

## NOTAS LINGÜÍSTICAS (III)

FRANCISCO ABAD  
UNED. Madrid

*A nuestros amigos queridos  
Manuel Seco (uniéndome a su «Homenaje») y Olimpia Andrés*

### RESUMEN

La primera de estas Notas llama la atención acerca de algunos de los problemas lingüísticos que plantea a los estudiosos el siglo XVI castellano, para exponer luego los contenidos de la conciencia idiomática de Fernando de Herrera; la segunda Nota concibe los diccionarios del español en tanto un género histórico específico en la serie castellana, y se refiere a los caracteres de la comunicación literaria tal como se produce en ellos.

### I. SOBRE FERNANDO DE HERRERA Y LA LENGUA Y LA CONCIENCIA LINGÜÍSTICA DEL SIGLO XVI

#### **Introducción**

El Quinientos ha sido abordado bastantes veces por los historiadores de nuestra lengua, aunque quedan autores sin tener en cuenta y queda hacer un mejor enfoque de varios hechos<sup>1</sup>. En su divulgada *Historia de la literatura es-*

---

<sup>1</sup> Cfr. (e. gr.) las sugerencias de CARLOS CLAVERÍA, *España en Europa. Aspectos de la difusión de la lengua y las letras españolas desde el siglo XVI*, Madrid, RAE, 1972, esp. pp. 22-32.

pañola, Juan Luis Alborg hizo ver cómo «la forma [...] adquiere ahora la importancia de algo valioso por sí mismo. [...] El Renacimiento [...] cultiva un arte [...] artificioso y auténticamente *literario*»<sup>2</sup>, y tal cuidado genérico de la forma adquiere en efecto caracteres que en cada caso concreto hay que especificar. *El sistema literario moderno difiere del medieval*, y en cuanto a lo elocutivo debe quedar registrado.

El mismo Alborg dibuja un cuadro de conjunto que en su formulación literal y su planteamiento dice así:

La gran legión de poetas y prosistas procedentes de todas las tierras de España que llena el primer período áureo hace perder al idioma su rudeza y lastre medieval y lo levanta a la perfección, poniéndole a la par de los idiomas clásicos.

Alcanza entonces nuestra lengua una extraordinaria difusión por todos los países de Europa y salta al Nuevo Mundo [...]. El castellano se convierte en el idioma de las cancillerías, se imprimen libros españoles en toda Italia, en Francia, en Bélgica y en Inglaterra, se enseña el español en numerosas Universidades de Europa, se componen gramáticas y diccionarios de español en diversas lenguas vulgares, [...] <sup>3</sup>.

Estamos de cualquier manera ante un arte cuidadosamente literario, y del mismo —de su elocución— ha de hacerse cargo la historiografía lingüística.

Por ej. los geometrismos de la prosa de Fray Antonio de Guevara (antítesis, paronomasias, voces rimadas, ...) están advertidos por la crítica: Menéndez Pelayo dijo muy agudamente que se trataba de «un clasicismo a medias» algo pueril aún<sup>4</sup>, y nosotros creemos que Guevara posee más bien una poética del ritmo —si vale decirlo así—, a la que se opondrá luego la poética de la melodía que caracteriza la prosa de Fray Luis de León. Ese ritmo dispositivo determina la cadencia del discurso hasta producir además en el obispo (junto a la abundancia léxica) que las ideas resulten anegadas en un mar de palabras, según observaba con perspicacia el mismo don Marcelino<sup>5</sup>. Un mar de palabras y —cabe decir— de sonoridad rítmica anega las ideas; el discurrir de la lengua resulta abundante y sonoro pero no melodioso.

Del idioma de Teresa la Santa se ha destacado el rusticismo vulgar, pero quedan por analizar las figuras cultas del estilo que asimismo comparecen en

<sup>2</sup> J. L. ALBORG, *Historia...*, I, segunda ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 621-622.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 623. Sobre el Quinientos en tanto «el siglo de España» vid. —entre tantos otros títulos— RICHARD MACKENNEY, *La Europa del siglo XVI*, trad. cast., Madrid, Akal, 1996.

<sup>4</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Santander, CS de IC, MCMXLIII, vol. II, pp. 120-121.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 118.

su decir: seguramente no es cierta la aseveración de Alborg de acuerdo con la cual «son excepcionales en la prosa de Santa Teresa las expresiones de tipo culto»: él mismo reconoce que «asoman en ocasiones los rebuscamientos conceptuosos» en su hablar<sup>6</sup>. Hace falta así un análisis de lo que haya de elocución culta y literaria en nuestra autora.

Una poética de la melodía —frente a la guevariana del ritmo y el sonido— individualiza a Fray Luis, según hemos apuntado ya; el tener *número* tal prosa (pensó Menéndez Pidal, y luego lo han subrayado otros críticos, y entre ellos nosotros mismos), quiere decir que lleva insertos pies acentuales.

Llegamos en fin a Fernando de Herrera, y su conciencia idiomática la vamos a analizar y exponer, tal como quedaba expuesta en los comentarios que hizo a la poesía de Garcilaso.

### La poesía y la lengua poética como especificidades

Fernando de Herrera principia a anotar a Garcilaso, y declara que

en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan, como si no fuesse diferente el descuido i llaneza, que demanda el sermón común, de la osservación que pide el artificio i cuidado de quien escribe<sup>7</sup>.

El habla común es por propia naturaleza descuidada, mientras la escritura resulta un artificio que ha de llevar a observar bien lo que se hace: se trata de instaurar una lengua artística que no es la misma del hablar común.

Como caso específico nota Herrera sin embargo que «regala mucho al sentido ver que ningunos vínculos i ligaduras de consonancias impiden el pensamiento»<sup>8</sup>, lo que supone un rechazo de la poética fundamentada en el verso corto y la subsiguiente repetición y frecuencia de consonantes que anteriormente fue a su vez impugnada por ej. por Nebrija; en coherencia con esto,

cortar el verso en el soneto, como  
 Quién me dixera, cuando en las passadas  
 oras

<sup>6</sup> Op. cit., p. 907.

