
metafísica
de los
Géneros *literarios.*

Juan José
Álvarez Castellanos

El autor, puertorriqueño,
es Catedrático en la
Universidad de Puerto Rico en Mayagüez



poético, le dedica toda la segunda parte (“*Coordenadas metafísico-gnoseológicas de la creación poética*”) y el último capítulo de la tercera parte del trabajo. Para efectos de esta exposición, prefiero moverme libremente de un capítulo a otro sin seguir, necesariamente, el orden de partes y capítulos en el que se divide el libro.

Naturaleza de la actividad poética: poesía y mito; poesía y actividad lógica.

De acuerdo con Bertelloni, existe, efectivamente, una relación genética que lleva de la actividad mitopoyética a la actividad poética. Pero la poesía no abandona, dejándolo atrás, al mito, porque “el decir poético es, *per se*, un decir mítico y mitológico” (46), de modo que sólo puede hacerse poesía desde el espacio del mito (57-58). Esta dependencia de la poesía con respecto al mito se manifiesta, fundamentalmente, de dos maneras: por un lado, la poesía, en ese continuo regreso a los orígenes, crea mitos o recrea los ya existentes; por otro, y quizás sea esto lo más importante, la poesía descubre, mediante la actividad mitopoyética, la intrínseca capacidad mitológica del lenguaje mismo (98). A pesar, sin embargo, de estas afinidades, existen diferencias entre ambas actividades: la poesía es consciente de que su objeto posee una naturaleza representativa, no real (59-60); emplea un lenguaje plurívoco (80), mediante el cual se establece una comunicación con un receptor, que constituye un elemento necesario para perfeccionar la comunicación (81); y se trata de una comunicación que utiliza el goce estético en ese intento, siempre fallido, por expresar lo inefable (99-100). Con esto dejamos apuntado otro de los temas destacados del libro: en qué medida el discurso poético establece una comunicación y cómo hay que entender dicho proceso

2. Análisis y resumen crítico

Bertelloni centra su atención, efectivamente, en la actividad poética (literaria), y en especial, en su expresión, mediante los tres grandes géneros poéticos: épica, lírica –que ocupa un lugar central en su estudio (57-58)– y drama, sobre todo la tragedia, a la que también dedica una atención especial. Sin embargo, nuestra autora admite que lo que se afirma de la actividad literaria puede extenderse, en gran medida, a la actividad artística en general (42, 59-60, 351). Bertelloni entiende que es posible una fundamentación ontológica de la actividad poética por el hecho de que esta actividad constituye una de las vías mediante las cuales el ser humano intenta desvelar el sentido último del mundo y de lo que hay. Se trata de un *iter* cognoscitivo de carácter radical y, por tanto, metafísico, algo que la actividad poética comparte, a su manera, con las otras actividades esenciales del ser humano de que nos habla Cassirer (cfr. 15, 20-21, 51, 52-53, 288, etc.). Esta dimensión cognoscitiva de la actividad poética se convierte en el foco de atención de su estudio, de ahí el título mismo del libro: se trata de una epistemología en el sentido de estudio metafísico-gnoseológico de la actividad poética en tanto que, ella misma, constituye, a su vez, un camino gnoseológico (“epistemológico” es el término que también emplea la autora) de acceso al ser (cfr. 156; 157-158; 33-34; 352).

Partiendo de esta tesis, Bertelloni se propone fundamentalmente dos tareas en este libro: la primera consiste en analizar los elementos comunes y las diferencias entre la actividad poética y esas otras actividades que se han mencionado, especialmente la actividad mitopoyética y la actividad lógica de la filosofía y la ciencia; la segunda tarea se propone mostrar cómo la actividad poética, y en concreto su manifestación en los llamados géneros literarios, se arraiga en las propias estructuras constitutivas del ser humano. El primer objetivo lo lleva a cabo nuestra autora en la primera parte (“*Fenomenología de la actividad mitopoyética*”) y en casi toda la tercera de las tres partes en que se divide el libro (“*Conciencia trágica y quehacer poético*”, caps. 1 y 2); al segundo objetivo, la fundamentación ontológica del quehacer



comunicativo. La contestación a esto le lleva a la autora a tratar cuestiones de carácter hermenéutico, sobre todo en el último capítulo de la primera parte (“*Subjetividad e intersubjetividad: el diálogo entre el lector y la obra*”) y luego, casi al concluir el libro, en el capítulo titulado “*Hermenéutica del discurso poético*”.

