

POÉTICA COMPARADA: LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LAS TRADICIONES OCCIDENTAL Y ARABO-ISLÁMICA

Francisco Manuel **RODRÍGUEZ SIERRA** *
Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán

BIBLID [1133-8571] 11 (2004) 107-130

Resumen: Estudio comparado de la teoría de los géneros literarios en la tradición europea occidental y en la tradición arabo-islámica, con especial atención a la diferenciación que ambas tradiciones realizan entre *modo* y *género*, es decir, entre *cauces de presentación* y *géneros* propiamente dichos.

Palabras clave: Literatura Comparada. Géneros literarios. Poética. Poética árabe.

Abstract: This article contains a comparative study of the theory of Literary Genres in both Western European and Arab Islamic traditions, with special attention being paid to the distinction made in both traditions between *mode* and *genre*, that is, between *channels of presentation* and *literary genres* in the strictest sense.

Keywords: Comparative Literature. Literary Genres. Poetics. Arab Poetics.

1. Los géneros literarios

La cuestión de los géneros literarios es uno de los ejes capitales sobre el

* Becario postdoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia. Programa de becas postdoctorales en España y el extranjero (referencia EX2004-1168). Miembro del grupo de investigación "Lenguas y sociedades árabes y bereberes" (HUM 683). E-mail: francisco.sierra@uca.es

que ha girado gran parte de la elaboración teórica en torno a la Teoría de la Literatura. La delimitación y definición de los diferentes géneros literarios, la fijación -o no- de una tipología más o menos detallada, o el carácter estable y esencialista o bien histórico y cambiante de las formas genéricas, han sido algunos de los elementos de reflexión que se han ido engarzando desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Retrotrayéndonos desde el presente hacia atrás, la construcción de una poética de los géneros durante el siglo XX, desde los formalistas rusos hasta la semiótica de la cultura, pasando por el estructuralismo francés y figuras como Northrop Frye; la teoría romántica con su culminación en Hegel⁽¹⁾; las normas genéricas neoclásicas y la tradición medieval sobre el tema, todo ello ha sido, en gran medida, “una vasta paráfrasis de Aristóteles”, como dice Garrido Gallardo⁽²⁾.

Las afirmaciones del Estagirita en su *Poética* –y antes las de Platón en la *República*– parecen configurar una teoría de los géneros literarios que durante siglos servirá de inspiración para toda reflexión sobre estas cuestiones, tanto para ceñirse a ella como para subvertirla. Pero “servir de inspiración”, o “ser una paráfrasis”, no supone, como Genette mostró hace años con claridad pedagógica⁽³⁾, haber entendido lo que realmente afirmaron y quisieron decir tanto Aristóteles como Platón. En el libro tercero de la *República* (394b-c)⁽⁴⁾, Sócrates explica a Adimanto que los poetas y los autores de fábulas, al narrar, emplean “una narración simple, una imitativa, o una compuesta de una y otra” (392-d), donde “simple” hace referencia a cuando “el poeta habla en su nombre y no intenta hacernos creer que sea otro el que habla y no él” (393a), e “imitativa” cuando “habla por boca de otros” (393c). Como conclusión, y emparejando cada tipo con un ejemplo clarificador, Sócrates afirma que

“en la poesía y en toda ficción la primera clase de narración es imitativa y, como acabas de decir, pertenece a la tragedia y a la

(1) Véase el Libro III de las *Lecciones de Estética* de HEGEL (1986).

(2) Véase su artículo titulado precisamente “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. GARRIDO GALLARDO (1988: 9-27).

(3) G. GENETTE (1986). Este artículo es una versión ampliada de “Genres, ‘types’, modes”, aparecido en *Poétique*, 32, 1977, pp. 389-421. Las referencias remiten a la versión ampliada de 1986.

(4) Versión de Patricio de Azcárate, Madrid, Austral (1999²⁹). Cualquier referencia posterior a la *República* remitirá a esta versión.

comedia. La segunda se hace en nombre del poeta, y la verás empleada en los ditirambos. La tercera es una mezcla de una y otra, y nos servimos de ella en la epopeya y en otras cosas”. (394c)

La consecuencia de esta clasificación, centrada exclusivamente en la poesía narrativa es, como dice Genette, tan reductora que deja fuera del sistema la poesía lírica y, por otra parte, ayuda a marginar o limitar la actividad de los poetas⁽⁵⁾, objetivo éste expresado por Platón para su república ideal (392b). En este sentido, Huerta Calvo precisa que Platón parece desechar tanto los géneros teatrales como los poemas épicos y que sólo admite los himnos a los dioses y las alabanzas a los héroes⁽⁶⁾, lo que supondría, la aceptación sólo de “*la expresión del poeta mismo en primera persona*, es decir, la lírica”⁽⁷⁾, opinión con la que Genette parece coincidir⁽⁸⁾.

Esta restricción se mantiene en Aristóteles, quien en su *Poética* deja fuera del campo de la poesía, por una parte, la imitación (*mimesis*) en prosa y el verso no imitativo:

“...no hay un nombre común que designe los mimos de Sofrón y Jenarco, los diálogos de Sócrates o la imitación que alguien pudiera hacer mediante metros trimétricos o elegíacos u otros parecidos. Es verdad que los hombres, asociando la utilización de formas métricas a la tarea de los poetas, los llaman hacedores de elegías o hacedores de epopeyas, denominándolos poetas no porque procedan imitativamente, sino porque todos tienen en común la utilización de formas métricas. Incluso llamarían poetas a los que escriben obras de medicina o de física si lo hicieran de forma métrica; pero salvo el metro, Homero y

(5) G. GENETTE (1986: 96-97).

(6) A: GARCÍA BERRIO & J. HUERTA CALVO (1999: 93-94). Véase la *República* (395, 396, 397, 398a-b).

(7) A. GARCÍA BERRIO & J. HUERTA CALVO (1999: 94). La cursiva corresponde a una cita que Huerta Calvo hace de Ernest CURTIUS (1978: 625).

(8) “Restriction peut-être ad hoc, puisqu’elle facilite la mise au ban des poètes (excepté les lyriques)”, G. GENETTE (1986: 97)

Empédocles no tienen nada en común” (1447b)⁽⁹⁾;

y, por otra, la lírica, sobre lo que señala Genette: “Quant aux poèmes que nous qualifierions de lyriques (ceux de Sapho ou de Pindare par exemple), il ne les mentionne ni ici ni ailleurs dans la Poétique: ils sont manifestement hors de son champ comme ils l’étaient pour Platon”⁽¹⁰⁾.

Una aclaración a esta decisión se ofrece en el libro ya clásico de Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*⁽¹¹⁾, donde esta autora recuerda que Aristóteles sustenta el concepto de *poiesis* en el de *mimesis*, que devienen prácticamente de idéntico significado, y que ambos conceptos griegos significan fundamentalmente “hacer o producir”, y no tanto “imitar”; el hincapié hecho tradicionalmente en esta segunda idea de “copia posterior” ha ocultado, según Hamburger, la lógica de la elaboración aristotélica expresada en su *Poética*; así, cuando Enrich Auerbach añadió a su obra *Mimesis* el subtítulo *La representación de la realidad en la literatura occidental* no hizo sino rehabilitar el concepto “dándole de nuevo su auténtico sentido aristotélico”⁽¹²⁾: el de la representación, de manera que miméticas serán las obras que tienen por objeto agentes, personas que actúan, y por tanto, acciones⁽¹³⁾. Por ello no tienen cabida ni los poemas científicos de Empédocles ni poemas líricos donde quien habla es la voz del propio poeta.