<sup>7</sup> FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de INORIA PEPE y JOSÉ MARÍA REYES, Madrid, Cátedra, 2001, p. 267.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 268.

no es vicio sino virtud, i uno de los caminos principales para alcançar l'alteza i hermosura del estilo. [...] Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dizen mejor que cuando siempre acavan la sentencia con la rima. I oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos d'este modo<sup>9</sup>.

Nuestro autor defiende por tanto la existencia del encabalgamiento, es decir, la del verso largo que además se prolonga. Tenemos dos poéticas: la del siglo XV de octosílabos y arte mayor con hemistiquios hexasílabos, y ahora la de Garcilaso de amplio período rítmico; esta poética garcilasiana es la que comenta y autoriza estéticamente Herrera.

Se refiere el poeta sevillano a la lengua italiana y a la vulgar de España, y proclama entonces:

Aviendo considerado con mucha atención ambas lenguas, hallo la nuestra tan grande i llena i capaz de todo ornamento que, compelido de su magestad i espíritu, vengo a afirmar que ninguna de las vulgares le ecède i muy pocas pueden pedille igualdad. [...] La nuestra es grave, religiosa, onesta, alta, manífica, suave, tierna, afetuossísima i llena de sentimientos, i tan copiosa i abundante que ninguna otra puede gloriarse d'esta riqueza i fertilidad más justamente; no sufre ni permite vocablos estraños i baxos, ni regalos lacivos; es más recatada i osservante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad; [...] toda entera i perpetua muestra su castidad i cultura i admirable grandeza i espíritu, con que ecède sin proporción a todas las vulgares<sup>10</sup>.

Herrera hace apología del idioma materno, y lo estima capaz de fertilidad y de ornamento; además del sentimiento de la comunidad propia, se invita en esta anotación al cuidado y enriquecimiento del mismo, pues antes ya se nos ha dicho que una cosa es el hablar vulgar y otra el idioma del arte.

Uno de los modos de la elocución es el del ornato, y de este lenguaje traslaticio se ocupa nuestro autor:

Las palabras [...] o son propias o agenas que dizen. Las propias [...] son las que sinifican aquello en que primero tuvieron nombre; las agenas [se hallaron] por ornato, i son las que se mudan de la propia sinificación en otra [...]. Deve seguir las primeras quien pretende tratar

<sup>9</sup> Ibid., pp. 269-270.

<sup>10</sup> Ed. cit., pp. 277-278.

de muchas cosas llana i clara i usadamente. I no le cabe a la propiedad pequeña gloria i alabança, porque espresa las cosas abiertamente i con brevedad, i no cansa al que oye con rebueltas i torcimientos de vanas palabras, i no trae oscuridad, que procede muchas vezes de las figuras. Mas importa huir un no pequeño inconveniente, que es juntar las diciones vulgares, inusitadas i bárbaras como vemos que hazen algunos escritores, que se satisfazen tanto del mal uso de la propiedad que no atienden a la limpieza. Demás d'esto, no siempre tiene fuerça la lengua propia [...], pero las voces ajenas i trasladadas parecen más maníficas por la mayor parte, i deve ser porque son más raras i usadas de menos. [...] La traslación trae maravillosamente lumbr e a las cosas, i deleita i hace que la oración no parezca vulgar. [...] Sin duda, resplandece mayor suavidad i dulzura en la dición pintada que en la simple. I bien se dexa ver en la metáfora, que se labra i viste i alumbra la oración como si se sembrasse i esparziesse de estrellas [...]. Mas assí como no se deve hablar siempre proprio, no se á de hablar siempre figurado<sup>11</sup>.

La idea de Fernando de Herrera parece nítida: *se ha de huir de la vulgaridad, pero asimismo de la oscuridad, y en todo caso habrá de pretenderse la fuerza expresiva; una lengua limpia, no bárbara o extranjera y con ornato y poder de expresión, es la postulada por el sevillano.*

Al asunto de la claridad vuelve luego nuestro autor para manifestar: «Es importantíssima la claridad en el verso, i si falta en él se pierde toda la gracia i la hermosura de la poesía [...]. Mas la oscuridad que procede de las cosas i de la doctrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas»<sup>12</sup>; el escritor ha de buscar por tanto claridad elocutiva, ornato, y también la oscuridad o dificultad en las cosas, en la doctrina.

Herrera vemos que se manifiesta en tanto un artista del manierismo, pues *intelectualiza los contenidos y pide todo el artificio que no vaya en contra de la claridad.*

En particular algo que hace Herrera es la «reprehensión» del verso agudo: «Los versos [...] agudos, no se deven usar en soneto ni en canción»<sup>13</sup>; tal rechazo lo comentó ya Menéndez Pelayo, quien advierte cómo en esa condena se hallan conformes la mayor parte de los preceptistas posteriores al sevillano, y cómo Juan de la Cueva extendió el anatema a los esdrújulos: de todas maneras

<sup>11</sup> Ibid., pp. 290-294.

<sup>12</sup> Ibid., p. 351.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 496-497.

«en España la corriente paroxitónica había triunfado antes de la mitad del siglo [XVI]». Habitado el oído a la armonía de los versos garcilasianos —manifestaba en fin don Marcelino—, no se concibió otra clase de endecasílabo que el suyo»<sup>14</sup>.

Otra advertencia herreriana es a propósito del vocablo *alimañas*, y en este caso proclama:

Dición antigua i rústica i no conveniente para escritor culto i elegante. Porque ninguna cosa deve procurar tanto el que dessea alcançar nombre con las fuerças de la elocución i artificio como la limpieza i escogimiento i ornato de la lengua. No la enriquece quien usa vocablos umildes, indecentes i comunes ni quien trae a ella voces peregrinas, inusitadas i no sinificantes, antes la empobrece con el abuso. I en esto se puede dessear más cuidado i diligencia en algunos escritores nuestros, que se contentan con la llaneza i estilo vulgar i piensan que lo que es permitido en el trato de hablar se puede o deve trasferir a los escritos, donde cualquiera pequeño descuido ofende i deslustra los conceptos i esornación d'ellos, mayormente en la poesía, que tanto requiere la elegancia i propiedad, no sólo simple pero figurada i artificiosa<sup>15</sup>.

