, 1982, p. 127.

(22) Nos referimos en concreto a los siguientes trabajos: R. BARTHES, *Introducción al análisis estructural de los relatos*; C. BREMOND, *La lógica de los posibles narrativos*; T. TODOROV, *Las categorías del relato literario*.

con este sistema, realiza una porción del mismo y como realización parcial del sistema está en oposición con otras partes, oposición por la que él mismo alcanza también justamente un "sentido genérico" determinado" (23). Planteamiento que, en cierto modo, nos hace volver la vista hacia Garrido Gallardo en lo referente a "Registros de habla y géneros" (24). Y en otros aspectos hacia tesis sustentadas por Coseriu, como el propio Trabant reconoce, en lo que concierne a *Sistema, Norma y Habla o lengua abstracta y lengua concreta* (25).

Y más allá, los universales lingüísticos y "literarios". Lo común a todas las lenguas se establece bajo la denominación de universales lingüísticos. Pero también tiene un carácter universal la interrelación existente entre *el nombrar* y *el decir*: los géneros literarios no son sino la expresión de un proyecto. Todo intento de ajustar una novela o cuento a unas reglas supone un afán de transformar su auténtico significado. "Una novela que no fuera sino el ejemplo gramatical que ilustra una regla —aún acompañada de su excepción—, sería naturalmente, inútil: bastaría el enunciado de la regla" (26), nos dice Robbe-Grillet. El género literario en cuanto a sistema respecto a la obra no supone nada. Ya que la obra de arte, por su carácter universal, no se somete a ningún tipo de servidumbre y mucho menos se ajusta a forma alguna o función preestablecida. El arte, en su valor universal, crea su propio equilibrio y su propio y último sentido estético. En cuanto a la tripartición de los géneros gramaticales, más antigua aún que la de los literarios, también, ello, supone una regla o coacción sobre el significado auténtico del género natural. Fuera del género natural en el orden de los seres superiores, hombres y animales, el género gramatical responde a un arquetipo absurdo. Tras la desaparición en el latín vulgar del género neutro, del que tan sólo quedan algunos contados restos, se impuso en la estructura gramatical de las lenguas romances una bipartición de géneros a través de la cual hay que determinar todas las cosas del mundo que nos rodea como masculino o femenino por absurdo que ello nos parezca. "Las muchas incertidumbres y cambios de género dejan ver que a esta coacción gramatical no corresponde una necesidad interna, una imagen interior de la esencia de las

(23) Cf. Jürgen TRABANT, *Semiología de la obra literaria* (Glosemática y Teoría de la Literatura), Edt. Gredos, Madrid, 1975, p. 309.

(24) Cf. M. A. GARRIDO GALLARDO, *Estudios de Semiótica...*, Op. Cit., pgs. 127-128.

(25) Ver: Eugenio COSERIU, "Sistema, Norma y Habla", en *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, y "Lengua abstracta y lengua concreta", en *Sincronía, Diacronía e Historia*, ambos publicados por Edt. Gredos, Madrid, y en el mismo año: 1973.

(26) Cf. Alain ROBBE-GRILLET, *Por una novela nueva*, Edt. Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 15.

cosas así divididas, del mundo así repartido: una reglamentación sin sentido..." (27).

Pero desde los universales, problema continuamente debatido y de amplias connotaciones filosóficas, nos situamos en un nivel superior de esencias y de ideal estético; por lo que habrá que bajar un escalón, en lo que a nuestros propósitos se refiere, y situarnos en niveles de mayor particularidad. Y así, refiriéndonos en concreto a la novela, ésta debe tener un *carácter* estético y en función de ello, como preconizaba H. James, el escritor debe descubrir el sentido de una realidad compleja y en continua ebullición, como la propia lengua, y que habrá de expresar mediante *formas particulares*. Y a ello se presta el género novela, sobre todo a partir de las importantes teorías del citado H. James (28) hasta nuestros días. James nos muestra y analiza sus personajes insertos en un sistema social y del cual, en su más íntima existencia intentan evadirse. Con Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet, N. Sarraute, Sartre, Céline, etc., la novela se transforma en una subversión contra el orden y el sistema establecido (y otro tanto podríamos decir, en relación a otros géneros, respecto a Mallarmé, Artaud, etc.). En vez de transmitir un método y un modelo preestablecido que el lector acepte con agrado y facilidad, la novela, desde autores como los citados, "asumirá la responsabilidad de traducir la no-finitud esencial de la existencia" (29). Es quizá, desde esta perspectiva, la novela, el género que, sobre todo en el s. XX, de un modo más decidido ha asumido la vanguardia en la lucha contra el sistema y las *instituciones* que a sí misma representa. Pero por otro lado hay que coincidir con Barthes cuando indica que la novela, identificada por sus rasgos más concretos, instituye la literatura (30). Y en ello es donde se produce la auténtica paradoja: una lucha contra las instituciones desde las mismas instituciones. Asistimos, de hecho, a una recon-

(27) Cf. Mario WANDRUSKA, *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*, vol. I, Edt. Gredos, Madrid, 1976, p. 269.

(28) Ver. en especial, "El arte de la novela", en *Obras Escogidas*, Edt. Aguilar, Madrid, 1958.

(29) Cf. Miguel ZERAFFA, *Novela y Sociedad*, Edt. Amorrortu, Buenos Aires, 1973, p. 27.