Por otro lado, las artes imitativas se diferencian en tres aspectos: medios, objetos y modos (1447a-b, 1448a). El primero haría referencia al uso de la música, el ritmo, el color, la lengua, etc., con combinaciones de estos medios o uno de ellos exclusivamente, donde habría también “un arte que emplea sólo el lenguaje, en prosa o de forma métrica combinando metros o utilizando los de un solo tipo” (1447a-b); el segundo atendería al *qué*, que se resuelve en la expresión de acciones humanas de hombres buenos o malos: “Puesto que los imitadores imitan individuos en acción y es necesario que éstos sean buenos o malos...” (1448a); y el tercero al *cómo*, es decir, a los modos de *mimesis* o “el

(9) Traducción de Salvador Mas (ARISTÓTELES, 2002). Todas las referencias se harán en adelante sobre esta versión.

(10) G. GENETTE (1986: 97).

(11) K. HAMBURGER (1995 [1957]).

(12) *Ibidem*: 17. Se trata de la obra de Enrich AUERBACH (1996 [1942]).

(13) K. HAMBURGER (1995: 17).

modo en que son imitados cada uno de los objetos, o bien narrándolos (ya convirtiéndose uno en un personaje, como hace Homero, ya como uno mismo y sin transformación), o bien presentando a los personajes como si fueran ellos mismos los que actúan y obran” (1448a).

Este último fragmento es importante por cuanto supone una reducción respecto a la división triádica de Platón, a saber, los modos *narrativo* (el poeta habla por boca propia, como en el ditirambo), *dramático* (el poeta habla por boca de otros, como en la tragedia y la comedia), y *mixto* (como en la epopeya), que quedan como pareja en Aristóteles: modos *narrativo* (epopeya, de Homero, por ejemplo) y *dramático* (tragedia y comedia); en suma, el modo mixto platónico pasa a ser el modo narrativo aristotélico (la epopeya), y el narrativo platónico (el ditirambo) desaparece⁽¹⁴⁾.

Llegados a este punto, lo importante es notar que ni Platón ni Aristóteles presentan un sistema de géneros, sino un sistema *modal*, de modos de representación, de *situaciones de enunciación*⁽¹⁵⁾. Los posteriores intentos, sobre todo con la llegada del Medievo, de adaptar este sistema -interpretado ya erróneamente como un sistema prescriptivo de géneros- a la realidad de la existencia de la lírica y de formas y subgéneros de nueva aparición (el poema didáctico y la poesía pastoril, por ejemplo), obligó a los autores que sobre estos temas escribieron a llegar a compromisos dúctiles que no hacían sino pasar por alto la inadecuación de la realidad histórica de géneros y formas en continua creación con un sistema prestigioso que se deseaba respetar.

Sería prolijo relatar la historia y la evolución de las diferentes poéticas. De

(14) Ello no supone que ARISTÓTELES ignore el carácter mixto de la epopeya, como se desprende en 1460a: “...los demás poetas se hacen presentes ellos mismos constantemente, e imitan poco y pocas veces. Homero, por el contrario, después de un breve preámbulo, enseguida introduce un varón o una mujer o algún otro personaje, que nunca carece de carácter, sino que está dotado del carácter que le es propio”. En cuanto al caso de la desaparición del ditirambo, GENETTE apunta a dos posibles motivos: a que es un género del pasado ya en tiempo de ARISTÓTELES (“...teniendo tanto la tragedia como la comedia su origen en la improvisación [la primera, de los solistas del ditirambo, la segunda de los himnos fálicos, que todavía son costumbre vigente en muchas ciudades], la tragedia fue avanzando poco a poco al desarrollar los poetas las posibilidades que había en ella” [1449a]) y a que por ser puramente narrativo era un modo ficticio y puramente teórico, que el empirista ARISTÓTELES habría desechado. Véase G. GENETTE (1986: 107).

(15) G. GENETTE (1986: 98).

manera muy sucinta podemos señalar que, después de la *Epistola ad Pisones* de Horacio –todavía en época romana, donde parece realizarse una tripartición por temas y sus metros correspondientes⁽¹⁶⁾– en la elaboración de Diomedes (siglo IV), de gran repercusión posterior, se sitúan los modos platónicos, denominados por él “géneros”, del modo siguiente: a) *genus activum et imitativum*, o dramático, donde se encuentra la tragedia y la comedia; b) *genus ennarrativum*, o narrativo, donde se encuentran las “especies” histórica y didascálica; y c) *genus commune*, o mixto, donde se encuentran las *heroica species* y las *lyrica species*⁽¹⁷⁾.

En el Medievo esta teoría de los géneros entra en crisis por poco práctica ante unos géneros antiguos en desuso y la emergencia de nuevos géneros difíciles de clasificar, sobre todo con la aparición de la lengua y las tradiciones vernáculas como medio de expresión literaria culta. Un claro ejemplo de este esfuerzo es el desplegado por Dante, en su inacabada *De vulgari eloquentia* al intentar dar cabida junto a la dramática y la épica clásicas, el conglomerado de formas líricas emergentes en lengua vulgar. La culminación de esta evolución llegará con *L'arte poetica* de Sebastiano Minturno, publicada en 1564, donde se consagra la división tripartita en lírica, épica y dramática: “Por tanto son tres los modos de la imitación poética: uno que se hace simplemente narrando, el otro imitando propiamente, y el tercero se compone de lo uno y de lo otro”⁽¹⁸⁾.

Esta tríada de base clásica es la que llegará ya dialéctica al romanticismo alemán, quien la alterará, de la mano de Schlegel, Schelling y Hegel, sobre presupuestos de representación simbólica (lo objetivo y lo subjetivo) y no de modos de enunciación: el trinomio dialéctico (tesis-síntesis-antítesis) será épica-

(16) El hexámetro para las gestas, el yambo para el drama, y la lira para el ditirambo religioso, epinicio, epitalamio amoroso y anacreóntica. Véase A. GARCÍA BERRIO & J. HUERTA CALVO (1999: 21).

(17) *Ibidem*: 106.

(18) S. MINTURNO, *L'arte poetica*, 1564, p. 6; citado por GARCÍA BERRIO (1999: 24), quien algo más adelante (p. 27) afirma: “...el paso más importante consolidado desde Dante a Minturno correspondía a la caracterización global de un solo género nuevo de poesía, en correspondencia dialéctica con la poesía escénica y la heroica, a partir de la heterogénea dispersión formal, métrica y temática del conjunto de modalidades líricas”. Véase sobre esta cuestión, también de GARCÍA BERRIO: “La decisiva influencia italiana de la ciencia Poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las Tablas Poéticas de Cascales”, *Studi e Problema di Critica Testuale* (7), pp. 136-160.

lirica-drama para Schlegel y Hegel, y lirica-épica-drama para Schelling⁽¹⁹⁾.