Pero la actividad poética, en tanto que palabra del ser y camino hacia él (20), coincide también con el discurso lógico de la filosofía y la ciencia (288), y por eso Bertelloni analiza asimismo los lugares comunes y las diferencias entre ambos discursos: la poesía se mueve más bien por el camino de la intuición y la sabiduría (275), mientras que la ciencia es discursiva; por otro lado, hay presente, en la actividad del poeta, un carácter vivencial, expresión de su propia visión del mundo y de la vida, que resulta difícil observarlo en el discurso filosófico y científico; de igual manera, el poeta intenta desvelar las claves del universo construyendo su propio mundo, un mundo que crea al nombrarlo, y que sólo existe en tanto que es nombrado (278); la poesía, además, antes que expresar o pretender que ha expresado la verdad, muestra el camino que el lector ha de seguir en su búsqueda, un camino que, por lo demás, sólo se transita mediante la vivencia *estética* (*ibid.*), pues la verdad que el poeta busca sólo se hace presente en la belleza de la *palabra poética* (279-280).



Fundamentación ontológica de los géneros literarios.

La poética, como ciencia literaria de carácter metafísico, debe ir más allá del fenómeno empírico de la creatividad poética, con el fin de averiguar si dicha actividad está arraigada, a su vez, en unas estructuras más profundas del ser humano. Dicho en términos kantianos (y la influencia de Kant se deja sentir de una manera especial a lo largo de las páginas de este libro): es preciso preguntarse por las condiciones *a priori* de posibilidad de la experiencia artística en general. Y puesto que nos hemos centrado en la actividad poética, cuya manifestación externa o palpable la constituyen los tres géneros literarios (épica, lírica y drama), de lo que se trata es, en definitiva, de establecer una fundamentación teórica de dichos géneros, algo así como una suerte de deducción *a priori* de los mismos. Este va a ser el objetivo de la segunda parte del libro (“*Coordenadas metafísico-gnoseológicas de la creación poética*”), la más importante y que determina, en gran medida, el título mismo de la obra.

Bertelloni no pone en duda que debe haber unas condiciones *a priori* de posibilidad de la actividad poética (156-157). Estas condiciones se comportan a modo de “estructuras potenciales y teleológicas del quehacer artístico y poético” (157), “como un impulso inscrito en la naturaleza misma del ser humano” (202), pues determinan la creatividad poética y explican la elección instintiva, alógica de un determinado género literario. A la autora le resulta difícil encontrar en el vocabulario filosófico un término que se adecúe a lo que nos quiere dar a entender y que, sin embargo, no lleve a equívocos (cfr. “*Aclaración preliminar*”, 155-159); por eso prefiere hablar de ejes o coordenadas estructurales de la actividad poética.

Bertelloni encuentra tres coordenadas fundamentales, cuyas expresiones darían lugar a cada uno de los géneros literarios mayores. El primer eje está constituido por la *yoidad*, y el género literario correspondiente sería la lírica; la segunda coordenada viene determinada por lo que denomina la *totalidad*, y el género correspondiente sería la épica; y la tercera coordenada la constituye el *conflicto axiológico*, y el género correspondiente sería el drama. Los géneros literarios, entonces, no se entienden como moldes estéticos prefijados por una preceptiva artificiosa, que prejuzga, limitándola, cualquier creación artística; consisten, más bien, en la expresión o manifestación formal de la inspiración artística, una inspiración que surge, precisamente, de tales coordenadas y que depende de múltiples factores, incluso del propio tono y entorno vital del sujeto creador (cfr. especialmente, el final del capítulo 2 de la segunda parte, sobre todo las páginas 213-220). Ahora bien, estos ejes estructurales no son compartimentos estancos y cerrados, sino que todos se hallan, de una u otra manera, presentes en cualquier actividad poética: de lo único que cabe hablar en cada producción concreta es, por tanto, del predominio de una coordenada sobre las restantes, predominio que, a su vez, permite inscribir una obra como perteneciente a un determinado género literario. Pasemos, entonces, a resumir cada una de estas tres coordenadas.

Coordenada de la yoidad. (II parte, cap. 1)

Bertelloni entiende por *yoidad* la “*summa* de todo lo que puede ser llamado yo” (164), es decir, una suerte de línea o haz que va atrayendo hacia sí todos los despliegues posibles del yo (ya sea el yo empírico, concreto, aquí y ahora, o el sujeto cognoscente, o

el sujeto que se vive apelado por un imperativo moral, o el sujeto colectivo, etc.). Este despliegue se realiza como una especie de ampliación de posibilidades y, a su vez, como una suerte de determinación o fijación de límites frente a algo que se constituye como lo otro. No se trata de un despliegue en sentido genético, es decir, no estamos hablando de las etapas del desarrollo de la conciencia del yo, sino del despliegue mediante el cual, un yo cualquiera se constituye en un sujeto creador de poesía (y, en especial, de lírica).