(30) Señala Barthes, en otro momento, que "La modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible. (...) Así se encuentra en la Novela, el aparato a la vez destructivo y resucitativo (sic) propio a todo el arte moderno. Es necesario destruir la duración, es decir, el inefable lazo de la existencia: el orden, sea el de lo continuo poético o el de los signos novelísticos, ... es un asesinato intencional"; pero, "...es imposible desarrollar una negación en el tiempo sin elaborar un arte positivo, un orden que debe ser destruido nuevamente". (Tesis, esta última, a la que posteriormente nos refriremos). (Cf. Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura* ("Seguido de otros ensayos críticos"), Edt. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, p. 44). Respecto a lo anterior conviene recordar la ya famosa concepción de Bataille, de que la verdadera literatura está ligada al mal; ver: Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*, Edt. Taurus, Madrid, 1971.

versión o reducción de la existencia de los hechos y objetos *traducidos* por un discurso a las modalidades mismas del discurso. A una concepción tal, en gran medida, ha influido el formalismo. Cualquier *clase* genérica de objetos, mediante el paso de la extensión a la comprensión, se puede transformar en una serie de propiedades. Así, el hecho de que la existencia *histórica* de los géneros sea propiciada desde el discurso sobre los mismos, ello no supone una noción metadiscursiva. Con lo que frente al carácter existencial y abstracto de los géneros hay que establecer un análisis categorial o de sus propiedades. Según Todorov, "Les genres sont donc des unités qu'on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l'observation empirique et celui de l'analyse abstraite. Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification" (31).

Nos situamos, pues, en un ir de lo abstracto a lo concreto, del concepto a la significación, de lo general a lo particular, de lo noémico a lo sémico. Y es quizá, en el transcurso de una tal andadura, por donde se pueden encontrar algunas claves sobre la problemática de los géneros literarios; pero la conciencia clasificatoria durante siglos adquirida ha arraigado hasta el punto de constituir un auténtico obstáculo o barrera epistemológica difícilmente superable a la hora de conectar con hipótesis de un mayor nivel de abstracción (32).

Se puede observar, en consecuencia, que un género, literario o gramatical, como hemos visto, supone una codificación de las propiedades discursivas. No obstante, y a modo de hipótesis o ejemplo, lo particular y lo general lo podemos intentar valorar o sintetizar respecto al nivel operativo lingüístico, psico-social y estético, que comporta *la palabra*. Cuando el escritor o poeta selecciona o usa determinada palabra, busca a través de ella sugerirnos una imagen concreta; intuimos su particularidad y un sentimiento particular (el del poeta) (33). Pero a la vez, en la palabra, per-

(31) Cf. T. TODOROV, *Les genres du discours*, Edt. Du Seuil, París, 1978, p. 49.

(32) En tanto que autores como Todorov (ver: *Les genres...*, Op. Cit.) se muestran optimistas sobre la posibilidad de franquear una barrera como a la que aludimos, otros, caso de Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, en *Rev. Poétique*, n.º 14, 1973; y de Dan BEN-AMOS, *Catégories analytiques et genres populaires*, en *Rev. Poétique*, n.º 19, 1974, la encuentran infranqueable. A este respecto conviene recordar la distinción que estableciera E. Benveniste entre el relato puro, sin emisor-enunciador y destinatario (el que es *historia*) y el enunciado caracterizado por la persona y el pensamiento de los interlocutores (el *discurso*). Ver, en especial, entre otros trabajos que se refieren a la tesis aludida, E. BENVENISTE, "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de Lingüística General II*, Edt. Siglo XXI, México, 1977; asimismo, también, nuestra cita (52). En torno a esta misma problemática ver el interesante artículo de R. BARTHES, *Le discours de l'histoire*, en *Rev. Poétique*, n.º 49, 1982.

(33) Ver, sobre tales aspectos, el análisis que realiza José Luis VITTORI, *Imago*

manece una noción general y abstracta, al margen del texto en el que se sitúa, con un valor latente y en una función gnoseológica. Ahora bien, desde el análisis sintáctico-semántico y el proceso estructural, lo general se particulariza. Asistimos a un cambio de tipo cualitativo. Aunque al decir de G. Durand, "...sólo se puede hablar de "estructura" si las formas dejan el dominio del cambio mecánico para pasar al uso semántico. Si el estructuralismo acepta de una vez por todas ser figurativo" (34). Con lo que acogiéndonos a la distinción propuesta por J. Pelc de términos individuales y términos generales, según sus sub-usos, observamos que un mismo término puede funcionar como individual o como general (cuando se le cita a título de ejemplo); en tanto que la palabra, aislada del contexto y de la situación de su uso, sólo a nivel de diccionario, no es ni individual o general en acto sino en potencia. "Y es que gracias a un uso o sub-uso son propios para ser sujeto, y gracias a otro, para ser predicado; para asumir tanto la función indicativa o de identificación, como la de atribución de características a un objeto, para decir lo cierto o lo falso y algunas veces, en fin, para servir de ejemplo" (35). En función de ello podemos preguntarnos si un cuento o novela corta es más individual o particular que la novela; y a su vez, si la novela supone una particularidad de la épica. Es decir, o bien la épica, la lírica y la dramática las consideramos de un modo general, como formas o categorías universales, y dentro de una poética general; o bien procedemos a especificar cada género y nos encontraríamos en una teoría de los géneros (en un plano discursivo no habría diferencia cualitativa entre cuento y novela). Las categorías universales "caractérisent les possibles *du* discours, et non les réels *des* discours" (36). En todo caso habría que acogerse al concepto de *tipo*, ya citado, elaborado por Genette.