Como comenta con acierto Genette, haciendo ver lo que todos tenían ante sus ojos,

“L’histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un ‘systeme’ naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres”⁽²⁰⁾

Efectivamente, parece existir una cierta inclinación a situar este esquema triádico, con sus variantes y adaptaciones, en la base de la cuestión de los géneros literarios desde la Antigüedad hasta la actualidad. Como se ha aludido, quizás Platón y Aristóteles no pretendieran establecer una tipología de *géneros*, sino más bien de *modos* (de enunciación), pero el hecho es que el inmenso prestigio de ambos favoreció en épocas posteriores una lectura genérica de las reflexiones recogidas en *La República* y en la *Poética*; y que tal sistema, con sus crisis (en el Medievo) y sus revivificaciones (con el neoclasicismo y con el romanticismo alemán), perdura, mal que bien, hasta la actualidad. Posteriormente, la influencia esta vez de Hegel y de su obra *Lecciones de estética*, donde sobre la base del trío dialéctico ya apuntado el filósofo alemán despliega un poderoso intento de establecer una tipología global de todos los géneros históricos de la literatura universal⁽²¹⁾, se dejará sentir desde entonces. Positivismo y romanticismo –o lo que es lo mismo, estudio de la naturaleza y exaltación de los valores del genio individual– harán surgir en torno al cambio de centuria el surgimiento de elaboraciones contrapuestas, como la de Ferdinand Brunetière, quien al hilo del positivismo teoriza en torno a los géneros literarios sobre paralelismos biológico-evolutivos⁽²²⁾, y como la de Benedetto Croce, quien, por el contrario, niega la existencia de los géneros y de su validez como concepto al quedar éste desmentido –en su opinión– por toda la pléyade de

(19) Véase G. GENETTE (1986: 124). Véase, HEGEL (1986).

(20) G. GENETTE (1986: 126).

(21) En palabras de J. HUERTA CALVO: “la más completa tipología genérica jamás elaborada” (1999: 124).

(22) F. BRUNETIÈRE (1890). Esta tendencia biologicista es propia de la época: V. Propp, el pionero del análisis estructural del relato, se servía de analogías con la botánica o la zoología.

formas literarias que no se ajustan a la serie de géneros y subgéneros de las preceptivas renacentistas⁽²³⁾.

Ya adentrados en el siglo XX, la poética moderna que arranca de los formalistas rusos abandona el proyecto de una clasificación exhaustiva de los géneros basada en el establecimiento de tipologías emparentadas por familias o en consideraciones esencialistas de las que derivar interpretaciones “evolutivas” de los cambios históricos que se operan en los géneros. En los últimos años se ha pasado en líneas generales a lo que Steven Tötösy ha denominado como “teorías sistémicas”, es decir, aquellas que han girado en torno al concepto de sistema literario, y que incluiría la escuela de Tartu de Iuri Lotman, la sociología de la literatura de P. Bordieu y J. Dubois, la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt, y la teoría de los polisistemas de I. Even-Zohar⁽²⁴⁾. Como bien ha apuntado Pozuelo Yvancos, estas teorías sistémicas deben mucho a las propuestas de los formalistas rusos, sobre todo de Tynianov y Eichenbaum, en el sentido de definir “la idea del funcionamiento de la literatura como un conjunto jerarquizado de sistemas que se interpenetran y combaten entre sí”⁽²⁵⁾.

Entre los formalistas rusos se deja ver la conciencia de la existencia de la tensión aludida más arriba entre los géneros históricos, inestables y cambiantes, y una tríada de géneros aparentemente estables que en realidad no son sino modos de presentación. Por tomar un significativo botón de muestra, en la *Teoría de la Literatura* de Boris Tomachevski, epítome y resumen del formalismo ruso, se dedica un espacio relativamente exiguo a los géneros literarios, aunque, no obstante, se dejan apuntadas algunas de las líneas sobre las que se sustentará la elaboración teórica posterior. En primer lugar, en lo que a la idea de sistema respecta, Tomachevski afirma que “la causa que ha dado origen al género puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente* (...). El género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución”⁽²⁶⁾. Esta afirmación no ha de entenderse como una adscripción a la evolución determinista de Brunetière, sino a esa otra de la evolución como característica de un sistema literario apoyado en una serie de *procedimientos dominantes* que

(23) B. CROCE (1969 [1907]).

(24) Véase S. TÖTÖSY (1992).

(25) J. M. POZUELO YVANCOS (1995: 18).

(26) B. TOMACHEVSKI (1982 [1928]: 212).

dan cohesión a los géneros:

“Procedimientos errantes y que no forman parte de un sistema pueden encontrar una especie de ‘punto focal’, es decir, un nuevo procedimiento que los unifica y concentra en un sistema; ese procedimiento unificador puede convertirse en la característica perceptible, que a su alrededor cristaliza un nuevo género”.⁽²⁷⁾

Por otro lado, en cuanto a las necesidades clasificatorias de los géneros, más clara y explícitamente, Tomachevski afirma:

“Debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado periodo histórico; además, se basa al mismo tiempo en más características, que pueden ser de naturaleza totalmente distinta para los diversos géneros y no excluirse recíprocamente desde el punto de vista lógico, sino cultivarse en los diversos géneros sólo en virtud de las naturales relaciones existentes entre los procedimientos compositivos”.⁽²⁸⁾

Sin embargo, la convicción de la imposibilidad de una clasificación lógica y duradera de los géneros expresada por Tomachevski se ve matizada por el hecho, en cierto modo paradójico, de abordar en las páginas siguientes de su *Teoría de la Literatura* los géneros literarios “sobre la base de tres clases fundamentales: géneros dramáticos, líricos y narrativos”, clases éstas de obras que “determinan, en líneas generales, la división de la literatura en tres clases, en las distintas épocas históricas”⁽²⁹⁾. En suma, de nuevo la habitual tríada genérica (o modal).

2. Géneros teóricos y géneros históricos

La aparentemente contradicción entre unos géneros “universales” que se

(27) *Ibidem*.

(28) *Ibidem*: 214.

(29) *Ibidem*: 215.

postulan estables a través de los tiempos, y la realidad nebulosa y cambiante de los múltiples géneros que la historia de la literatura muestra, ha sido objeto de intensa reflexión teórica. Si, como ya hemos visto, Genette explicaba que la tríada lírica-épica-drama correspondía a *modos de enunciación* más que a *géneros* y que los problemas surgen precisamente al perder de vista este hecho, Tzvetan Todorov postula diferenciar entre géneros teóricos y géneros históricos: “...pour éviter toute ambiguïté, on devrait poser d’une part les genres historiques, de l’autre, les genres théoriques. Les premiers résulteraient d’une observation de la réalité littéraire; les seconds, d’une déduction d’ordre théorique”⁽³⁰⁾. Así, por ejemplo, la clasificación de Diomedes en el s. IV a.D., siguiendo a Platón, entre tres categorías de obras, a saber: aquellas en las que el narrador habla solo, aquellas otras en las que sólo los personajes hablan, y, finalmente, aquellas en las que unos y otros hablan,

“ne se fonde pas –dice Todorov– sur un rapprochement des œuvres à travers l’histoire (comme dans le cas des genres historiques) mais sur une hypothèse abstraite qui postule que le sujet de l’énonciation est l’élément le plus important de l’œuvre littéraire et que, selon la nature de ce sujet, on peut distinguer un nombre logiquement calculable de genres théoriques”⁽³¹⁾.