Nuestra autora distingue, por lo menos, tres etapas en este despliegue. En un primer momento, el yo parece replegarse sobre sí mismo, en una especie de ensimismamiento, una suerte de acto de atención mediante el cual el yo comienza a confirmarse en la esfera de la existencia, pero en donde todavía no existe una objetivación del propio yo en cuanto sujeto frente a un objeto. Es la etapa en la que el poeta comienza a olvidarse de su propio yo contingente, histórico, y empieza a sentirse interpelado por la gracia poética. En el segundo momento de este despliegue, el yo se objetiva a sí mismo, se hace plenamente consciente de su realidad como sujeto frente a un mundo que él mismo, mediante la palabra, ha creado. Se trata, propiamente, de ese sujeto poético, constituido en sujeto de un diálogo consigo mismo, con las cosas que él mismo construye lingüísticamente (176) y con el lector. Es el sujeto que sólo existe en tanto y en cuanto existe el decir poético, pues el yo concreto, empírico o histórico ha desaparecido para dar paso al sujeto que contempla estéticamente su propia realidad y la de la obra que ha creado. Por último, hay una tercera etapa en la que el sujeto comienza a construirse su propia identidad, su propia *ipseidad* (182), una identidad que va más allá, como lo hizo antes, del sujeto histórico, para constituirse en una especie de yo supraindividual, como una naturaleza humana de hoy y de siempre (189), algo así como una especie de voz de la conciencia poética, capaz de interpelar al yo histórico, concreto.

La coordenada de la *yoidad* no se manifiesta únicamente en la lírica – aunque, sin duda, ésta constituye el camino privilegiado –, sino que también lo hace en otras expresiones literarias como el drama o la narrativa (186).

Coordenada de la totalidad. (II parte, cap. 2)

Aquí la “estricta interioridad del yo está escondida detrás del espíritu colectivo, como conjunto de elementos de fusión de un grupo, pueblo, nación, clase social, o de la familia en su historia” (196). Bertelloni entiende por totalidad una especie de unidad de unidades que son, precisamente, los individuos (199-200). Por eso no puede considerarse esta totalidad como un todo homogéneo que anula o niega, por oposición, a un yo, sino todo lo contrario. Es, precisamente, el momento en el que el yo se vive como perteneciente a un grupo, una pertenencia que es la que le otorga, a él como individuo, su propio sentido. Esta es la razón por la que no hallamos aquí, todavía, ningún tipo de conflicto entre el yo y el grupo (199), y de ahí que tampoco pueda hablarse de una coordenada opuesta a la anterior (la de la *yoidad*) sino, en todo caso, complementaria (196).

Bertelloni cree encontrar tres momentos en el despliegue de la totalidad, que podrían considerarse, en cierto modo, paralelos a los tres momentos que se distinguieron en el despliegue de la *yoidad*. El primer momento estriba también en una especie de ensimismamiento, pero esta vez del grupo como tal (no del yo), lo que implica la aprehensión del propio grupo como unidad indiferenciada (205). El segundo momento consiste ya en una especie de objetivación, mediante la cual el grupo identifica sus propios caracteres morales, y que lo

convierte, precisamente, en una totalidad que da sentido y finalidad a la vida de sus componentes (207). En el último momento de este despliegue, la totalidad se vive como plenitud, como círculo cerrado, en sentido racial, cultural o religioso, e incluso como círculo que, a su vez, forma parte de otros círculos, en una especie de organismo que constituye, por ejemplo, la humanidad (208-209).

El género poético correspondiente a esta coordenada es el épico, entendido en un sentido amplio (218) que incluye también la narrativa. También es posible, sin embargo, encontrar la presencia de esta coordenada en otros géneros como la poesía visionaria y esotérica (221), e incluso en el drama (198; 207-208).

Ahora bien, pese a que hemos afirmado que en la coordenada de la totalidad todavía no se da oposición entre el yo y el grupo, se trata, no obstante, como puede comprenderse, de un momento precario en el despliegue de la propia individualidad, pues, más allá de su encuentro con la totalidad, “el yo persigue su realización, diferenciándose del grupo sin negarlo” y, sin embargo, “la totalidad encuentra su actualización neutralizando los elementos de la individualidad que pueden resultar negativos para su pleno desarrollo” (202). El individuo se ve, por tanto, abocado a un conflicto que va a dar lugar, precisamente, a la tercera coordenada.

Coordenada de la conflictividad axiológica. (II parte, cap. 3)

Este eje estructural viene caracterizado por el conflicto de valores que se experimenta ante una determinada situación que exige, necesariamente, la elección de una alternativa. El tipo de valor involucrado originalmente, según se observa en la historia de la literatura, era de tipo ético (se trata de la clase de conflicto predominante en la tragedia griega),

pero también puede ser un valor estético, social, religioso, etc. (por ejemplo, 233, 238, 247-248) porque, en definitiva, de lo que se trata es de un conflicto óntico en donde se intenta resolver, en última instancia, el problema de qué es lo que verdaderamente es (238). El género literario que mejor expresa esta conflictividad es el dramático, aunque también lo encontramos en la narrativa e incluso en la lírica (252-253), y en el caso del primero, el conflicto puede revestir diversas modalidades que dan lugar, básicamente, a las tres formas clásicas del género dramático: puede tratarse de una mera degradación de valores, y es lo que encontramos en la comedia, o bien un conflicto soluble, presente en el drama, y, por último, tenemos el conflicto más “dramático”, si se me permite la expresión, en el que, en realidad, no hay solución posible, y es el que se observa en la tragedia (226).