En otro orden, es difícil, aisladamente, la distinción entre morfema y palabra. De hecho se ofrecen palabras como morfemas y viceversa (37). De

Mundi ("Notas para una morfología de la imagen literaria"), Rodolfo Alonso Editor., Buenos Aires, 1973, pgs. 39 y ss.

(34) Cf. Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Edt. Taurus, Madrid, 1982, p. 10. Ver también su interesante apartado correspondiente a "Mitos y semantismo", pgs. 338-356.

(35) Cf. Jerzy PELC, "Expresiones en la lengua concreta", en comp. de B. POTTIER, *Semántica y Lógica*, Edt. Gredos, Madrid, 1983, p. 47.

(36) Cf. T. TODOROV, *Les genres...*, Op. Cit., p. 50.

(37) Cuando una palabra es insegmentable es a la vez morfema, y con ello hemos alcanzado el límite de la segmentación. Bajo una perspectiva estructural, la oposición *yerno/nuera* se realiza entre un número de hechos relativamente iguales, diferenciados por la marca masculino o femenino; de ahí que RODRIGUEZ ABRADOS (*Linguística Estructural*, Edt. Gredos, Madrid, 1974, 2.ª ed.) abandone la definición de morfema como unidad mínima de sentido y la sustituya por la de "fonema o grupo de fonema que comporta un valor distintivo mínimo y diferencia unidades superiores". Pero con la importante salvedad de que no debemos olvidar el hecho



modo aislado, también, en ocasiones se duda entre cuento y novela corta. El conocimiento del uno presupone el del otro, como ocurre con morfema y palabra. El morfema es una unidad del léxico de la lengua, propia del análisis en la lingüística estructural o generativa, e interviene como una denotación particular en un momento de la categorización léxica. Mientras que la palabra es una unidad del discurso y por tanto perteneciente al modelo de la actuación. Con lo que resulta evidente que si la definición de morfema es independiente del emisor y receptor en tanto que tales, la palabra, por el contrario, depende de los mismos. De ahí que la palabra, en función de tal situación, comporte un margen de ambigüedad semántica en la intercomprensión (38) y su significación sea diferente según nos situemos en un ámbito onomasiológico o semasiológico, del que codifica o descodifica. Los géneros, como "institución" a nivel discursivo, operan igual: suponen un proceso de ambigüedad, de interpretación o comprensión por parte del lector y un modelo de escritura para el autor. En esta perspectiva, el autor o escritor resuelve las posibles ambigüedades sintácticas o léxicas con arreglo a un criterio particular y que no presupone las posibles soluciones que podrá aportar el lector en la interpretación del mensaje. Con lo que nos situamos en la oposición de la función creativa frente a la función crítica dentro de un sistema (de "géneros").

Y si atendemos a la palabra en relación o como base a una estilística del texto, percibimos como la palabra corresponde a una proposición y se pueden propiciar las más variadas incidencias: *derivación*, *composición*, *reducción*, *ampliación* o *transformación*. Las mismas que se pueden advertir en el comportamiento de los "géneros", considerados como *unidades* en una "estilística del discurso en general". Así, por ejemplo, en tanto que *limpiabotas* puede ser reducible a *limpia* o ampliarse a otros elementos como *limpiazapatos*, igual ocurre con los géneros, en concreto con los narrativos: De un *cuento* se puede realizar una *novela corta* o una *novela* (39),

de que si podemos estudiar el morfema sobre la base de lo puramente distintivo, lo más común es que *tenga además un significado recurrente propio*.

(38) Para estos y algunos de los posteriores planteamientos en torno al concepto de palabra, ver las interesantes aportaciones de Jean DUBOIS, *Grammaire structurale du français: la phrase et les transformations*, Edt. Larousse, París, 1969. Dubois, dentro de la amplia bibliografía existente y variedad de intentos definitorios, es uno. a nuestro juicio, que con un mayor acierto se ha referido al concepto de palabra, al calificarla como una *unidad psicosocial* representando un término generado y siendo también una unidad significativa mínima, pero entendiéndose tal sentido de mínima no en función de las reglas sintácticas sino como relativo a un determinado recorte de la realidad, con lo que el concepto de mínimo se define en términos de una determinada visión del contenido o una determinada denotación de los objetos percibidos.

(39) Conocidas son las opiniones de algunos cervantinistas de que Cervantes al empezar el *Quijote* sólo pensó en escribir una novela corta. Martín de Riquer señala que tras el escrutinio y quema de los libros del hidalgo, se acaba una primera

y una *novela* se puede transformar o reducir a *cuento* o *novela corta* (40). *Bocamanga* es una palabra compuesta (*boca* + *manga*), del mismo modo que la *novela*, entre otras que podríamos citar, de A. González Blanco, *María Jesús, casada y mártir* (41) está compuesta de las *novelas cortas* del mismo autor: (*La buena pecadora* (42) + *La sacrificada*) (43). En *arco-iris* las unidades no son conmutables ni modificables; y una amplia serie de títulos de *novelas*, sobre todo de nuestro siglo, arquetípicas, responderían a tal estructuración.