De alguna manera, la reflexión sobre los géneros ha intentado, con esta diferenciación entre *modos/géneros teóricos* y *géneros/géneros históricos*, superar posturas extremas, como la ya señalada de Croce, derivadas de la desconfianza que inspiran las rígidas preceptivas neoclasicistas (incapaces de clasificar de manera armónica la cambiante tipología de las formas genéricas que ofrece la realidad histórica) y la tendencia esencialista que puede suponer postular un carácter “universal” de los géneros. No obstante, el propio Todorov matiza posteriormente esta oposición entre formas “naturales” y formas convencionales, al apuntar que

(30) T. TODOROV (1970: 18).

(31) *Ibidem*: 18-19.

“O bien lo lírico, lo épico, etc., son categorías universales, y por tanto del discurso (lo que no excluye que sean complejas; por ejemplo, semánticas, pragmáticas, verbales, al mismo tiempo); pero entonces pertenecen a la poética general, y no (específicamente) a la teoría de los géneros: caracterizan las manifestaciones posibles del discurso, y no las manifestaciones reales de los discursos. O bien es en los fenómenos históricos en lo que se piensa al emplear tales términos”.⁽³²⁾

Sobre este aparente giro en Todorov, C. Brooke-Rose comenta que “la noción de géneros teóricos, pues, queda reducida a un método para determinar (e incluso valorar) textos históricos, aunque esto revista ya suficiente importancia (...). Dicho de otro modo, él ha retrocedido y ha vuelto a los géneros históricos frente a los teóricos”⁽³³⁾.

No obstante, García Berrio ha defendido recientemente la vigencia de tales géneros teóricos, entendidos como géneros *naturales*, en el sentido de “punto de partida lógico e imprescindible, desde el que decidir y medir las clases históricas como desarrollos ‘diferenciales’”⁽³⁴⁾ y de *opciones expresivas* como “despliegues autónomos respecto del género de experiencias espacio-temporales, que se canalizan a través de los esquemas textuales del discurso artístico en su gran variedad de formas y manifestaciones literarias”⁽³⁵⁾; todo ello apoyado teóricamente en la postulación de García Berrio de la idea de “universalidad poética –o dicho de otro modo, el fundamento antropológico-imaginario universal del juicio estético sobre el valor poético”⁽³⁶⁾. Ya más recientemente García Berrio ha afirmado que la teoría de los géneros en el futuro “habrá de investigar cuidadosamente el desarrollo de los llamados históricos como incidencias de actualización coyuntural –disimétricas, discontinuas, lagunares, etc.– de las clases discursivas que constituyen los géneros naturales”⁽³⁷⁾; y alaba la posición equilibrada ofrecida por Genette años atrás, cuando éste afirmaba

(32) T. TODOROV (1988: 37).

(33) C. BROOKE-ROSE (1988: 66-67).

(34) A. GARCÍA BERRIO (1994: 579).

(35) *Ibidem*: 576.

(36) *Ibidem*: 575; idea, de hecho, desarrollada a lo largo de todo el libro.

(37) A. GARCÍA BERRIO & J. HUERTA CALVO (1999: 67).

“je ne prétends nullement dénier aux genres littéraires toute espèce de fondement «naturel» et transhistorique: je considère au contraire comme une autre évidence (vague) la présence d’une attitude existentielle (...), d’un «sentiment» proprement épique, lyrique, dramatique –mais aussi bien tragique, comique, élégiaque, fantastique, romanesque, etc. (...) Je nie seulement qu’une ultime instante générique, et elle seule, se laisse définir en termes exclusifs de toute historicité (...) mais aucune instance n’est totalement donnée par la nature ou par l’esprit –comme aucune n’est totalement déterminée par l’histoire”.⁽³⁸⁾

Así, en *Los géneros literarios: sistema e historia*, obra que firman García Berrio y Huerta Calvo, éste ofrece una tipología de los géneros literarios en la que se intenta conjugar la lógica de los géneros teóricos o naturales con la lógica pragmática de reflejar todo el abanico de géneros clásicos, más recientes, así como la inexcusable realidad de la mezcla de géneros. Allega Huerta Calvo la diáfana distinción que Claudio Guillén realiza entre 1) *cauces de presentación* (narración [épica], actuación [dramática] y enunciación [lírica]), 2) *géneros* propiamente dichos (tragedia, epopeya, ensayo); 3) *modalidades*, de carácter “adjetivo, parcial”; y 4) *formas* o “procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura”; donde la primera categoría se corresponde con los *radicals of presentation* de Northrop Frye⁽³⁹⁾ y se refiere asimismo a los géneros *naturales* o *teóricos*, o a los *modos* de enunciación de Genette. No obstante, Huerta Calvo añade a estas categorías la de *subgénero*; y a la acostumbrada tríada épica-dramática-lírica una cuarta categoría de géneros “didáctico-ensayísticos” –haciéndose eco de la propuesta de Hernadi⁽⁴⁰⁾– sustentada en un criterio “meramente temático”. Obviamente, la conversión del terceto en cuarteto supone una útil concesión al pragmatismo y un elemento de flexibilidad que matiza las manifestaciones en pro de géneros naturales y universales; pragmatismo y flexibilidad en la atención a la variedad real de textos que se reafirma al asumir Huerta Calvo las propuestas de Eduard von

(38) G. GENETTE (1986: 147).

(39) C. GUILLÉN (1985: 163-165). Sobre los *radicals of presentation*, véase N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton UP, 1957.

(40) P. HERNADI (1988: 78-79).

Hartmann y Albert Guérard y distinguir dentro de cada género tres grados, por ejemplo, dentro del género lírico los grados lírico-lírico, lírico-épico y lírico-dramático, y dentro del ámbito ensayístico, las opciones ensayístico-ensayístico, ensayístico-narrativo, ensayístico-dramático y ensayístico-lírico⁽⁴¹⁾.

3. La poética árabe: la lectura de Yaḥyāwī

Por su parte, la poética árabe evidencia una tensión similar entre la temporalidad e historicidad de los géneros y su estabilidad con vocación de universalidad. Para un panorama de la crítica clásica árabe hemos tomado como referencia dos obras del teórico marroquí Rašīd Yaḥyāwī, a saber: *al-Šiʿriyya al-ʿarabiyya. Al-Anwāʿ wa-l-aḡrād* [La poética árabe. Los géneros y los temas] (1991), y *Šiʿriyyat al-nawʿ al-adabī. Fī qirāʾat al-naqd al-ʿarabī al-qadīm* [La poética del género literario. Una lectura de la crítica árabe antigua] (1994), donde se expone de manera clara y concisa, a la par que exhaustiva, la crítica literaria árabe clásica en lo que toca a los géneros literarios.