La cuestión de la raíz de estas coordenadas.

Una vez que hemos analizado estos tres ejes estructurales que recorren toda actividad poética queda, sin duda, la pregunta más difícil: ¿cuál es el punto de partida, si lo hay, de estas coordenadas, aquel lugar en donde, en definitiva, se arraigan; un centro que hace las veces de motor de toda creación artística? Esta es la pregunta que la autora ha dejado para el final del libro, el tercer capítulo de la última parte: “*Conciencia trágica y creación poética*”. Para Bertelloni no hay duda alguna sobre este respecto: tal punto de arranque lo constituye la conciencia trágica, una forma de conocimiento, radical y que trasciende el momento histórico concreto, mediante la cual se aprehende, por medio del dolor, la existencia humana como algo inexorablemente abocado a la nada, pero que, paradójicamente, nos

convence del valor de nuestra vida y nuestra muerte, y que, por tanto, nos lleva a superarnos, precisamente mediante el arte (344):

La conciencia trágica, la aprehensión del dolor y de la sinrazón que gobierna el universo y la vida toda, construye así, por medio de la realización poética, un camino de conocimiento que, aunque abocado al encuentro con la oscura nada, va desvelando las coordenadas metafísicas que se manifiestan en los diferentes géneros literarios pero, al mismo tiempo, las revelan como partes constitutivas del existente humano en toda la gama de su andar vital. (333)

Esta construcción por medio de las diferentes coordenadas se opera de la siguiente manera:

Las coordenadas metafísicas se entroncan con la conciencia trágica en cuanto es ella el punto cero desde el cual el poeta escucha la voz de la yoidad, de la totalidad y del conflicto axiológico, y también el punto de partida de su creatividad, en la que la intuición de lo indecible da forma a la imaginación. En la yoidad, intuita como autorrealización del eje estructural del existente humano, la conciencia trágica es, al mismo tiempo, estímulo hacia la palabra como palabra subjetiva, capaz de autodefinir al yo y ser, al mismo tiempo, obstáculo, en cuanto lo revela como ilusión destinada al aniquilamiento, al anonadamiento. En la totalidad, la conciencia trágica encuentra el consuelo de la inmortalidad histórica, cuando no personal, porque el quehacer de los diferentes individuos va a conformar el espíritu de los pueblos y de su cultura que, como sueño e ideal, es el espíritu de la humanidad toda. (...) En la coordenada de la conflictividad axiológica, finalmente, la conciencia trágica revela su íntima esencia: la de la imposibilidad de superar todos los conflictos que la existencia plantea y, sobre todo, el conflicto esencial entre el ser y el parecer, entre realidad y apariencia. No hay duda, en efecto, que se capta la propia realidad interna y externa como algo palpable, innegable y, al mismo tiempo se sabe, con igual seguridad, que su horizonte es limitado. (328)

3. Comentarios

Para la fundamentación de las tesis contenidas en *Epistemología de la creación poética*, Bertelloni se sirve sobre todo, además de pensadores catalogados tradicionalmente como filósofos, de autores literarios como Cortázar, San Juan de la Cruz, Ungaretti o Ángel Crespo, por citar sólo y de forma aleatoria algunos ejemplos (355), y cuyos testimonios, a través de los numerosos textos literarios que ha escogido y comenta, constituyen la mayor parte del aparato crítico del trabajo. Y es, sobre todo, de la mano de estos autores (por medio de la crítica literaria) que Bertelloni nos va llevando, poco a poco, y con las oportunas digresiones, a sus conclusiones filosóficas, en un lenguaje cargado a menudo de lirismo, y con un estilo que acerca el libro más bien al ensayo. Corresponde al lector, en este sentido, ir entrelazando muchas de las ideas que, a menudo, aparecen dispersas, hacerse eco de las numerosas sugerencias que se ofrecen y entrelazarlas, si es que desea reconstruir la teoría elaborada, trabada y sistemática que la autora, según puede desprenderse de lo que he expuesto, ya tiene formada sobre tales cuestiones. La intención de la autora, por otro lado, está centrada, claramente, en la exposición de su propio pensamiento sobre las cuestiones que aborda, y aun cuando son numerosos los

autores que trae a colación, es claro que su pretensión no es hacer ningún recuento histórico o sistemático de las teorías, escuelas o tradiciones que se han ocupado de esos problemas.