La lengua poética se distingue de la llana y vulgar en que ha de llevar ornato y artificio, y hace anatema de las voces humildes o peregrinas: nuestro autor insiste otra vez en este postulado de un idioma artístico diferente y específico; volverá Fernando de Herrera poco más adelante a lo mismo, para expresar entonces:

I es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las humildes se levantan, i las altas se templan para no ecéder según la economía i decoro de las cosas que se tratan<sup>16</sup>.

Mantener el decoro y lograr un discurso que globalmente resulte nuevo son los dos aspectos que ahora se nos subrayan en el ideal artístico del idioma.

---

<sup>14</sup> «Boscán [...] y Mendoza fueron arrinconados (concluye), [...] y tildados de poetas agresores». Vid. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, X, Santander, CS de IC, MCMXLV, pp. 192-195.

<sup>15</sup> Ed. cit., pp. 533-534.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 561.

Pero nuestro autor se halla instalado en una mentalidad renacentista de progreso, de búsqueda de más altos logros, de esfuerzo racional y manierista en la elaboración poética, y de esta manera no se contenta con lo alcanzado hasta entonces, sino que mantiene la tensión de nuevos logros poéticos; el pasaje importa bastante, y dice así:

I no piense alguno que está el language español en su última perfección i que ya no se puede hallar más ornato de elocución i variedad. Porque aunque agora lo vemos en la más levantada cumbre que jamás se á visto i que antes amenaza declinación que crecimiento, no están tan acabados los ingenios españoles que no puedan descubrir lo que hasta agora á estado escondido a los de la edad passada i d'esta presente; porque en tanto que vive la lengua i se trata, no se puede dezir que á hecho curso, porque siempre se alienta a passar i dexar atrás lo que antes era estimado. [...] Pues sabemos que en los simulacros de Fidiás, que en aquel género fueron los más ecelentes i acabados de la antigüedad, pudieron los que vinieron después imaginar más hermosas cosas i más perfetas, assí devemos buscar en la elocución poética, no satisfaziéndonos con lo estremado que vemos i admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos i llenos de hermosura<sup>17</sup>.

Se trata en efecto de buscar hacia adelante mayores perfecciones en la lengua por muy en la cumbre que la estimemos; se trata de buscar en la elocución maneras nuevas y según el entendimiento, es decir, novedades calculadas tal como postula la estética del Manierismo. Ha de superarse lo anterior y también lo antiguo, llegando a innovaciones conscientes y alcanzadas con el razonamiento: la conciencia a la vez renacentista y manierista de Herrera bien se manifiesta aquí. Pocos pasajes tan reveladores en estas *Anotaciones* como el que acabamos de seleccionar.

En otro momento insistirá el poeta sevillano en que «no ai cosa más odiosa que l'afetación», y añade asimismo: «Es el uso certíssimo maestro de hablar, i el sermón con que avemos de publicar nuestros concetos á de ser tratado i recibido como la moneda que corre; mas esto no impide a la renovación de los vocablos antiguos ni a la invención de los nuevos»<sup>18</sup>. Aunque en general norma idiomática sea el uso, ha de entenderse que es un uso abierto a los arcaísmos y a los neologismos que convengan; en particular por tanto,

<sup>17</sup> Ibid., pp. 562-563.

<sup>18</sup> Ibid., p. 586.

lícito es a los escritores de una lengua valerse de las voces de otra; concédeseles usar las forasteras i admitir las que no se an escrito antes, i las nuevas, i las nuevamente fingidas, i las figuras del dezir, passándolas de una lengua en otra. I quiere Aristóteles que se admitan en la poesía voces extranjeras, i que se mescle de lenguas para dar gracia a lo compuesto i hazello más agradable i más apartado del hablar común. [...] Pero esto se entiende en la poesía<sup>19</sup>.

Estamos siempre ante la idea de que el lenguaje poético es diferente y específico, y así en él pueden caber arcaísmos e innovaciones, una de ellas los extranjerismos<sup>20</sup>.

Los poetas —remachará una vez más Herrera— hablan en otra lengua, y así pueden hacer uso de vocablos nuevos, bien por necesidad expresiva bien por ornamento: si ello fue lícito en los antiguos —sentencia—, es lícito en los modernos. Los modernos han de emular pues con los antiguos en lo que podemos llamar creatividad léxica, y pueden en poesía usar por ornato de vocablos nuevos<sup>21</sup>.

En el presente contexto Fernando de Herrera exaltará el discurso poético, proclamando la libertad elocutiva del creador: «Es la poesía abundantísima i esuberante i rica en todo, libre i de su derecho i jurisdicción sola, sin sujeción alguna i maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua i copia de palabras por sí»<sup>22</sup>.

La instancia idiomática a la que remite Herrera —interpretó Amado Alonso— es la de de la literatura nacional, la de la lengua literaria «hechura de todos los escritores de gusto» que mana «de donde quiera aliente y escriba un poeta de poder expresivo»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 670-671.

<sup>20</sup> A esas innovaciones incita siempre nuestro autor cuando se trata del discurso poético: «Osó Garci Lasso entremeter en la lengua i plática española[s] muchas voces latinas, italianas i nuevas, i sucedióle bien esta osadía; i ¿temeremos nosotros traer al uso i ministerio d'ella otras voces extrañas i nuevas siendo limpias, propias, significantes, convinientes, maníficas, numerosas i de buen sonido i que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártesse este rústico miedo de nuestro ánimo» (Ibid., p. 848).

No obstante, «no conviene a todos la formación de las voces nuevas, que requiere ecelente juicio i que sea tal el resto de la oración que dé autoridad al vocablo nuevo, que se entrepone en ella como una estrella; i ser corto i muy moderado en ellas i formallas en modo que tengan similitud i analogía con las otras voces formadas i innovadas de los buenos escritores» (Ibid., p. 851).

<sup>21</sup> Ibid., p. 852.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> A. ALONSO, *Castellano, español, idioma nacional*, cuarta ed., Buenos Aires, Losada, 1968, capítulo «Herrera y el ideal artístico de la lengua».