En *La poética del género literario*, Yaḥyāwī constata la existencia de denominaciones variables y el solapamiento de términos y conceptos -según autores y épocas y, en ocasiones, en el seno de un mismo autor y obra-; y que, frente a una clasificación más o menos completa de los diferentes géneros poéticos, los diferentes subgéneros prosísticos inventariados son demasiado variados como para que tal recuento sea completo y preciso⁽⁴²⁾.

Así, Ibn al-Muqaffaʿ (m. 139 h.) enumera los tipos de prosa como *sukūt*, *istimāʿ*, *išāra*, *iḥtiḡāḡ*, *ḡawāb*, *ibtidāʾ*, *saḡʿ*, *ḥiṭab*, y *rasāʾil* ⁽⁴³⁾, mezclando criterios lingüísticos y no lingüísticos: *iḥtiḡāḡ* [queja], *ḥiṭab* [discursos] y *rasāʾil* [cartas o epistolario] serían lingüísticos; *ḡawāb* [respuesta] e *ibtidāʾ* [preámbulo] quedarían vinculados a *risāla* [carta], y *saḡʿ* [prosa rimada] se relacionaría con *ḥiṭab* [discursos]⁽⁴⁴⁾. El caso del *saḡʿ* es significativo, por cuanto tras la desaparición del antiguo género denominado *saḡʿ al-kuḥān* -es decir, la prosa rimada de los sacerdotes⁽⁴⁵⁾- devino una característica rítmica presente en diferentes tipos de prosa y llegó a denotar tres casos: a) un cierto

(41) A. GARCÍA BERRIO & J. HUERTA CALVO (1999: 149-150).

(42) *Ibidem*: 17.

(43) AL-ĠĀḤIẒ (1985: I, 116).

(44) R. YAḤYĀWĪ (1994: 17-18).

(45) Véase Š. DAYIF (1994/17: 420-423).

ritmo [īqāʿ] presente en diferentes géneros, b) el género *sağc al-kuhān*, ya aludido, y c) un tipo general, de formas indiferenciadas, cuyo único rasgo común era contar con ritmo *sağc* ⁽⁴⁶⁾. Por su parte, Ibn Wahab distingue cuanto tipos de prosa: *hiṭāba* [discurso], *tarassul* [correspondencia], *iḥtiğāğ* [queja] y *ḥadīṭ* [hadiz] ⁽⁴⁷⁾.

Un ejemplo paradigmático comentado por Yaḥyāwī de oscilación en los términos y en los conceptos dentro de la reflexión de un mismo autor, y en este caso en el seno de la misma obra, es el de al-Šarīf al-Riḍā (m. 406 h.), según recoge Ibn Abī al-Ḥadīd (m. 656 h.) en *Šarḥ naḥğ al-balāğā* [*Explicación del método de la elocuencia*]. Al-Riḍā estudia los textos atribuidos a ʿAlī Ibn Abī Ṭālib y los clasifica en tres polos [*aqṭāb*], cada uno de ellos doble: *ḥuṭab* y *awāmir* [discursos y órdenes], *kutub* y *rasā'il* [libros y cartas] y *ḥikam* y *mawā'iz* [aforismos y sermones]. Sin embargo, apunta Yaḥyāwī, en las líneas subsiguientes a la explicación de los *tres polos*, al-Riḍā declara que a la hora de elegir los textos de los géneros mencionados comenzará por los *ḥuṭab*, seguidamente los *kutub* y, finalmente, los *ḥikam* y el *adab*; así, elimina sin más explicaciones *awāmir* y *rasā'il* y sustituye *mawā'iz* por *adab*. Yaḥyāwī concluye que este cambio es resultado de la insuficiente coherencia lógica del sistema, algo que el propio al-Riḍā reconoce ⁽⁴⁸⁾.

En consonancia con esta inestabilidad del sistema clasificatorio, los términos para designar la idea de género evidencian también una similar variedad y falta de unidad. Yaḥyāwī destaca principalmente los términos *nawc*, *ğins* y *fann*, que en su opinión vienen a denotar lo mismo; otros vocablos como *şinf*, *qasm*, *ṭirāz* y *ḍarb* son asimismo utilizados, aunque en menor medida ⁽⁴⁹⁾.

Lo cierto es que el propio Rašīd Yaḥyāwī, en el capítulo final de conclusiones afirma que él mismo, a la hora de redactar y revisar su libro, tuvo que optar por una terminología coherente y estable, y que, tras desechar *ğins* por considerarlo sinónimo de *nawc*, convino que, en el marco de su estudio, este último término haría referencia a los géneros propiamente dichos, entendidos

(46) R. YAḤYĀWĪ (1994: 18).

(47) IBN WAHAB (1969: 150).

(48) IBN ABĪ AL-ḤADĪD (I, 23).

(49) YAḤYĀWĪ (1994: 25-26). *Nawc*, uno de los más extendidos, es usado por al-Ğurğānī en *al-Wasā'ita*, por al-Ḥāṭibī, al-Rummānī, etc.; *ğins*, usado por Ibn Ṭabāṭabā, al-Ğāḥiğ y al-Ḥāṭibī; *fann* por Ibn Wahab, al-Marzūqī e Ibn Ḥaldūn; *ṭirāz* por al-Ğāḥiğ, etc.

como formas que surgen “en situaciones históricas concretas”, frente a *namaṭ*, que haría referencia a “modos y maneras de decir, comunicar y crear artísticamente, que no surgen y terminan en situaciones concretas”⁽⁵⁰⁾.

En relación con esto, y de manera más clara, Yaḥyāwī ya dejaba claro en su obra (*La poética árabe*, 1991) el uso que él mismo hacía de estos dos términos, a saber, *nawʿ* y *namaṭ*, en los sentidos apuntados de género y modo. De acuerdo con esto, tanto en *La poética árabe* como en *La poética del género literario*, Yaḥyāwī distingue tres modos: *modo poético* [*namaṭ šīʿrī*], *modo oratorio o retórico* [*namaṭ ḥiṭābī*], y *modo escrito* [*namaṭ risālī*]. Una vez entendida la salvedad lógica de considerar estos modos como teóricos y reconocer que no siempre se dan formas puras (en el modo escrito y en el oratorio pueden darse elementos del modo poético, por ejemplo; otras combinaciones son fáciles de imaginar)⁽⁵¹⁾, lo cierto es que la caracterización de cada uno de estos tres modos se produce, pese a sus rasgos propios, por oposición a los otros dos restantes.

Así, el modo oratorio o retórico se caracterizaría por su oralidad [*šifawī*], por la copresencia en el espacio y el tiempo de emisor-productor [*munšiʿ*] y receptor [*mutalaqqī*], por una intencionalidad persuasiva [*iqnāʿ*], y un estilo [*uslūb*] determinado por los rasgos anteriores, que se resume en la posibilidad de una menor corrección lingüística y un menor peso de elementos rítmicos, frente a los modos escrito y poético, debido a la inmediatez y la improvisación⁽⁵²⁾.