El código escrito nos permite establecer de un modo más preciso las posibles caracterizaciones de morfema y palabra. Así, un morfema es característico de un modelo de análisis de la lengua, del código, y no puede intervenir como unidad realizada del discurso (44). Incluso en aquellos casos en que aparece como término-raíz, la definición que recibe en la lengua no coincide más que parcialmente con la que recibe en el discurso. De tal modo que, por ejemplo, el morfema-raíz *sol* es independiente de todas las significaciones que un sujeto pueda darle. *Sol*, como morfema-raíz, no establece ninguna experiencia precisa; no denota ningún objeto; pero se sitúa en un punto conciso dentro del proceso semántico de categorización; ya que la palabra *sol* que entra en la proposición realizada está cargada de todas aquellas experiencias del locutor y reenvía a la vez a todo lo que el sujeto *es* en una situación definida y en particular a todo lo que representa con respecto al interlocutor. Mallarmé, anticipándose a

versión del *Quijote*, concebido como *novela breve* al estilo de las *Novelas Ejemplares*. Menéndez Pidal rechazó tal conjetura como insostenible. No obstante, otros críticos como César Real, Moreno Báez, Bertrand y López Navio, creen haber encontrado en los primeros capítulos diversas interpolaciones que apoyan la idea de una posible reelaboración o transformación. Partiendo de tales conjeturas, Geoffrey Stagg realizó un estudio en que tras una serie de conclusiones afirma "la probabilidad de que Cervantes emprendiese su reelaboración al llegar al capítulo noveno, en que aparece Cide Hamate". (Cf. G. SAGG, *Sobre el plan primitivo del Quijote*, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Oxford, 1964, pgs. 463-471).

(40) Ver al respecto mi trabajo: *Configuraciones técnico-formales del autoplagio en la socioliteratura*, en *Rev. Anales de la Univ. de Murcia*, vol. XXXI, Murcia, 1976.

(41) Edt. Biblioteca Hispania, Madrid, 1923.

(42) *Rev. La Novela Corta*, n.º 161 / 1 Febrero 1919.

(43) *Rev. Los Contemporáneos*, n.º 500 / 1 Agosto 1918.

(44) No obstante, un morfema puede ser definido en el interior de un sistema en función de una serie de rasgos "familiar, popular o idiolectal"; pero aunque tales denominaciones respondan a consideraciones sociolingüísticas, resultan, sin embargo, ambiguas; pues ellas denotan dos fenómenos distintos: si un mismo término es "familiar" en un contexto dado y neutro en otro, estamos ante una implicación del modelo de situación en la actuación; pero si un morfema (*roñoso*) se define constantemente en relación a otro (*avariento*) en el que las consideraciones son más extensas, por el hecho o rasgo familiar; esta relación supone un fenómeno sustitutivo de la lengua, del código, de la actuación. Es la manera por la que el locutor interpreta la distancia entre dos palabras y, en particular, la diferencia entre las reacciones de un locutor y un receptor respecto al uso de la palabra que entra como un factor de la significación del término en el discurso.

la problemática que se habría de desarrollar en torno al *lenguaje polisenso*, al que aludiremos posteriormente, indagaba las posibles relaciones entre un lenguaje primario y un lenguaje secundario, entre la palabra y lo que ésta pretende expresar: "Deseo innegable de mis tiempos es el de separar, como en vista de atribuciones diferentes, el doble estado de la palabra, bruto e inmediato, por un lado, por el otro, esencial" (45).

La palabra tiene, pues, un *poder o densidad cultural* que en ocasiones reenvía a una proposición ya emitida: "En un lugar de La Mancha..." (*novela* de Cervantes), "Volverán las oscuras golondrinas..." (*poesía* de Bécquer). Y también tiene la palabra un *poder o contenido histórico*; ya que, en muchas ocasiones, los hablantes acudimos al Diccionario en busca de información sobre los diversos sentidos acumulados en la historia y que se reflejan a través de la palabra misma (46). Con lo que nos situamos, al decir de Barthes, ante la palabra enciclopédica: con arreglo al Diccionario, "la palabra es una forma genérica, una categoría" (47). Incluso, se ha llegado a mantener la tesis de que la palabra es una forma de proceder en una determinada *clasificación* del mundo, siguiendo la conocida hipótesis de Sapir-Whorf; lo que viene a constatar una interdependencia de la percepción y del sistema que constituye el discurso. La estructura semeio-cultural de la comunicación, diferente de cualquier otra estructura, es reflejada por el comportamiento verbal que, a su vez, fija los esquemas lingüísticos del sistema cultural.

La palabra, en definitiva, nos conduce hacia el enunciado, al discurso, a una estética, a la literatura, a la escritura. En tanto que el morfema nos lleva a la lengua, a las proposiciones de estructura profunda. De tal modo que, por ejemplo, un proceso narrativo establece equivalencias no entre

(45) Cf. E. SIMONS, *Poétique de Mallarmé*, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 94. En relación a estas ideas de Mallarmé ver la interesante crítica que de las mismas hace Jean MUKAROVSKY, "Acercas de la semántica de la imagen poética" en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edt. Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Así como también, la importancia que para Foucault tiene Mallarmé como descubridor "...de la palabra en su poder impotente...". Según Foucault: "La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela); remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras (...) ...rompe con toda definición de "géneros" como formas ajustadas a un orden de representaciones..." (Cf. Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Edt. Siglo XXI, México, 1978, 9.ª ed., p. 293).