## II. EL DICCIONARIO COMO GÉNERO Y COMO COMUNICACIÓN LITERARIA

### Planteamiento

Sobre «el carácter distintivo de la comunicación lingüística en literatura» sabido es que habló el primero Michael Riffaterre (y luego distintos autores han seguido su idea), y cabe por tanto indagar en tales caracteres distintivos según se presentan en un género o subgénero particular; en nuestro caso se trata del género «diccionario», al que tenemos por uno de los subgéneros entre los géneros literarios didácticos (otros subgéneros didácticos son por ejemplo el ensayo, el artículo de periódico, etc.).

De hecho sobre «El diccionario como género literario» publicó un breve capítulo hace ya años Etiemble, capítulo de cinco páginas que en realidad casi nada plantea: señala que entre «las formas más amigas del género diccionario» se encuentran el ensayo, las máximas o los panfletos, y advierte que para un trabajo de conjunto y serio acerca de los diccionarios en tanto género literario, «habría material como para llenar útil y agradablemente varias vidas»<sup>24</sup>.

Creemos por nuestra parte también que como en los demás subgéneros o géneros literarios, en los diccionarios se cumplen unos rasgos distintivos de la comunicación, y que esos rasgos que suponemos, deben empezar a establecerse.

### Ortega y Gasset como pionero

Ya la crítica literaria tradicional e incluso escolar percibía que los géneros resultan ser no algo permanente, sino «entidades que han existido o existen», y esta es la concepción fundamental que a su vez habían mantenido los formalistas rusos, por entonces no conocidos todavía en la cultura de Occidente; estamos pues ante entidades históricas con un devenir propio cada una, ante realidades tempo-

<sup>24</sup> Etiemble, *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1977, pp. 103-107. Por nuestra parte a primeros de 1997 entregamos en la Universidad a Distancia los materiales didácticos y administrativos que anunciaban un curso de doctorado que nos proponíamos impartir —y que ha empezado a cursarse en 1998-1999, con esfuerzo por parte de los alumnos que queremos subrayar— sobre «El diccionario como género literario». Confesamos que no conocíamos nosotros por entonces el capítulo de Etiemble (cuyo libro hemos encontrado por azar el 2 de septiembre de 1999 en una librería de viejo); acostumbrados a titular algunos escritos anteriores con troquel análogo —e. gr., «Historia de la lingüística como historia de la ciencia»; «Sobre España como Estado y como Nación»—, pensamos por nuestra cuenta en el mencionado rótulo *el diccionario como género literario*. De cualquier manera el lector puede comprobar que Etiemble prácticamente no apunta casi nada.

rales o hechos que se dan en una o en varias series literarias. «Es indudable —exponía Rafael Lapesa, autor también de las palabras acabadas de entrecomillar— que cada clase de obras tiene o ha tenido sus hábitos, variables y arbitrarios pero con innegable efectividad»<sup>25</sup>. Los géneros literarios son así grupos de obras que poseen usos o procedimientos característicos, y tales procedimientos no se mantienen siempre inalterados en cada nuevo texto sino que pueden aparecer tales cuales o en variante. Al margen pues de los filólogos eslavos se sabía ya que los géneros constituyen realidades históricas con caracteres propios y no siempre inalterados, sino que se pueden presentar en la forma de una variación.

En verdad el grande Ortega y Gasset (cuya talento se nos agiganta según lo releemos más) había hablado ya también —en diferentes momentos de los años diez y veinte— de los géneros literarios: lo hizo con percepciones muy pioneras. Desde luego él notaba que se trata de realidades históricas cuyo mercado respectivo puede menguar o por contra aumentar; en el 1925 español comprobó que aumentaba la demanda de libros con contenido ideológico, y que según los editores menguaba el mercado de la narrativa: proclamó de esta manera la «decadencia del género»<sup>26</sup>, y argumentó en concreto:

Poco ha reflexionado sobre las condiciones de la obra artística quien no admite la posibilidad de que un género literario se agote. [...] Toda obra literaria pertenece a un género como todo animal a una especie. [...] Y lo mismo el género artístico que la especie zoológica significan un repertorio limitado de posibilidades. [...] Sobre ese repertorio de posibilidades objetivas que es el género, trabaja el talento<sup>27</sup>.

Los géneros —se nos enseña con estas palabras— consisten en un conjunto de posibilidades o rasgos, y poseen además una existencia temporal; el logro de una obra concreta no depende tanto del género como del talento, o dicho de otra manera, en todos los géneros caben obras maestras: un artículo periodístico puede resultar un texto maestro al igual que un drama (maestra es la llamada *Comedia sin título* de García Lorca, en realidad un drama social). No puede escribirse por supuesto fuera de un conjunto o repertorio de posibilidades o rasgos característicos, es decir, fuera de un género.

El género novela en particular —añadía el maestro— «padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita

---

<sup>25</sup> R. LAPESA, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1985<sup>15</sup>, p. 124.

<sup>26</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», *O. C.*, III, Madrid, 1966<sup>6</sup>, pp. 351 y ss.: pp. 387 y ss.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 388-389.

calidad de [su]s demás ingredientes»<sup>28</sup>: sin duda se refería Ortega en conjunto al auge de los géneros didácticos o ensayísticos y también de la lírica en aquellos momentos, y asimismo al cultivo coetáneo de la novela lírica entre nosotros. La novela lírica española de los decenios iniciales de este siglo constituye otro subgénero con características e historia propias al igual que los diccionarios y todos los demás subgéneros<sup>29</sup>.

Unos diez años antes, en las «Meditaciones del “Quijote”», había proclamado Ortega que los géneros literarios son «ciertos temas radicales irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas», es decir, que el repertorio de posibilidades en que consiste un género supone en primer lugar una temática específica<sup>30</sup>. El género es una temática ante todo —nos dice—, más otras posibilidades o rasgos: así el fondo poético que da su consistencia a la epopeya lo identificará más adelante con el «arcaísmo [, ...] el pasado ideal»<sup>31</sup>.