El modo escrito, por su parte, se definiría por su carácter escrito [*maktūb*], la no copresencia espacio-temporal de emisor y receptor, la voluntad del autor de provocar un efecto en el receptor-lector (no necesariamente persuasivo), y un estilo lingüístico y retóricamente cuidado, con un mayor peso de los elementos rítmicos (la prosa rimada, por ejemplo), pero sin hacer uso de metro y rima como molde formal⁽⁵³⁾.

Finalmente, el modo poético, se caracterizaría fundamentalmente por el uso de metro y rima como molde formal, un marcado peso de las figuras poéticas (como la metáfora, por ejemplo), un alto nivel de corrección lingüística (matizado por las licencias poéticas provocadas por el corsé formal), y la

(50) *Ibidem*: 217.

(51) *Ibidem*: 121-122.

(52) Yaḥyāwī (1991: 119-126).

(53) *Ibidem*: 126-129.

intención de excitar la imaginación del receptor⁽⁵⁴⁾.

A partir de aquí, como hemos sugerido, en la práctica se producen formas que combinan elementos de los tres modos. Así, una obra escrita puede incluir poemas y añadir una intención persuasiva a la meramente comunicativa; el orador puede hacer uso de recursos típicamente poéticos (metáforas, etc.), y el poema declamarse en una ocasión improvisada y ante una audiencia. Las combinaciones son ciertamente variadas, y dependen tanto de los elementos que entren en juego como del peso y las matizaciones que afecten a cada uno de ellos. Yaḥyāwī examina en *La poética árabe* estas combinaciones y matizaciones acudiendo a las reflexiones de algunos autores árabes clásicos. Así, por ejemplo, Ibn Sīna (Avicena, m. 428 h.) afirma en su *Retórica* [*al-Ḥiṭāba*] que la *metáfora* [*istiʿāra*] o el *símil* [*tašbīh*] son más propios de la poesía que de la oratoria, por más que en este modo puedan darse⁽⁵⁵⁾; que el uso del *sağʿ* en la prosa no convierte a ésta en poesía al no basarse en pies métricos⁽⁵⁶⁾; y sostiene, junto con Ibn Rušd (Averroes, m. 595 h.)⁽⁵⁷⁾, que lo que distingue más claramente poesía de oratoria es su objetivo de despertar la imaginación, frente al fin persuasivo del segundo⁽⁵⁸⁾.

4. Modo y género

En definitiva, la reflexión teórica que Rašīd Yaḥyāwī ofrece a lo largo de *La poética árabe* y *La poética del género literario* intenta, desde una relectura de la crítica árabe clásica, reordenar un campo lleno de contradicciones y disparidades de criterios y, al mismo tiempo, pleno de trabajo concienzudo y consciente de la necesidad de clasificación de una realidad proteica y cambiante. La gran variedad de clasificaciones de géneros y tipos, tanto en poesía como en prosa, indica la falta de unos principios unificados y estables, pero también el deseo de hacer frente a este problema. Yaḥyāwī, por su parte, no inventa, sino que revisa y clarifica una organización genérica ya presente en la crítica árabe clásica. Su novedad es la diferenciación explícita entre *modo* y *género*, y el uso

(54) Véase para la caracterización de los tres modos el capítulo 4 - “La oratoria, la epístola y la poesía” [*al-Ḥiṭāba, al-risāla wa-l-šiʿr*] en Yaḥyāwī (1991).

(55) AVICENA (1954: 203, 212).

(56) *Ibidem*: 223, 225.

(57) AVERROES (1967: 528).

(58) AVICENA (1954: 203).

de los términos *namaṭ* y *naw^c* para designar uno y otro concepto⁽⁵⁹⁾.

La distinción que realiza Yaḥyāwī entre *namaṭ* y *naw^c*, a saber, respectivamente, “modos y maneras de decir, comunicar y crear artísticamente, que no surgen y acaban en situaciones concretas”, y “formas que surgen en situaciones históricas concretas”, coincide con la distinción que hemos examinado entre *géneros teóricos* y *géneros históricos* (según la terminología de Todorov), que se identifican en líneas generales con los *cauces de presentación* y los *géneros* en Claudio Guillén, o con los *modos de enunciación* y los *géneros* en Gérard Genette. Es, por tanto, coincidente en ambos casos la existencia de este mecanismo teórico para la resolución de la tensión entre la necesidad científica de delimitar y clasificar y la realidad histórica de las formas cambiantes, inestables y, a veces, inasibles.

No obstante, las semejanzas y diferencias entre ambas tradiciones parecen deberse, por una parte, a la recepción árabe de la tradición aristotélica⁽⁶⁰⁾, que aúna elementos de la Poética y la Retórica en la reflexión sobre los géneros literarios⁽⁶¹⁾, y, por otra, a las necesidades de la propia tradición literaria árabe, en la que la representación dramática (es decir, el teatro) era poco importante y la oratoria (es decir, sermones y discursos) ocupaba un papel crucial. Las parejas de ambos trinomios, no obstante, no casan tras una mirada más atenta. Como ya hemos visto, Guillén distingue dentro del ámbito de los *cauces de presentación* entre *narración* (épica), *actuación* (dramática) y *enunciación* (lírica), y un intento fácil de reunir ambas tríadas podría llevar a establecer una correspondencia entre *narración* y *modo escrito* (*namaṭ risālī*), *actuación* y *modo oratorio* o *retórico* (*namaṭ ḥiṭābī*), y, finalmente, *enunciación* y *modo poético* (*namaṭ šīʿrī*).

Sin embargo, las diferencias comienzan rápidamente a aflorar. En el primer trinomio el carácter escrito del modo de presentación no es relevante, mientras que en la tríada de la poética árabe este hecho es decisivo y caracteriza uno de los modos (*namaṭ risālī*), frente al carácter básicamente oral de la

(59) De hecho, el diccionario *Lisān al-ʿarab* aporta una definición de *namaṭ* en la que el término *naw^c* participa como sinónimo: “*al-ḍarb min al-ḍurūb wa-l-naw^c min al-anwāʿ*”.

(60) Para la influencia griega en la tradición crítica árabe, véase Iḥsān ʿABBĀS (1993), especialmente pp. 174-243, 418-426, 528-538.

(61) Iḥsān ʿABBĀS (1993: 54-55, 648-649, 662) apunta la importancia de los *muʿtazilīes*, y entre ellos el propio AL-ĠĀḤIẒ, en la vinculación de Retórica y Poética.

oratoria y de la declamación poética. La poética árabe toma esta distinción entre lo *enunciado* (*manṭūq*) y lo *escrito* (*maktūb*) de la *Retórica* de Aristóteles⁽⁶²⁾. Yaḥyāwī dice que el modo escrito hay que entenderlo como “un simple marco para la escritura capaz de abrirse a otras estructuras, géneros y modos”⁽⁶³⁾. Por otro lado, el modo dramático y modo oratorio se asemejan en el aspecto pragmático, en la necesidad, en principio, de la co-presencia espacio-temporal de productor (actor u orador) y del público⁽⁶⁴⁾. Por lo demás, como ha quedado dicho, en la tradición árabe el género dramático no tiene presencia significativa y la inclusión de la oratoria (de la *Retórica*, en suma) dentro de la poética se explica por la importancia que la tradición literaria árabe les concede, etc. El modo poético, por su parte, no presentaría en principio problemas de correspondencia.