Debido, en parte, a mis propios intereses intelectuales, sobre todo de carácter filosófico, y por entender que constituye una de las cuestiones más importantes de este trabajo, deseo centrarme, en lo que sigue, en el tema de la fundamentación metafísica de los géneros literarios.

Como es sabido, la cuestión de los géneros literarios plantea un conjunto de problemas que, en principio, parecen tener difícil solución: ¿son los géneros literarios categorías preexistentes a las obras o, por el contrario, se infieren de éstas? ¿Cómo se forjan esas realidades que llamamos géneros literarios, es decir, cómo llegamos a conocerlos? Y dado que la poética, al menos en principio, reviste o pretende revestir un carácter preceptivo, cabría preguntarse, a su vez, lo siguiente: ¿tienen los géneros literarios una influencia directa y comprobable sobre los autores y la crítica? ¿Constituyen un canon susceptible de molestar o trabar la libertad creadora del escritor? (Garasa 44-52).

Con el ánimo de resolver éstas y otras cuestiones, muchas de las modernas teorías sobre los géneros literarios han seguido dos caminos muy interesantes, y en cierto modo complementarios, pues se mueven en niveles epistemológicos diferentes, aunque muchas de estas teorías adoptan un punto de vista fenomenológico-kantiano y suelen remitirse, en concreto, al trabajo de Cassirer, según apunté al comienzo, tanto por el método que este autor adopta, como por sus aportaciones a la lingüística y, en definitiva, por sus sugerencias para una antropología filosófica. Existe, como se sabe, un conjunto de propuestas que entienden que puede establecerse un paralelismo entre las tres funciones del lenguaje de que nos habla la lingüística y los géneros literarios: la *función expresiva* es la que predomina en la *lírica*, la *representativa* en la *épica*, y la *apelativa* en el género *dramático*. Y como en cualquier discurso verbal se encuentran presentes las tres funciones lingüísticas, también ocurre que, en cualquier producción literaria, encontramos las tres manifestaciones genéricas. De ahí que algunos autores prefieren hablar, más bien, del fenómeno de *lo épico*, *lo lírico* y *lo dramático* (el género literario, como sugiere Bertelloni, vendría dado por el predominio de uno de estos fenómenos sobre los restantes en una determinada obra literaria). Basta, a este respecto, con citar los nombres de Emil Staiger (207-212), Wolfgang Kayser (440-442) o Martínez Bonati (130-133). Puede consultarse también, para un planteamiento más reciente, el trabajo de Díaz Márquez (*Introducción...* 65 y ss. También, del mismo autor, *Teoría del género literario*).

Por regla general, algunos de estos autores no suelen quedarse en el nivel puramente lingüístico del discurso literario, como señalamos al comienzo, sino que van más allá y tratan de indagar en qué medida los géneros responden a su



Kant

vez a ciertas estructuras más profundas del ser humano. Staiger, por ejemplo, cree encontrar la razón de ser de los géneros en la categoría de distanciamiento, también descrita por Cassirer, y, en última instancia, en la estructura del tiempo tridimensional, de acuerdo a lo que Staiger, siguiendo a Heidegger, entiende por *recuerdo* (lírica), *presentidad* (épica) y *proyecto* (drama) (*Poética*, 218-228). También Martínez Bonati, por citar otro



ejemplo, acepta, como lo hizo Staiger y dos años después Kayser (439), que los géneros literarios responden a posibilidades fundamentales de la existencia humana, aunque añade que hay que tener presente que estas posibilidades se expresan, siempre, en un discurso ficticio:

“La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse como interioridad (lírica).” (133.)

Ahora bien, lo importante aquí no radica en las posibles aportaciones que la poética pudiera hacer a otras disciplinas del conocimiento, pues con esto abandonaríamos el ámbito mismo de la poética. Lo interesante, en mi opinión, es el intento que hay detrás por hacer de la poética, y en concreto para nuestro propósito, de la teoría de los géneros literarios un saber riguroso, demostrativo, y no una mera colección de conocimientos históricos o culturales. Lo que parece haber cautivado a muchos de estos autores es, precisamente, esa revolución copernicana kantiana que Cassirer se propuso en su *Filosofía de las formas simbólicas*. Martínez Bonati lo ha expresado muy bien cuando afirmó que la poética debe buscar una especie de (y cito a este autor) “deducción (o evidenciación de la necesidad óptica) de ciertas convenciones o reglas de la comprensión culta de textos literarios, cuya presencia, al modo de *formas trascendentales*, posibilita el ser del objeto literario y la experiencia de él [...pues] una deducción filosófica permite definir exactamente intuiciones vagas ya habidas, ordenar conceptualmente la intuición, y la reflexión fenomenológica da acceso a fenómenos no percibidos, a estructuras nítidas que el trato no teórico con el objeto ignora.” (62.)