En definitiva Ortega y Gasset proponía o simplemente sugería por tanto, varias ideas que podemos tener en cuenta:

- a) El género literario supone una temática general irreductible a la de otros géneros.
- b) Además de ese fondo temático general, se caracteriza cada uno según un repertorio específico de otras propiedades o rasgos.
- c) Los géneros gozan de existencia o vigencia temporal, poseen historia particular.
- d) El logro de cada texto u obra concreta vendrá dado por el trabajo del talento del autor sobre los rasgos que conforman al género.

<sup>28</sup> Ibid., p. 390.

<sup>29</sup> Cfr. RICARDO GULLÓN, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, esp. el cap. I, así como los dos vols. de antología de textos críticos preparados por el prof. Darío Villanueva: *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.

<sup>30</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Meditaciones...», *O. C.*, I, Madrid, 1961<sup>5</sup>, pp. 309 y ss.: p. 366. De esta forma ocurre —según el pensamiento del autor— que «es la tragedia la expansión de un cierto tema poético fundamental y sólo de él; es la expansión de lo trágico. Hay pues en la forma lo mismo que había en el fondo; pero en aquélla está manifiesto, articulado, desenvuelto, lo que en éste se hallaba con el carácter de tendencia o pura intención. [...] La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético substantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud. La lírica no es un idioma convencional al que pueda traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente» (Ibid.).

<sup>31</sup> Ibid., p. 371. Quizá el autor madrileño discrepaba de manera más o menos implícita de la visión histórico-realista que había empezado a defender ya Menéndez Pidal. En realidad con don Ramón no se entendió nunca Ortega.

Por su lado un autor de nuestros días ya desaparecido, Enrique Moreno Báez, apuntó en su bello libro injustamente olvidado a veces *Nosotros y nuestros clásicos*, cómo en efecto los géneros literarios significan la repetición de caracteres de forma o de contenido: «El género supone —lo dice así— la imitación, tanto en la forma interna como en la externa, de obras que se toman como modelo»<sup>32</sup>.

Ciertamente lo literario en cuanto tal siempre es forma, y por ello al contenido en tanto aparece en el texto artístico lo denomina Moreno con acierto «forma interna»; en definitiva de lo que se trata es de que la imitación que hacen las obras del género no es más o menos libre y vaga, sino que responde a un todo conjunto de procedimientos que se tienen presentes<sup>33</sup>.

Desde luego y según se sabe bien ahora, fue Boris Tomachevski quien en su *Teoría de la literatura* se refirió al concepto de «géneros literarios» en una exposición que resulta ya clásica. Tomachevski propuso estos razonamientos, que adaptamos casi a la letra de la versión castellana de su libro:

- a) En la realidad literaria se observa el agruparse de los procedimientos en sistemas que son así utilizados en distintas obras. Se cumple de esta manera una diferenciación por grupos de las obras, según los procedimientos empleados en ellas. Determinadas clases de obras o géneros, se caracterizan por sus procedimientos perceptibles o características del género.
- b) Basta que una nueva obra tenga éxito para que nazca toda una literatura de imitaciones y se cree un género.
- c) Los géneros viven y se desarrollan; en las obras observamos repetición o variación respecto de los rasgos del género<sup>34</sup>.

A través de estos enunciados pueden seguirse de manera clara las tesis del autor ruso: nos situamos ante la realidad concreta de las series literarias, y vemos que los textos se agrupan porque responden a un conjunto de caracteres; cada uno de los grupos que quedan establecidos así constituye un género o subgénero, según respectivamente el mayor o menor grado de generalidad de los rasgos que unifican a los textos (el género «didáctica» posee menos intensidad de rasgos que sus subgéneros los diccionarios, el ensayo, etc.).

<sup>32</sup> E. MORENO BÁEZ, *Nosotros y nuestros clásicos*, segunda ed. corregida, Madrid, Gredos, 1968, p. 40.

<sup>33</sup> Don ENRIQUE MORENO conoció bien las escuelas formalistas de la Historia del arte —al igual que de su lado Emilio Orozco—, y por ello pudo entender bien en qué consistía la serie literaria.

<sup>34</sup> B. TOMACHEVSKI, *Teoría...*, trad. esp. de MARCIAL SUÁREZ, Madrid, Akal, 1982, pp. 211 y ss.

Los géneros literarios poseen una consistencia histórica particular, y responden a un sistema o conjunto de procedimientos textuales perceptibles: estos procedimientos pueden ser de cualquier clase, es decir, dispositivos, elocutivos, etc.

Los géneros literarios decimos que son realidades históricas, y por ello nacen de un primer texto que posee determinadas características de procedimiento que son repetidas luego por otros textos: surge así —según hemos visto proclama Tomachevski— toda una literatura de imitaciones.

Esta literatura de imitaciones constituye la vida del género de que se trate, y repite los rasgos arquetípicos del mismo, aunque no siempre todos y no siempre invariados: pertenece a la trayectoria de cada género el uso particular que cada obra hace de los procedimientos globales que más en general lo caracterizan.

El género consiste en definitiva en un conjunto de artificios de la expresión o del contenido que presenta una primera obra que a su vez da origen a una literatura de imitaciones; tales imitaciones pueden prescindir a su vez de algunos de los procedimientos del género o presentarlos en variante, y en conjunto constituyen la historia o trayectoria del mismo. Los géneros tienen por tanto unas fechas de nacimiento, y asimismo pueden desaparecer<sup>35</sup>.

### Los diccionarios en tanto género

Una de las dos tesis que queremos apuntar ahora es la de que la historia de los diccionarios resulta ser efectivamente la historia de un género, pues de eso se trata: el diccionario de la lengua responde a un género literario, es decir, estamos ante una obra que se ajusta a un conjunto de procedimientos y variaciones en tales procedimientos y que en uno u otro grado «imita» obras anteriores.

De acuerdo con las percepciones de Ortega y Gasset en torno a los géneros, en el caso de los diccionarios asistimos a sucesivos hechos:

1. Nos encontramos obviamente con una temática irreductible a la propia de otros géneros: aquí se trata de definir las palabras a las que se piensa que puede acudir el hablante, y de hacer indicaciones sobre su vigencia, hacer algunas indicaciones gramaticales, etc.

---

<sup>35</sup> Cfr. por ej. sobre las agrupaciones genéricas F. LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, quinta ed. revisada, Madrid, Gredos, 1983, cap. VII.