5. Poética y retórica

Las diferencias entre la poética árabe y la poética de la tradición occidental reenvían básicamente a la mezcla en la tradición árabe de la poética y la retórica aristotélicas. El tema de la poética árabe era la literariedad de las manifestaciones literarias y no específicamente la distinción entre géneros literarios; pese a ello, esta distinción se deja entrever en la reflexión de los pensadores y se apoya en la diferenciación básica entre poesía y prosa. Sea cual sea el término que se utilice para designar el ámbito genérico superior —sea *balāḡa* [elocuencia; literatura] o *kalām* [discurso; lenguaje]—, lo cierto es que siempre se postula una distinción entre poesía y prosa, y que esta distinción descansa siempre en la oposición entre ambos conceptos⁽⁶⁵⁾. Cuestiones como el ritmo [*īqāʿ*], la estructura [*bināʾ*] o el empleo de componentes retóricos, como la metáfora, son comunes a ambos géneros. Sin embargo, respecto al ritmo existe la casi total coincidencia en considerar que toda poesía tiene un metro [*kalām mawzūn*], y que el ritmo [*īqāʿ*] de la poesía se apoya en el metro y en la rima, frente a la prosa, cuyo ritmo se hace patente en el *sağʿ* o prosa rimada⁽⁶⁶⁾.

(62) Véase ARISTÓTELES (1979: 226); y (1998: 1413b): “La expresión escrita es la más precisa, la hablada es la más apropiada para la interpretación”.

(63) YAḤYĀWĪ (1994: 60).

(64) Véase ARISTÓTELES (1998: 1403b y 1404a.)

(65) YAḤYĀWĪ (1994: 11).

(66) *Ibidem*: 89.

En cuanto a la estructura, las diferencias tienen más que ver con el uso de diferentes términos que con el sentido que éstos realmente expresan. La peculiar recepción de la reflexión aristotélica por parte de los pensadores árabes antiguos hizo que se extendieran las propuestas sobre las partes del discurso que el Estagirita hizo en su *Retórica* a los diferentes géneros literarios, con lo que se mezclaban y fusionaban elementos diferenciados para conformar una tradición particular más acorde con las necesidades propias. Aristóteles pensaba en la tragedia cuando elaboró su *Poética*, de la que omitió la poesía (lo que ocasionó graves problemas de coherencia teórica en la tradición occidental medieval y posterior para hacer encajar la poesía con la autoridad aristotélica)⁽⁶⁷⁾; de la misma manera que pensaba en los discursos de los ámbitos político y judicial cuando dio forma a su *Retórica*. Los pensadores árabes, por el contrario, no prestaron atención a un arte dramático casi irrelevante para ellos⁽⁶⁸⁾, pero necesitaban de una poética propia que diera cuenta de las manifestaciones literarias que sentían como pertinentes, a saber, la poesía (*šīʿr*), la oratoria (*ḥiṭāba*) y todo el cúmulo de manifestaciones escritas que iban desde el epistolario hasta las *maqāmāt* (*risāla*). Por todo ello era natural que hicieran poética de la retórica, y que moldearan la autoridad aristotélica según lo que la realidad cultural arabo-islámica les dictaba.

Si bien, por una parte, la fusión de poética y retórica iniciada por la *muʿtazila* en los albores de la crítica árabe tiene su sentido en la vocación racional de este movimiento⁽⁶⁹⁾ que acabó llevando su obsesión por la dialéctica a convertir el texto poético en un mecanismo para convencer con la razón y, por tanto, en un texto retórico, —lo que suponía a la postre reducir la distancia entre poesía y prosa⁽⁷⁰⁾—, por otra parte, y a la vista de los que hemos examinado en estas páginas, parece razonable atribuir a las necesidades objetivas de la realidad literaria árabe dicha fusión de poética y retórica en la citada tríada árabe

(67) Véase el artículo ya mencionado de GENETTE (1989).

(68) De hecho, al traducir y comentar la obra aristotélica, “tragedia” y “comedia” eran sistemática y erróneamente traducidas por “*madīḥ*” [panegírico] y “*hiḡā*” [sátira] desde la traducción de Abū Baššār Matā, error que continuaron autores posteriores como Averroes, por ejemplo (I. ʿABBĀS, 1993: 174-175, 530).

(69) I. ʿABBĀS (1993: 648-649).

(70) Por ejemplo, véase el caso de IBN ṬABĀṬABĀ, quien reduce las diferencias entre *qaṣīda* y *risāla* (I. ʿABBĀS, 1993: 125).

compuesta por el *modo poético* [*al-namaṭ al-šīʿrī*], el *modo oratorio* [*al-namaṭ al-ḥiṭābī*] y el *modo escrito* [*al-namaṭ al-risālī*].

6. Un apunte final: el texto coránico

No hemos abordado a lo largo de este estudio el lugar que ocupa el texto coránico en la poética tradicional árabe. La razón es que el Corán se sitúa en la reflexión tradicional islámica fuera del sistema de géneros literarios al ser considerado en sí mismo un *milagro* (*muʿǧiza*), palabra de Dios (*kalām ilāhī*) y, por tanto, de todo punto incomparable con la palabra humana (*kalām insānī*). Se establece así en la cultura arabo-islámica la distinción entre los estudios literarios y los estudios coránicos (*ʿulūm al-Qurʾān*), en la medida en que se distingue el texto sagrado coránico de cualquier otro tipo de texto, sea poesía o prosa⁽⁷¹⁾. Esta distinción fue radical, y sólo encontró matizaciones entre la *muʿtazila*, que intentó construir un puente entre la palabra divina y la razón humana, al sostener que la lengua era un producto humano y que la palabra de Dios fue revelada bajo los moldes que este producto humano le imponía⁽⁷²⁾. En todo caso, el concepto de *inimitabilidad* se expresa con el término *iʿǧāz*, el texto coránico no es sólo diferente de las obras de los hombres, sino que éstos serían incapaces de crear un texto que lo igualara⁽⁷³⁾. De hecho, como es bien sabido, se genera desde antiguo toda una serie de estudios consagrados al *iʿǧāz*, que van desde menciones a esta cuestión en la *Muqaddima* de Ibn Ḥaldūn⁽⁷⁴⁾, hasta reflexiones más exhaustivas en *al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān* [La demostración

(71) “El Corán es un texto que no puede ser incluido dentro del género de la ‘poesía’, ni tampoco dentro del género de la ‘prosa’ habitual entre los árabes pre-islámicos, sea oratoria [*ḥiṭāba*], la prosa rimada de los sacerdotes [*saǧʿ kuhhān*] o proverbios [*amṭāl*]. El Corán, como dijo Ṭahā Ḥusayn, no es poesía ni prosa, sino Corán [*lākinna-hū qurʾān*]” (ABŪ ZAYD, 19884: 139).