Bertelloni se asienta claramente, en mi opinión, en esta línea de demarcación histórica. Explícitamente nos dice, casi al comenzar el libro, que “su acercamiento se basará fundamentalmente en el método fenomenológico” (19), y que Cassirer constituye el eje central de su trabajo, sobre todo por “su amplio, profundo, sistemático y original análisis crítico del fenómeno del lenguaje” (20), aunque, como he señalado, nuestra autora va más allá de la fundamentación lingüística de los géneros literarios para adentrarse en una fundamentación

epistemológica y, en definitiva, ontológica.

No obstante, como puede desprenderse de lo que hasta ahora hemos expuesto, nuestra autora desarrolla aún más estas ideas y se distancia, en muchos aspectos, de algunos de estos autores, aunque no los cite explícitamente. En efecto, Bertelloni entiende la actividad poética como vía privilegiada de acceso radical al ser, y en esto parece seguir en cierto modo la línea sugerida por Staiger (pues, como se sabe, su atención a la tridimensionalidad del tiempo tiene también, como en Heidegger, un carácter radical, metafísico). Sin embargo, y esto creo que es una de las cuestiones que desea dejar aclarada nuestra autora, ocurre que si reducimos, exclusivamente, la actividad poética a una vía cognoscitiva de acceso al ser, no se entendería, por ejemplo, qué diferencia existe entre la actividad literaria y otras actividades cognoscitivas. Este posible reduccionismo puede subsanarse, entre otras formas, recurriendo a la afirmación de que el discurso literario es ficticio, como hace Bonati. Pero si nos quedamos exclusivamente en este terreno, podríamos seguir preguntándonos, en mi opinión, lo siguiente: ¿qué diferencia hay entre un discurso ficticio, plurisignificativo, de carácter filosófico, por ejemplo —pues, efectivamente, hay discursos en la historia de la filosofía que siguen esta línea—, y un discurso ficticio, plurisignificativo, de carácter literario? Creo que, para solucionar este problema, Bertelloni sugiere que no se abandone —o se la margine— tan precipitadamente la función estética del ámbito literario, como suelen hacerlo algunas teorías modernas. Seguramente es oportuno aquí recordar la vieja teoría escolástica de los trascendentales que, en mi opinión, puede ayudarnos a comprender también la tesis principal de la autora de que la palabra poética constituye un camino privilegiado de acceso al ser. Se trata de una teoría que la propia autora sugiere cuando nos dice de pasada, que sus coordenadas literarias se comportan a modo de trascendentales escolásticos (159).

Para muchos escolásticos existen, básicamente, tres actividades humanas fundamentales: actividad teórica intelectual, actividad práctico-moral y actividad técnico-artística. Suele afirmarse que estas tres actividades poseen, a su vez, tres objetos fundamentales: la verdad, el bien y la belleza (en el caso del arte). Pero *verum*, *bonum* y *pulchrum* son también trascendentales, es decir, expresiones o manifestaciones diferentes de una y la misma realidad: el ser mismo de las cosas. De hecho, los trascendentales poseen la misma amplitud que el ente y, como decían los escolásticos, se “convierten” con éste. De acuerdo con ello, se puede acceder al ser indistintamente por estas tres vías: la de la verdad teórica intelectual, la del bien moral y la de la belleza del arte. (Recuérdese, a este respecto, que el propio Kant intenta un acceso al *noúmeno* por medio de la experiencia moral.) Cuando Bertelloni afirma que la poesía es un *iter* cognoscitivo, no está entendiendo por “conocimiento” un acto intelectual exclusivamente, de carácter conceptual, sino una vía de acceso al ser que utiliza, necesariamente, la experiencia estética. Sin embargo, estas tres vías no se dan aisladas, puesto que el ser humano no consiste en compartimentos estancos: los despliegues de la conciencia intelectual, al igual que el bien presente en la actividad moral, se hallan de igual forma en la actividad estética. Por eso, en mi opinión, Bertelloni nos describe sus coordenadas de una manera que a menudo nos recuerdan, en unos casos, los despliegues de la conciencia intelectual (sobre todo la coordenada de la *yoidad* y la totalidad), pero en otros, en cambio, nos recuerdan los despliegues de la conciencia moral (es lo que ocurre en la coordenada de la conflictividad axiológica y también, de manera incipiente, en

la coordenada de la totalidad) y, de cualquier manera sin embargo, se trata de coordenadas de carácter estético.

Al encontrar cierto paralelismo entre lo que podrían llamarse los despliegues de la conciencia y los géneros literarios, Bertelloni parece también, en muchos casos, acercarse a Hegel, quien en su *Estética* creyó encontrar un paralelismo entre los tres géneros mayores y el propio despliegue del espíritu subjetivo (lírica), objetivo (épica) y la síntesis de ambos, que se vería reflejada en el drama (*Estética*, III Sección, *Poesía*, cap. 3). Esta sugerencia de Hegel, como es sabido, ha solido repetirse a menudo hasta la saciedad, aunque se abandonen sus postulados dialécticos, y suele identificarse, sin mayores miramientos, la lírica con lo subjetivo, la épica con lo objetivo, y el drama con una especie de mezcla de ambas. En mi opinión, sin embargo, no es este el caso de Bertelloni, y creo que, por lo que he resumido de su trabajo, pueden observarse claramente las diferencias. Además, en Hegel se trata sólo de un esbozo o sugerencia.