2. Además de un contenido o temática particular, los diccionarios tienen también otros rasgos caracterizadores en su composición; los diccionarios responden a una factura general que en un grado u otro siguen todos.
3. Al igual que en los otros géneros asistimos aquí a subhistorias particulares: el ejemplo más obvio es el de las distintas familias de los Diccionarios de la Real Academia (los de Autoridades, el común, el manual e ilustrado, los históricos y el escolar), cada una con una historia específica<sup>36</sup>. Por ejemplo tampoco son iguales el primer y el segundo Diccionario *VOX* que revisó don Samuel Gili Gaya, lo que por igual supone una trayectoria particular.
4. Que un Diccionario alcance una calidad u otra depende efectivamente del talento de sus autores y autoras, aunque hay que advertir —un poco a diferencia de Ortega— que mejorar el repertorio de posibilidades o procedimientos en que consiste cualquier género y en este caso los diccionarios, también supone una labor del talento de los autores.

Se trata pues de que genéricamente los diccionarios tienen un contenido determinado, poseen una elaboración y calidad u otra, y se diferencian en el tiempo según sus ediciones o porque uno en concreto puede dejar de editarse, etc.

Si reparamos en la aludida lexicografía española académica, o en la académica anterior o simultánea a la académica, podremos observar ciertamente una *literatura de imitaciones* (Tomachevski). Los diccionarios se hallan compuestos de acuerdo con unos criterios lexicográficos que son sus rasgos o procedimientos de género, y cualquier serie de los mismos da lugar a la historia parcial de un género (o subgénero) literario: procedimientos que se repiten tales cuales o que se repiten en variante, imitación en la disposición de los artículos y en las definiciones hasta llegar a reproducirlos literalmente, etc.

Los diccionarios responden a series en cada una de las cuales se observa la sujeción a unos determinados criterios o procedimientos lexicográficos que son los procedimientos del género; por ejemplo la admisión de vocabulario técnico constituye uno de los caracteres de los diccionarios, y se presenta en variantes: las distintas ediciones de un mismo Diccionario pueden diferenciarse

---

<sup>36</sup> Según nuestra experiencia algunos alumnos se sorprenden bastante de que la Academia sea autora efectivamente de varias familias de Diccionarios; desde luego es noticia que no se encuentra en las obras de conjunto y los manuales. En opinión de MANUEL ALVAR [LÓPEZ] expuesta en un artículo periodístico de hacia fines de 1996, «nuestra tradición lexicográfica está constreñida a muy concretos límites (pobreza científica)».

por la menor o mayor amplitud en la incorporación de tal vocabulario de las técnicas, pero en definitiva responde a uno de los rasgos del género de los diccionarios, que nunca se limitan sólo a recoger la lengua familiar. *Pero no se trata sólo de la nomenclatura o inventario total de palabras registradas: la ordenación alfabética completa o imperfecta y la alfabetización aparte de la ch y la ll o no, la codificación de ciertas abreviaturas que indican la localización de las voces o bien el registro al que pertenecen, las abreviaturas que indican hechos gramaticales o bien la inserción de cuadros referidos asimismo a la gramática, la incorporación de ilustraciones, etc., constituyen rasgos o caracteres de género con los que cada Diccionario opera de una manera.*

*Todos los criterios compositivos que sepamos distinguir en un Diccionario, y todos los datos que alcancemos de la trayectoria de la lexicografía, constituyen elementos para hacer la Historia de los Diccionarios en tanto historia o trayectoria de un género literario.*

### **El autor como inventor y como autoridad**

Queda dicho además que el subgénero «diccionario» supone un caso de comunicación literaria que ha de tener, en cuanto tal comunicación, algunos caracteres distintivos. Se puede ensayar una primera aproximación a los mismos.

Insistía Riffaterre en que el emisor o autor literario ha de «conferir a sus procedimientos una eficacia maximalista, válida para un número ilimitado de destinatarios», y cómo «debe manipular más su material que el hablante, y corregir lo escrito»<sup>37</sup>. Lo que se nos quiere decir es que ciertamente el texto literario ha de estar máximamente calculado, sus artificios han de ser conscientes y han de multiplicarse si se quiere que el mensaje alcance la opacidad artística intransitiva que se busca; por supuesto esos artificios resultarán muy visibles o lo resultarán menos, pero se hallan presentes siempre en la textura estética.

En nuestro caso el autor o los autores de un Diccionario han de ser muy conscientes de sus procedimientos, y así han de proponerse particularmente en nuestros días organizar cada artículo o entrada de una manera uniforme, deberán emplear abreviaturas uniformemente codificadas y que se explican al inicio de la obra, han de procurar que el orden alfabético se halle bien guardado, etc. Desorientaría mucho a quien consulta un Diccionario que el mismo no se encontrase organizado y dispuesto en todas sus páginas de modo uniforme, y

---

<sup>37</sup> MICHAEL RIFFATERRE, «Criterios para el análisis del estilo», incorporado a *Ensayos de estilística estructural*, trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 35-77: pp. 42-43.

seguramente para distintos usuarios se volvería en ese caso poco menos que ininteligible e inservible; en verdad si cualquier Diccionario no responde a una codificación homogénea y mantenida, se volverá difícil y nada más que un especialista lo tendrá en cuenta.

La palabra española *autor* significa etimológicamente 'causante' y 'autorizante', según podemos comprobar en García de Diego, y en efecto en el caso de los diccionarios el autor es el causante o creador de los mismos y asimismo quien les da autoridad, es decir, quien autoriza con su testimonio el uso idiomático que ha de hacer el hablante. Que los autores literarios son creadores o causantes de que existan los discursos artísticos fue glosado por el propio Ortega y Gasset en un pasaje suyo que no debiera haber pasado inadvertido: escribe desde luego Ortega que la misión del poeta «es inventar lo que no existe. De esta manera —continúa— se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo [...]. Autor viene de «auctor», el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio»<sup>38</sup>. Por otra parte *autorizar* quiere decir en una de sus acepciones —según define y documenta Cuervo— 'confirmar, comprobar con autoridad, testimonio ó texto de algún autor'; el autor de un Diccionario es quien autoriza con su testimonio la significación de las palabras.