(72) *Ibidem*: 153.

(73) Véase para todo esto ABŪ ZAYD (19984: 137-157). Dice también: “El estudio de la cuestión del *iʿǧāz* no es realmente sino la búsqueda de las características particulares del texto [es decir, del Corán] que lo distinguen de los demás textos en la cultura y que le hacen situarse por encima de éstos y superarlos. No hay duda de que el texto, en su relación con los otros textos, contiene en su seno sentidos que confirmarían una semejanza, pero contiene también otros sentidos que confirmarían su diferenciación” (137).

(74) Abū Zayd ʿAbd al-Raḥmān IBN ḤALDŪN: *al-Muqaddima*. Dār iḥyāʾ al-turāṭ al-ʿarabī. Beirut (s.d.).

en las ciencias del Corán] de al-Zarkašī⁽⁷⁵⁾, *Iʿğāz al-Qurʾān* [La inimitabilidad del Corán] del cadí Abū Bakr al-Bāqillānī⁽⁷⁶⁾, *Dalāʾil al-iʿğāz* [Las pruebas de la inimitabilidad] de ʿAbd al-Qādir al-Ġurġānī⁽⁷⁷⁾, etc.

De este modo, el Corán se erigió como texto ajeno a todo el sistema genérico de la literatura árabe y, al mismo tiempo, como texto *modelo*. Con todo, pese a quedar fuera del sistema genérico, el Corán mantenía una relación indirecta con éste: las oscuridades del lenguaje coránico se resolvían acudiendo a la poesía pre-islámica al entenderse que compartían una misma lengua qurayšī y que la poesía era el *dīwān al-ʿarab*, es decir, el acervo de la lengua de los árabes.

(75) Badr al-Dīn Muḥammad bn ʿAbdallāh AL-ZARKAŠĪ: *al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān*. Dār al-maʿrifā li-l-ṭibāʿa wa-l-našr. Beirut. 1977.

(76) Abū Bakr AL-BĀQILLĀNĪ: *Iʿğāz al-Qurʾān*, en *Itqān fī ʿulūm al-Qurʾān* de AL-SUYŪṬĪ, El Cairo, 1952.

(77) ʿAbd al-Qādir AL-ĠURĠĀNĪ: *Dalāʾil al-iʿğāz*, Maktabat al-Qāhira, El Cairo, 1969.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBĀS, Iḥsān (1993): *Ta'rīḥ al-naqd al-adabī ind al-ʿarab. Naqd al-šīʿr min al-qarn al-tānī ḥattā al-qarn al-tāmin al-ḥiḡrī* [Historia de la crítica literaria entre los árabes. La crítica de la poesía desde el s. II hasta el s. VIII h.]. Ammán. Dār al-Šurūq [1971].
- ABU ZAYD, Naṣr Ḥāmid (1998⁴): *Maḥūm al-naṣṣ. Dirāsa fī ʿulūm al-Qurʾān* [El concepto de texto. Estudio sobre las ciencias del Corán]. Beirut. Al-Markaz al-Taqāfī al-ʿArabī.
- ARISTÓTELES (1979): *al-Ḥiṭāba (al-tarḡama al-qadīma)* [La Retórica. Traducción antigua]. Beirut. Wikālat al-Maṭbūʿāt bi-l-Kuwait wa-Dār al-Qalam bi-Lubnān (ed. de ʿAbd al-Raḥmān Badawī).
- (1998): *Retórica*. Madrid. Alianza (ed. de Alberto Bernabé).
- (2002): *Poética*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva (edición de Salvador Mas).
- AVERROES [IBN RUŠD] (1967): *Talḥīṣ al-ḥiṭāba* [Comentarios a la Retórica]. El Cairo. Al-Maḡlis al-Aʿlā li-Šuʿūn al-Islāmiyya.
- AVICENA [IBN SĪNA] (1954): *al-Ḥiṭāba min Kitāb al-šifāʾ* [La Retórica del Libro de la curación]. El Cairo. Al-Maktaba al-Amīriyya (ed. Muḥammad Salīm Sālim).
- AUERBACH, Enrich (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE [1942].
- BROOKE-ROSE, Christine (1988): “Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en M. GARRIDO GALLARDO [ed.] (1988: 49-72).
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1890): *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française*. París. Hachette.
- CROCE, Benedetto (1969): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires. Nueva Visión [1907].
- CURTIUS, Ernest (1978): *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid. FCE [1948].
- DAYIF, Šawqī (1994¹⁷): *Ta'rīḥ al-adab al-ʿarabī (I). Al-ʿAṣr al-ḡāhilī* [Historia de la Literatura Árabe. La época pre-islámica]. El Cairo. Dār al-Maʿārif.
- HEGEL, Emmanuel (1986): *Lecciones de Estética*. Buenos Aires. Siglo XX [1817-1820].

- AL-ĞĀHIZ (1985⁵): *al-Bayān wa-l-tabyīn*. Maktabat al-Ĥānġī. El Cairo (ed. de ^cAbd al-Salām Ĥārūn).
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. & J. HUERTA CALVO (1999): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid. Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, M. [ed.] (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. ARCO/LIBROS S.A.
- (1988): “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. Garrido Gallardo [ed.] (1988: 9-27).
- GENETTE, Gérard (1986): “Introduction à l’architexte”, en AA.VV., *Théorie des genres*, París, Seuil, 1986, pp. 89-159.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona. Crítica.
- HAMBURGER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid. Visor (trad. de José Luis Arántegui; original: *Die Logik der Dichtung*, 1957).
- HERNADI, Paul (1988): “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa”, en M. Garrido Gallardo [ed.] (1988: 73-94).
- IBN ABĪ L-ĤADĪD (S/D): *Šarḥ nahğ al-balāga* [Explicación del método de la elocuencia]. Beirut. Dār al-Kutub.
- IBN WAHAB, al-Kātib Abū l-Husayn (1969): *al-Burhān fī wuğūd al-bayān*. [Demostración de la existencia de la elocuencia]. El Cairo. Maktabat al-Šabāb (ed. de Ĥanafī Muḥammad ŠARAF).
- PLATÓN (1999²⁹): *República*. Madrid. Austral (versión de Patricio de Azcárate).
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1995): *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia. Ediciones Episteme S.L.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París. Seuil.
- (1988): “El origen de los géneros”, en M. GARRIDO GALLARDO [ed.] (1988).
- TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la Literatura*. Madrid. Akal [1928].
- TÖTÖSY, Steven (1992): “Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies”, *Canadian Review of Comparative*

Literature, Marzo-Junio.

- YAḤYĀWĪ, Rašīd (1991): *al-Šiʿriyya al-ʿarabiyya. Al-anwāʿ wa-l-ağrād* [La poética árabe. Los géneros y los temas]. Casablanca. Ifrīqiyā/al-Šarq.
- (1994): *Šiʿriyyat al-nawʿ al-adabī. Fī qirāʾat al-naqd al-ʿarabī al-qadīm* [La poética del género literario. Una lectura de la crítica árabe antigua]. Casablanca. Ifrīqiyā/al-Šarq.