(46) Cf. R. BARTHES, *El grado cero...*, Op. Cit., p. 53.

(47) Según Butor, "...para que haya novela. hay que permanecer al nivel de la narración corriente. es preciso que se trate de algo que alguien haya podido contar a otra persona. Pero es posible someter a un tratamiento comparable al que la novela somete a esas narraciones habituales a obras —diccionarios, enciclopedias, catálogos, anuarios, guías manuales— que están constituidas por los elementos comunes a innumerables narraciones posibles, que son como los nudos del tejido de narración que nos envuelve y a través del cual vemos lo real". (Cf. Michel BUTOR, *Sobre Literatura II*, Edt. Seix-Barral, Barcelona, 1967, p. 382).

globalidades o conjuntos cerrados, sino entre sub-conjuntos o una paradigmática más o menos abierta (48).

Siendo su función la de analizar pormenorizadamente, a la vez, las imágenes que encierra el mundo y las palabras que almacena y oprime la lengua. Es como, si en ocasiones, nos situáramos frente a una "novela de la lengua" y que es precisamente el título de una obra de Bénézet, que muy a propósito indica: "La fonction narrative a donc un effet d'extradition des mots, des images et des objets. Les enlevant à leur cohérence, aux discours qui les organisent (pour ce qui concerne les images et les objets) et aux discours qu'ils organisent (pour les mots), elle crée les conditions de son pouvoir et de sa toute-puissance" (49).

Un género, literario o no, elevado a un nivel de unidad, o considerado bajo la caracterización signica, *viene a ser el resultado de una codificación*

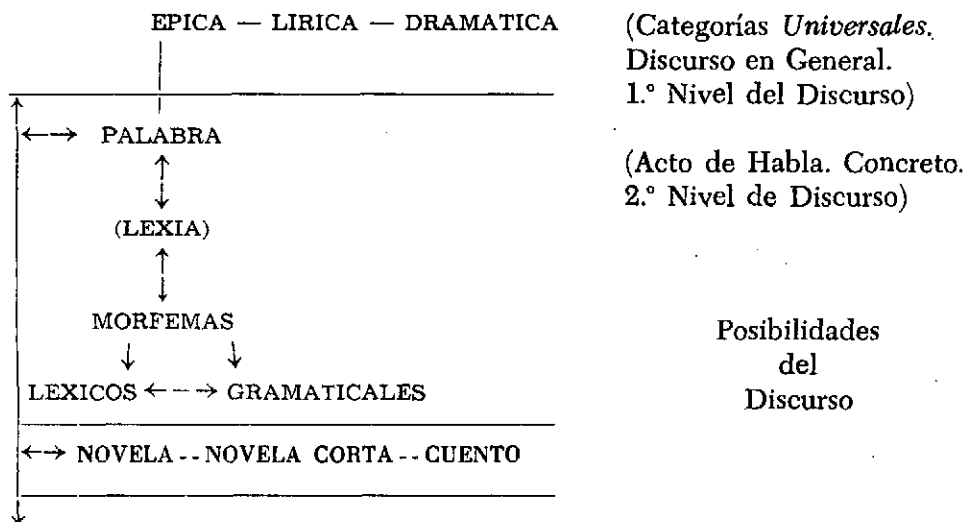
(48) Existe una coincidencia generalizada en oponer, con distinta terminología, morfemas lexicales a morfemas gramaticales así como también una tendencia a catalogar los morfemas lexicales dentro de un inventario infinito y los morfemas gramaticales en uno finito. Aunque Coseriu ha precisado que tal catalogación es cierta "sólo si los paradigmas léxicos se constituyen desde el punto de vista de la gramática (sintaxis o, mejor, sintagmática) y, en este caso, no se trata de paradigmas léxicos propiamente dichos, sino únicamente de series léxicas. En realidad, desde el punto de vista estrictamente léxico, los paradigmas léxicos, en la medida en que existen, no están menos claramente delimitados que los paradigmas gramaticales, en un determinado estado de lengua. Así, es cierto que los lexemas que se pueden "seleccionar" (elegir) en el eje paradigmático para funciones tales como "sujeto" o "complemento directo" constituyen series no limitadas. Pero, en este caso, se trata de una selección realizada en el léxico para funciones gramaticales, no para funciones léxicas. Por el contrario, la selección propiamente léxica se realiza —al menos en lo concerniente al léxico estructurado— dentro de paradigmas limitados y delimitables, como en la gramática. Así, si se tiene que calificar una determinada temperatura por medio de un adjetivo, se elige, por ejemplo, entre "frío", "fresco", "tibio", "caliente", del mismo modo como, por ejemplo, para el número gramatical, se elige entre singular y plural" (Cf. E. COSERIU, "Hacia una tipología de los campos léxicos", en *Principios de Semántica Estructural*, Edt. Gredos, Madrid, 1977, pgs. 211-212). Pottier, al incidir sobre la misma problemática, indica que "...los elementos que pertenecen a una clase fuertemente finita, y socialmente estable, serán morfemas gramaticales o gramemas. Y los elementos pertenecientes a una clase débilmente finita y socialmente inestable, serán morfemas lexicales o lexemas..." y se encontrarán "casos intermedios, como numerosas clases gramaticales (por ejemplo, los relatores { a, por, sobre, sin, hasta... }) y clases lexémicas restringidas { día, noche } ". (Cf. B. POTTIER, *Linguística General*, Edt. Gredos, Madrid, 1977, p. 69. Ver las posibles variantes de la citada formulación respecto a la que estableciera el mismo autor en *Gramática del español*. Edic. Alcalá, Madrid, 1971, 2.ª ed., pgs. 35-36). Sobre similar temática, con una mayor vertebración en torno a la palabra, ver la concepción de Josette REY-DEBOVE, "Problemas de la Semántica Lexical", en *Comp. de B. Pottier, Semántica y Lógica*, Op. Cit.