El autor literario en general posee autoridad en materia idiomática, autoriza o legitima con sus usos el buen uso; en concreto el autor de un Diccionario posee asimismo mucha autoridad lingüística: determina el empleo hecho con propiedad del léxico y a veces lo ejemplifica, y orienta en algunos casos acerca de la construcción gramatical. Por excelencia quien autoriza y guía el uso de la lengua en nuestra comunidad idiomática es el Diccionario académico, y por eso hemos propuesto alguna vez que la lengua española se periodice a partir de 1726 teniendo en cuenta la fecha de publicación y vigencia de los Diccionarios (y las Gramáticas) de la Real Academia: las reformas ortográficas modernas empiezan muy precisamente en tal 1726. Los Diccionarios, la Gramática y la Ortografía de la Academia suponen otras tantas instancias normativas para el empleo lingüístico, y así la historia de la lengua se periodiza conforme a las fechas respectivas de esas obras.

En cuanto al emisor literario pues, el subgénero de los diccionarios se caracteriza porque tal emisor ha de tener presentes unos criterios de composición del texto y ha de guardarlos uniformemente, y porque para los hablantes el emisor o autor del Diccionario supone una instancia autorizadora y legitimadora del buen uso idiomático.

---

<sup>38</sup> «La deshumanización del arte...», p. 371.

## El receptor, el contexto y el código en literatura

Decía también Michael Riffaterre que «los elementos que no pueden escapar a la atención del lector deberán ser imprevisibles»<sup>39</sup>, pero esto se cumple y se ha de cumplir en muy poca medida en el caso del subgénero de los diccionarios: por ejemplo la abreviatura *Sal[amanca]* con que aparece en el Diccionario académico de 1992 la palabra **babanco** ‘persona boba’, o la otra abreviatura *Ar[agón]* con que aparece la voz **babazorro, rra** ‘joven atrevido y arriscado; rústico, tosco’, quizá nos haga quedarnos en la memoria con esas palabras como algo que no conocíamos y que nos ha llamado la atención en tanto particularidad de un habla delimitada geográficamente, o bien la novedad de las mismas voces lleve a que en efecto se nos queden en la memoria si no las habíamos usado antes, pero con carácter general la factura de un Diccionario no puede ser imprevisible: ya hemos dicho que un Diccionario que no estuviese bien ordenado alfabéticamente, que no tuviese una organización uniformada en los artículos, etc., desconcertaría en nuestros días a quien lo consulta, que acabará seguramente por no usarlo más y buscar otro Diccionario.

En el subgénero de los diccionarios lo que no debe escapar a la atención del lector resulta muchas veces muy previsible (la indicación de «sustantivo masculino», o de «adverbio de modo», o de «verbo transitivo»), y desconcertaría su ausencia o su indicación imprevisible y de manera no codificada uniformemente; el Diccionario de doña María Moliner cuesta a bastantes lectores manejarlo por las peculiaridades de sus signos convencionales y en definitiva de su codificación.

En cuanto al llamado contexto de la comunicación literaria fue Eugenio Coseriu quien supo identificarlo hace cerca de medio siglo, apuntándolo en un párrafo expresivo:

Para concretar su visión el prosista debe hacer tangibles las cosas, presentes y visibles los personajes, sensibles las ocasiones. En ciertas novelas se habla de ríos y de bosques, pero no se siente su humedad y su frescura, y ello es indicio de que se trata de obras fracasadas. La obra en prosa debe *contener* en gran parte sus entornos<sup>40</sup>.

En efecto la lengua escrita —señala nuestro autor— debe crear los entornos de que no dispone mediante el contexto verbal<sup>41</sup>, lo que en nuestro caso se

<sup>39</sup> Loc. cit., p. 44.

<sup>40</sup> E. COSERIU, «Determinación y entorno», recogido en su *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, tercera ed. revisada y corregida, 1973, pp. 282 y ss.: p. 321.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 320.

logra con la aludida localización geográfica de las voces, con la indicación de su etimología, y desde luego con la propia definición: *el artículo de diccionario reconstruye en realidad los entornos de una palabra*. Por ejemplo en la voz **claqué** leemos en el *DRAE* de 1992: «(Del fr. *clayette*) m. Baile moderno caracterizado principalmente por el zapateo que el bailarín realiza con la punta y el tacón de sus zapatos, reforzados en ambas partes con unas láminas de metal que le permiten marcar el ritmo»; al lector de esta entrada del léxico oficial se le reconstruye ante todo un entorno cultural, el que tiene como una de sus realidades ese determinado baile, así como el entorno cultural de la adopción por parte de la lengua española de una palabra francesa, y se le informa del hecho empírico de que estamos ante un sustantivo masculino: la entrada o artículo reconstruye los entornos de la palabra.

Por su lado la prosa novelística debe hacer presentes los espacios y los personajes, y de esta manera debe incluir en el texto los entornos; ya el propio don José Ortega había dicho a su modo que si las figuras épicas se toman del mito, los personajes de la novela se toman «del contorno real vivido por el autor y por el lector» —a veces, claro está—; cuando ese contorno no es el realmente vivido, ha de levantarlo la prosa del texto<sup>42</sup>.

El prof. Fernando Lázaro ha indicado a los presentes propósitos que «el mensaje literario remite esencialmente a sí mismo»<sup>43</sup>, y nosotros quizá alguna vez hemos repetido la fórmula al menos oralmente; creemos no obstante que debemos rectificar. El mensaje literario crea con su texto los entornos del mismo y por ello los contiene, pero eso no quiere decir que remita nada más que a sí mismo: remite también al mundo cultural, empírico, natural, etc. *Los entornos creados en el mensaje existen en el texto, pero fuera de él existen también en la realidad*: lo referido o denotado no es lingüístico sino extralingüístico, pero por ello existe asimismo antes y a la vez que el texto; de esta forma no cabe mantener por ejemplo el grave lapsus presente en algunos manuales de que la ciencia semántica se ocupa de las sustancias del contenido —las sustancias son extralingüísticas.