Si he citado a Hegel es porque quiero centrarme, para concluir mis comentarios, en un último aspecto de la teoría de Bertelloni, y en general de las que he expuesto (ejemplos que podrían multiplicarse), que llama bastante la atención, aunque pudiera resultar anecdótico: se trata de esa especial atracción que parece ejercer en la autora la tríada, es decir, el número tres. Bertelloni ha creído encontrar tres géneros básicos, correspondientes a tres actitudes fundamentales de la existencia. A su vez, distingue tres etapas o momentos en por lo menos las dos primeras coordenadas, como he mostrado: la *yoidad* y la totalidad. ¿Y qué ocurre con la tercera etapa, la conflictividad axiológica? Parece que aquí, de igual forma, debería haber tres momentos, o por lo menos el lector que cae subyugado también por la atracción que ejerce la tríada, esperaría tres momentos. Creo que, aunque implícitos, podrían descubrirse esos momentos en los tres tipos de conflicto de que nos habla la autora: la mera degradación de valores (manifiesto en la comedia), el conflicto soluble del drama, y el irresoluble de la tragedia. (Como último ejemplo –no sé si también anecdótico– de esta atracción por la tríada, es de observar que nuestra autora divide incluso su libro en tres partes que, a su vez, se componen de tres capítulos cada una.)

También muchas de las teorías actuales, como hemos observado, admiten una tríada de géneros literarios que responden a una tríada de funciones lingüísticas y, en definitiva, a una tríada de posibilidades fundamentales de la existencia. Es más, incluso algunos autores sugieren la posibilidad a su vez de una tripartición en el seno de cada una de estas manifestaciones genéricas (de nuevo el tres multiplicado por sí mismo): es lo que sostiene Kayser (440-442), por ejemplo, y también, por citar otro caso de entre los numerosos que podrían traerse a colación, es de lo que nos habla, en cierto modo, y siguiendo a Jakobson, el propio Díaz Márquez (*Introducción...* 67-68). Sin duda cabría, entonces, preguntarse lo siguiente: ¿existen realmente sólo tres géneros literarios mayores? ¿Debe existir también sólo tres funciones básicas del lenguaje? ¿Puede hablarse sólo de tres posibilidades esenciales de la existencia, o de tres ejes estructurales? No me siento capacitado para responder a esta pregunta porque requeriría de mi parte haber dedicado toda una trayectoria intelectual a la reflexión sobre los problemas de la poética, como lo ha hecho Bertelloni. La dejo sin embargo abierta, y la voy a utilizar para dar paso a una última reflexión sobre el punto de vista metodológico que adopta nuestra autora, y al que ya he hecho mención de alguna manera, anteriormente.

Algunos autores entienden que esta obsesión por la tríada, incluso en la teoría de los géneros literarios, es consecuencia, más o menos velada, aun cuando se afirme lo contrario, de la influencia de Hegel y, en general, de la dialéctica (en el caso de Bertelloni, parece que deberíamos remontarnos hasta Heráclito, según me comentara ella misma en alguna conversación), y demuestra, en muchos casos, el efecto pernicioso que el afán sistematizador puede ejercer sobre la teoría de los géneros. Gérard Genette lo expresa muy bien cuando afirma lo siguiente:

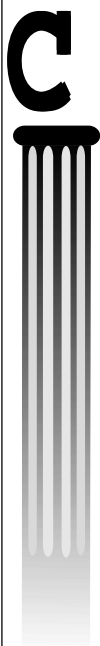
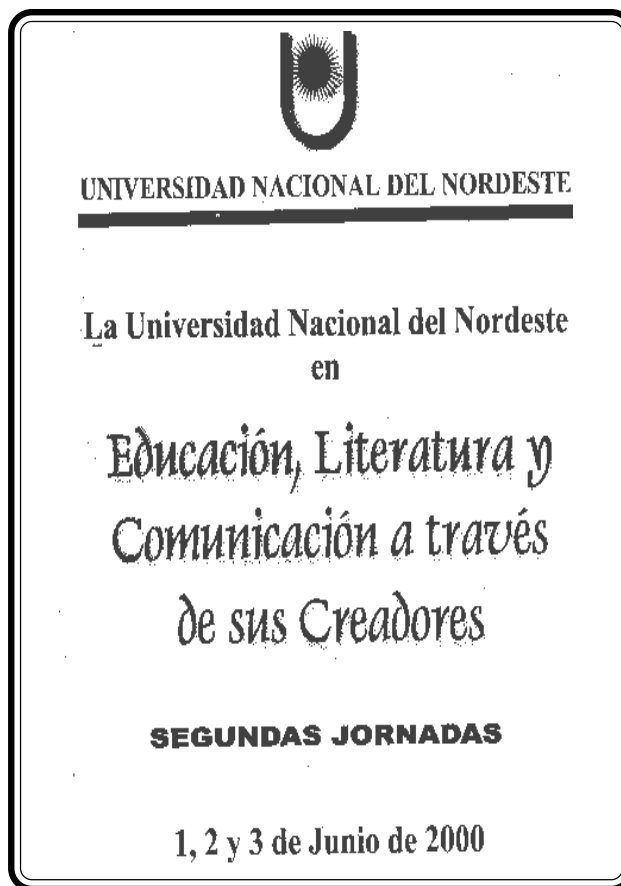
“La teoría de los géneros está caracterizada por esos atrayentes esquemas que conforman y deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo de lo literario, y pretenden descubrir un ‘sistema’ natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas” (213).