Respecto a una catalogación de sub-géneros (o géneros), se podrían establecer una serie de interesantes relaciones respecto a la operancia lexémica o gramemática y situaciones de tipo o casos intermedios como los propuestos por Pottier.

(49) Cf. Mathieu BENEZET, *Le roman de la langue*, Edt. Unión Générale D'Éditions, París, 1977, p. 84.

de las propiedades discursivas. Con lo que la diferencia de un acto de habla a otro, de un género a otro, se pueden situar en cualquier nivel del discurso. Y por lo tanto ofrecer una doble perspectiva o hipótesis con arreglo al siguiente esquema:

1.º Posibilidades del discurso



2.º Realidades del discurso

Si pensamos en las realidades del discurso, entonces la diferencia, por ejemplo, entre novela corta y novela está fundamentada sobre rasgos temáticos, verbales, estilísticos, etc.

Frente a las posibilidades del discurso se establecen unas realidades del mismo, que son nociones que se fundamentan más en el concepto amplio de la historia literaria. No obstante, y en conjunto, se podría sostener la hipótesis de que los géneros tienen un desarrollo (o "status") similar, como cualquier acto de habla, a partir de una codificación de las propiedades discursivas. Pero lo que no debemos olvidar es que hasta cierto punto son unidades como lexicalizadas derivadas de los distintos contextos del proceso lexicacional (50). Del mismo modo que los "ojos", como indica

(50) Ver: A. J. GREIMAS, *Maupassant. La semiotique du texte: exercices pratiques*, Edt. Du Seuil, Paris, 1976.



Trives (51) a propósito del famoso poema castellano, no son sistemáticamente /claros/, /serenos/, /halagados/, /airados/, /hermosos/, sino que son el resultado de las distintas discursivizaciones, tampoco los géneros son producto de un sistema previamente establecido, sino que a partir de un extenso proceso de discursivización la novela se constituye en novela, el cuento en cuento, el soneto en soneto, etc. De manera similar, el *Padrenuestro* o la *Salve* (52) son parangonables, en cuanto a formas lexicalizadas por un proceso de discursivización, y no sistematizados, como géneros literarios, a un cuento o novela. Lo que ocurre es que el *poder contextual* y la *intencionalidad*, en los géneros literarios, juegan un papel importante y de complejidad (además de nociones e implicaciones de tipo pragmático). Toda configuración de la *intencionalidad* supone, para el sujeto hablante o usuario de la lengua, una constante elección, más o menos inconsciente, entre actitudes locucionarias ya sean del *discurso* o de la *enunciación histórica* (53).

III

Respecto al *poder contextual* debemos observar que si desde el discurso científico se pretende una búsqueda de lo universal o abstracto, la reflexión científica se apoya en unos géneros que tienen que ser unívocos. De forma más o menos parecida, para que la lengua y el proceso comunicativo no resulte ambiguo ha de ser contextualizado lingüística y situacionalmente. Así, también, el género para precisarlo hay que contextualizarlo: la novela corta, por ejemplo, para que sea tal ha de tener un marcado contexto. Tendrá que estar en un determinado nivel discursivo-textual (pragmático y sociológico). También, para que el morfema sea tal debe situarse en un análisis de estructuras. Pero desde unas consideraciones tales hay que ir hacia la importante y lúcida concepción desarrollada por G. Della Volpe sobre lo *contextual-orgánico* (54).

(51) Ver: E. RAMON TRIVES, *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*, Edic. Istmo-Alcalá, Madrid, 1979; en especial, pgs. 158-165.

(52) Según Todorov: "Prier est un acte de parole; la prière est un genre (qui peut être littéraire ou non): la différence est minime" (Cf. T. TODOROV, *Les genres...*, Op. Cit., p. 53).

(53) Para Benveniste, los tiempos del verbo francés no se emplean como los miembros de un sistema único, sino que ellos se distribuyen en dos sistemas distintos y a la vez complementarios. "Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguons comme celui de *l'histoire* et celui du *discours*" (Cf. Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Edt. Gallimard, Paris, 1966, p. 238).

(54) Ver: Galvano DELLA VOLPE, *Crítica del gusto*, Edt. Seix-Barral, Barcelona, 1966, pgs. 115-123. La 1.ª ed., italiana, es de 1960.