El ya mencionado crítico don Ricardo Gullón ha escrito unas palabras que suscribimos, pues desde hace años venimos insistiendo en la misma idea; él dice: «Atenerse al texto es obligado; rechazar el auxilio de lo que desde fuera ayuda a entenderlo no es servir al rigor sino a la limitación»<sup>44</sup>. Páginas más tarde, repite lo mismo en un párrafo que deseamos reproducir:

<sup>42</sup> El texto orteguiano en «Meditaciones...», p. 375. Sobre los espacios que el discurso novelístico instala como «realidad de lo imaginario» vid. R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, ANTONI BOSCH, 1980, *passim*.

<sup>43</sup> F. LÁZARO CARRETER, *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 182.

<sup>44</sup> R. GULLÓN, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979, p. 10.

El texto no es un sistema tan cerrado como para excluir la comunicación con el exterior: una cultura, una sociedad, un haz de ideas, otros textos insinuándose en él imponen una lectura abarcadora del dintorno en que se inserta. Atenerse al texto es obligado; también lo es leerlo recordando la hegeliana advertencia sobre la orgánica totalidad de la cultura en que tantos elementos se interfluyen. Negarse a extraer conclusiones sociales o éticas porque no están en el texto, o están por implicación, no sería riguroso sino limitado. Al imperativo de la textualidad *primero*, agréguese una dosis prudencial de contextualismo, con lo cual lejos de reducir la importancia de lo textual se prolongan sus resonancias en un ámbito que lo completa<sup>45</sup>.

Según decimos nos identificamos con la presente propuesta programática, que en realidad parece dar respuesta a algunos postulados más rígidos y formalistas que se habían hecho en la crítica española en los años inmediatamente anteriores a la proclama de nuestro autor.

*El mensaje literario remite en primera instancia a sí mismo, a sus valores artísticos opacos e intransitivos, pero a la vez remite a los entornos extraverbales creados por él mismo, por el contexto verbal que lo constituye.* La prosa o discurso de un Diccionario contiene en buena medida sus entornos; el entorno histórico-cultural externo hace que prestemos mayor audiencia al *DRAE* o a un texto tan acreditado (y que queda aludido) como el de María Moliner, y por eso los preferimos, los buscamos o compramos, etc., pero a su vez otros entornos se derivan del discurso mismo del diccionario. *La lengua escrita crea su propio entorno y en ella se contiene formalmente tal entorno, pero en lo material o real los entornos son extraidiomáticos; el mensaje literario remite a sí mismo en cuanto conjunto de formas, pero no en la significatividad o capacidad referencial de esas formas: lo referido está fuera del lenguaje, es su sustancia del contenido.*

El código mediante el que se cifra el discurso de los diccionarios es cualquier lengua humana; en todo caso parece obligado que las definiciones resulten comprensibles, y así se piensa que todas las voces que aparecen en las definiciones de un Diccionario han de estar asimismo presentes en él en cuanto entradas: si en la definición hay un vocablo que no entendemos y que no se encuentra tampoco como entrada, se habrá creado un vacío pernicioso que sumirá al lector en una parcial ininteligibilidad. Cualquier definición remite implícitamente al todo de vocablos que la constituyen, y de esta manera ese con-

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 51.

junto de voces deberá encontrarse definido asimismo en el propio Diccionario de que se trate.

### **El mensaje y el contacto**

Es de sentido común que el texto literario resulta por su propia naturaleza inalterable y por tanto ha de permanecer inalterado. En el caso de los diccionarios suele estimarse que se han de conservar inalteradas todas las definiciones que se consideren bien hechas y que no se puedan fácilmente mejorar; *la trayectoria de los diccionarios como género literario consiste empero en la alterabilidad de los textos que no se tengan por satisfactorios*: puede cambiarse la planta de los mismos, o una u otra definición, o el volumen de informaciones gramaticales, etc. Por lo demás la factura compositiva de los diccionarios varía de unos a otros (no es lo mismo el *DRAE* que el Diccionario de Olimpia Andrés, Ramos y Seco), y desde luego un mismo Diccionario no suele repetirse tal cual en sus sucesivas ediciones. *En el caso del subgénero de los diccionarios nada más en parte puede cumplirse la inalterabilidad del mensaje; sólo cuando se plagia tanto lo bien como lo peor definido un Diccionario deja inalterado al otro que le sirve de fuente.*

Pensamos en fin que en distintos momentos de la historia y sobre todo hoy en día, el reclamo que se hace en algunos Diccionarios de contener tal número de voces, o de seguir y a la vez aumentar el *DRAE* académico, o de incluir toda clase de neologismos o de coloquialismos, o de ejemplos, etc., constituye una manera de mantener el contacto entre el emisor del mensaje y el receptor universal al que se encuentra destinado: es una manera de mantener su atención, de hacerle buscar quizá palabras en las que en principio no había caído, de llevarle a adquirir la obra, ...

### **«Crisis» de los géneros literarios**

Se habla en ocasiones de la crisis de los géneros, y crisis significa 'mutación en el desarrollo de un proceso'. En esta acepción de la palabra cabe mantener que los géneros literarios se encuentran siempre en crisis, ya que su naturaleza es histórica y consisten justamente en un proceso o desarrollo. El caso que nos ha ocupado es el de los diccionarios, que por supuesto constituyen un género o subgénero literario —no se puede escribir fuera de un género determinado—, y que en tanto grupo o subgrupo genérico poseen una historia par-

ticular. Hacer la Historia por ejemplo de los Diccionarios españoles es trazar la trayectoria de un género literario que se subdivide en distintas historias o trayectorias parciales (la de los léxicos de la Real Academia, la del *DGILE* de don Samuel Gili, etc.); desde luego es comprobar asimismo los caracteres específicos de la comunicación en este subgénero dentro de los géneros didácticos que son los diccionarios <sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Los párrafos presentes sobre diccionarios fueron expuestos oralmente en el congreso sobre el nuevo milenio celebrado en A Coruña por la AES, y se hallan entregados para su prevista edición en las Actas correspondientes; los anticipamos ahora no obstante, para posibilitar la consulta de nuestros alumnos tanto del doctorado como de la licenciatura (quienes así nos lo han pedido).