Esto puede ser cierto, y la propia Bertelloni está de acuerdo con el hecho de que siempre supone un peligro intentar plegarse a unos moldes prefijados que tratan de forzar la realidad para ajustarla a esos esquemas. Pero eso no debería hacernos abandonar, en mi opinión, cualquier intento sistematizador, pues entiendo que cualquier teoría que se precie de científica posee, necesariamente, este afán. La poética no consiste solamente en una mera colección, más o menos dispersa, de conocimientos sobre el quehacer literario. Creo que debe procurar, además, constituirse en ciencia, y para eso tiene que perseguir en principio dos objetivos fundamentales. En primer lugar, ha de volver la mirada de vez en cuando sobre sí misma y plantearse, a nivel metodológico (y, por tanto, filosófico) la cuestión acerca de la posibilidad, la validez y el alcance de las conclusiones a las que llega. En segundo lugar, no ha de cerrarse la poética, necesariamente, a

las cuestiones filosóficas que en su estudio se plantean, pues la dilucidación de tales cuestiones no sólo resulta legítima, sino que permite lograr una idea más exacta de lo que estudia o, al menos, nos hace conscientes de las dificultades que un estudio tal plantea. Esta es la vía por la que ha optado Bertelloni, y me parece que se trata de una perspectiva mucho más atractiva e interesante que cualquier otro enfoque puramente empírico.

4. Bibliografía citada

- Bertelloni, María Teresa. *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Parteluz, 1997.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I, *Language*, y II, *Mythical Thought*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1955 (edición original: I, 1923; II, 1925).
- _____. *Antropología filosófica*. Traducción española de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1967 (versión original en inglés, *Essay on Man*, 1944).
- Díaz Márquez, Luis. *Introducción a los estudios literarios*. Río Piedras y Madrid: Ed. Plaza Mayor, 1997.
- _____. *Teoría del género literario*. Madrid: Partenón, 1984.
- Gérard Genette. "Géneros, 'tipos' y modos" (1977). En Miguel A. Garrido Gallardo, (compilador), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, S.A., 1988, 183-233.
- Hegel. *Estética*. Versión castellana de Giner de los Ríos. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1988, 2 v.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1961 (3ª ed. revisada; 1ª ed. alemana de 1948).
- Leocadio Garasa, Delfín. *Los géneros literarios*. Buenos Aires: Ed. Columba, 1969.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. [s.l.] Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Ed. comentada de Julián Marias. Madrid: Revista de Occidente, 1966 (2ª ed., 1ª ed. de Ortega: 1914).
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Traducción española de Jaime Ferreir Alemparte. Madrid: Rialp, 1966 (primera edición en alemán: 1946).



Corrientes es una ciudad al norte de Argentina a cuyo costado se mezclan siete corrientes fluviales para apasionar el Paraná.

Al sur de la oceánica presencia de las cataratas Iguazú, Corrientes, la ciudad sede de la Universidad Nacional del Nordeste, celebró del primero al tres de junio del 2000 unas curiosas

Segundas Jornadas sobre Educación, Literatura y Comunicación, a través de sus creadores,

a las que invitaron a especialistas en estas disciplinas de todo el país además de seis extranjeros: la dramaturga Leda Cavallini de Costa Rica, el filósofo español Gregorio Morales, el escritor y compositor brasileño Sergio Napp, el también brasileño Jaime Vaz Brasil, el poeta uruguayo Rafael Courtoisie, y el poeta puertorriqueño y director de EXÉGESIS, Marcos Reyes Dávila.

A casa llena de estudiantes y maestros, y principalmente en el teatro del Hogar Escuela Juan D. Perón, celebraron ocho sesiones organizadas con pericia y grata atención.

EXÉGESIS reproduce aquí una breve muestra.