Y desde tal opción, la búsqueda de lo universal, de la esencia del discurso poético, hay que establecerla en función de una serie de valores semánticos "estilísticos" (55) o *contextuales-orgánicos*, "...que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan, la reflexión y la abstracción literaria, *cuyos géneros*, (...), tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas) para poder ser "ocasionales", "connotativos", "libres", etc." (56). Lo cual, a su vez, enlaza y contrasta con la crítica formal y estructuralista. (Contraste motivado por una mayor especulación semiótico-filosófica sobre la esencia del significado en Della Volpe frente a una mayor atención del significante por parte del formalismo y estructuralismo). Sobre todo en lo concerniente al llamado *lenguaje polisenso*, propiciado por Barthes (57), o al concepto de *gesto semántico* derivado, especialmente, del estructuralismo checo.

J. Veltrusky, en *El drama como obra poética*, sostiene que el *gesto semántico* es instrumento para el conocimiento de todo un género literario (58). En tanto que autores como Jankovic (59) o Vodicka (60) circunscriben el concepto de *gesto semántico* a la totalidad de la obra literaria y considerada de un modo aislado. Mukarovsky también maneja tal concepto, pero en una línea cercana a Veltrusky. Para Mukarovsky, el *gesto semántico* nos viene a revelar aquello que hay de artístico en la obra poética y a la vez la influencia mediante la cual la obra actúa sobre el hombre y la realidad que le rodea.

De la anterior concepción de Mukarovsky, y posteriores desarrollos suyos, se deduce que la realidad indeterminada, que viene a ser vínculo

(55) Digno de una mayor consideración crítica sería establecer posibles relaciones entre la concepción, que ahora nos ocupa, de G. Della Volpe y determinados (y a la vez tempranos y casi contemporáneos) planteamientos de A. J. GREIMAS, —*Semántica Estructural*, Edt. Gredos, Madrid, 1973, reimp.; siendo su primera edición francesa, que sepamos, de 1966—, en especial sus capítulos sobre "Lenguaje y Discurso" y "La significación manifestada".

(56) Cf. G. DELLA VOLPE, *Crítica...*, Op. Cit., p. 115. Para un análisis crítico de algunos conceptos de Della Volpe, especialmente los aquí tratados, ver: Valeriano BOZAL, *El lenguaje artístico*, Edic. Península, Barcelona, 1970, pgs. 283-290.

(57) Ver, en general, R. BARTHES, *Elementos...*, Op. Cit. Para una revisión crítica de los *lenguajes polisensos* en relación al estructuralismo checo, ver: Julie STEPANKOVA, "La categoría del sentido en la *nueva crítica* francesa y en el estructuralismo checo", en *Lingüística formal y Crítica literaria*, Comunicación 3, A. Corazón Editor., Madrid, 1970.

(58) Según recoge Znedek PESAR, "Totalidad de la obra y evolución literaria", en *Lingüística formal...*, Op. Cit., p. 114.

(59) Ver: Milan JANKOVIC, "La obra como realización de un sentido", en *Lingüística formal...*, Op. Cit. Es interesante destacar la crítica que en torno al *gesto semántico* establece en relación a J. Mukarovsky.

(60) Félix VODICKA, en *La historia literaria, sus problemas y sus tareas*, aplica el concepto de *gesto semántico* como "principio ordenador que organiza oportunamente la totalidad de la obra, de forma que se cumpla su función estética", según cita Z. Pesar, "Totalidad de la Obra...", Op. Cit., p. 113.

o mediación de la obra de arte entre su creador y el colectivo, es precisamente el contexto. Pero entendido un *contexto total* y libre. Un contexto que pueda dar cuenta a la vez de la adecuación de las obras de los llamados "poetas malditos" franceses, ajenas a toda posible ordenación o sistemática, y la del desarrollo de obras constitutivas del género nevela corta, en España, por ejemplo, totalmente sistematizadas y determinadas por un específico contexto, tanto en el siglo XVII como en el XX. Por lo que, según Mukarovsky, la determinación poética no viene establecida por la relación con la realidad sino por la forma de su inserción en el contexto: "Así se explica también el caso conocido de una palabra, ocasionalmente un grupo de palabras, característica para una determinada obra poética relevante, y que, después de haber sido trasladada de su contexto a otro, por ejemplo al del lenguaje hablado trae consigo la atmósfera significativa de la obra, de la que ha salido y con la cual está unida en la conciencia lingüística de la colectividad" (61). Todo lo cual supone un engarce con nuestros anteriores planteamientos respecto a la *densidad cultural* y *contenido histórico* que tiene la palabra y las distintas discursivizaciones en las que interviene, así como las referencias que hicimos de Barthes y Foucault, lo que posibilita, principalmente desde Mukarovsky y el estructuralismo checo, el concepto de *contexto semántico*. Pues no se trataría de los cambios que sufre una identidad estructural, sino que desde la capacidad semántica inserta en la propia formación estructural de la obra se posibilitan los cambios que continuamente desarrolla, a partir de la unidad dialéctica del significado único y con el plural (62).

Todo lo anterior nos lleva a recapitular anteriores consideraciones tales como que los géneros por una larga tradición (y si antes hablábamos de barrera epistemológica también se puede mencionar un subjetivismo y crítica impresionista con un casi total desprecio hacia los niveles discursivos y hechos de lengua) han adquirido un sentido institucional y convencional; es decir, vendrían a ser como conjuntos "standarizados". Pero a la vez, desde el engranaje interno al propio discurso, desde las propiedades semánticas y contextuales (pragmáticas), se produce una transgresión de la norma y por tanto una evolución: como la de la lengua. Así, por ejemplo, ya Mukarovsky consideraba que "que la teoría actual de los géneros poé-

(61) Cf. J. MUKAROVSKY, "Dos estudios sobre la denominación poética", en *Escritos de Estética...*, Op. Cit., p. 196.

(62) Desde una línea como la apuntada y con una mayor variedad de atenciones críticas se podría haber avanzado en mayores logros para una mente tan lúcida como la de Mukarovsky, pero "Desgraciadamente —como señala N. Ladeveza— Mukarovsky no conocía ni la teoría del "polisentido" dellavolpiano, que le hubiere permitido incorporar el elemento mental en la significación autónoma (...), ni el contenido antropomorfo luckasiano". (Cf. Luis NUÑEZ LADEVEZE, *Crítica del discurso*, Edicusa, Madrid, 1974, p. 186).

ticos se basa en el descubrimiento de que la evolución de los géneros consiste en la violación continua de la norma genérica" (63). Y los géneros, desde esta perspectiva, suponen una *norma de apariencia*, algo en lo que apoyarse (64), pero para acto seguido transgredirla, al igual que la palabra respecto a su forma (o aparición en el Diccionario) y su posterior realización en el discurso poético. De ahí la gran dificultad o imposibilidad definitoria de lo que es una novela o una palabra. Son términos escurridizos, complejos,² en continua evolución y con una amplia carga y contenido histórico. Y lo que también podría representar una prueba de esto último que decimos, es la insatisfacción por parte de diversos escritores respecto a determinados vocablos que etiquetan formas de géneros como es el caso de "novela corta", situado entre el cuento y la novela. Tal desacuerdo con el término les lleva a manejar una amplia gama de variantes terminológicas que van desde el vocablo "cuento largo", usado por Pardo Bazán, hasta los de "falsa novela", "novela acortada", "boceto novelístico", "pequeña novela", etc. (65). Bajo esta visión, el género, como los títulos de las obras, tendrían un valor de marca, de simple rótulo o etiqueta. Podríamos decir que se produce como una *subversión del discurso contra la marca que le quiere imponer el género literario*. Además, en tales intentos de cambio nomenclatorial del género subyace un semantismo contextuante.

La unidad o tensión, el proceso transformacional y semántico es algo interno, profundo a la obra y al discurso. La teoría de los géneros y su sistemática es una mera superficie independiente del *contar* o "novelar". Pero no hay que olvidar que la manifestación literaria es de principio a fin verbal, un acto de habla, un discurso. Lo que sucede, y recordamos de nuevo a Della Volpe (66), es que hay un proceso genérico epistemioló-

(63) J. MUKAROVSKY, *Escritos de Estética...*, Op. Cit., p. 212.

(64) Desde otra concepción, para Leocadio Garasa: "...los géneros, incluso en los casos extremos de dechados normativos o de entidades repudiadas, poseen siempre una función operante y fecunda en la gestación de toda obra literaria". (Cf. DELFIN LEOCADIO GARASA, *Los géneros literarios*, Edt. Columba, Buenos Aires, 1971, 2.ª ed., p. 325).

Para Hernadi, con una valoración crítica, a nuestro juicio, superior al anterior (L. Garasa se limita a una amplia revisión de tipo histórico). "...las mejores clasificaciones genéricas de nuestra época nos hacen ver más allá de sus inquietudes inmediatas y centrarnos en el *orden de la literatura* y no en los límites entre los géneros literarios" (Cf. PAUL HERNADI, *Teoría de los géneros literarios*, A. Bosch Editor, Barcelona, 1978, p. 144).

(65) Cf. M. MARTINEZ ARNALDOS, *El género novela corta en las Revistas Literarias*, en Estudios Literarios dedicados al Prof. M. Baquero Goyanes, Murcia, 1974, pgs. 235-236.

(66) Según Della Volpe: "...lo que distingue realmente la ciencia en general de la poesía (y del arte en general) es (...) la *omnicontextualidad* o tecnicidad del lenguaje usado por el pensamiento en el primer caso y la *contextualidad orgánica* del lenguaje usado por el pensamiento en el segundo caso". (Cf. G. DELLA VOLPE, *Crítica...*, Op. Cit., p. 115).

gico que posibilita valores estructurales y capacidades semánticas, incluíbles en un contexto semántico orgánico y autónomo; pero a la vez, y casi simultáneamente, existe un proceso de abstracción y un *uso* semántico, desde la concepción gnoseológica, al margen de toda capacidad estructural, que puede formar parte de contextos semánticos, pero no orgánicos sino heterónomos. Ello posibilita una amplia y compleja serie de transformaciones desde el *contar* o "*novelar*" hasta la forma (o marca) cuento o novela; o en otros términos, un acercamiento o mayor interrelación entre el discurso (humano) y la literatura. Con lo que en un movimiento circular y de tributo volvemos a las primeras líneas del presente trabajo y a la figura y el pensamiento de Alfonso Reyes.