
Genología

PID_00270130

Max Hidalgo Nácher
Neus Rotger

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 2 horas



**Max Hidalgo Nácher**

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona (UB) y profesor agregado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la UB.

**Neus Rotger**

Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y profesora agregada de los Estudios de Artes y Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Neus Rotger (2020)

Primera edición: febrero 2020
© Max Hidalgo Nácher, Neus Rotger
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2020
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realización editorial: FUOC

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares de los derechos.

Índice

Introducción.....	5
Objetivos.....	7
1. Los géneros como cauces de convenciones.....	9
2. Consideraciones históricas.....	12
3. Categorías prospectivas y retrospectivas.....	17
4. Perspectivas teóricas.....	19
4.1. El formalismo ruso y la delimitación del género	19
4.2. Estructuralismo francés: la crisis de la representación	21
4.3. Estética de la recepción: los géneros en su historicidad	25
5. Resistencias.....	29
Bibliografía.....	31

Introducción



Fuente: madridsecreto.co

¿Qué es un género literario? ¿Qué valor tiene? ¿Cuál es su estatuto y su extensión? Los géneros regulan la producción, la circulación y la lectura de los textos. En las librerías y bibliotecas, las categorías genéricas son un criterio fundamental de clasificación del volumen de lo escrito. Y, cuando nos acercamos a un libro para leerlo, su aspecto externo y paratextos tienden a indicarnos a qué géneros se adscribe o de cuáles participa y, de ese modo, nos permiten imaginar un modo adecuado de leerlo al tiempo que nos invitan a intentar adivinar cuál es su contenido. Igualmente, cuando un escritor emprende una obra no lo hace, como a veces se ha creído, desde la página en blanco, sino, al contrario, desde la densidad y proliferación de formas y discursos recibidos y, en ese sentido, desde unos moldes genéricos heredados.

La pregunta por los géneros, de hecho, es especialmente importante si prestamos atención a lo que comenta al respecto el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer: «De manera generalizada desde hace dos siglos pero de manera más soterrada ya desde Aristóteles, la cuestión está en saber qué es un género literario (y de paso, la de saber cuáles son los “verdaderos” géneros literarios y sus relaciones) ya que se supone idéntica a la cuestión de saber lo que es la literatura (o, antes de finales del siglo XVIII, la poesía)» (Schaeffer, 2006, pág. 6).

Según Schaeffer, la literatura y la poesía son campos regionales dentro de las prácticas verbales, de modo que, para abordarlas, es necesario determinar las obras literarias dentro de los fenómenos de lenguaje. La necesidad de especificación de la literatura respecto al resto de eventos lingüísticos es algo que no ocurre en otras artes que trabajan con diferentes materiales semióticos, como la música o la pintura. En el caso de la literatura, el problema se complica cuando se pretende encontrar, además, un rasgo universal que la defina. Más allá de las respuestas que se han dado a la pregunta por la literatura, sobre las que volveremos, parece innegable que la definición de lo poético, hasta finales del siglo XVIII, y de lo literario, desde entonces, ha estado marcada por la cuestión del género. Por ello, acudir a la genología, la rama de los estudios literarios dedicada a los géneros literarios, puede permitirnos entender un poco mejor tanto la literatura como los límites y las posibilidades de su estudio hasta la fecha.

Jean-Marie Schaeffer
Qu'est-ce qu'un genre
littéraire?

collection Poétique
Seuil

Fuente: amazon.com

Lectura recomendada

Jean-Marie Schaeffer (2006).
¿Qué es un género literario?
(trad. Nicolás Campos Plaza
y Juan Bravo Castillo). Ma-
drid: Akal.

Objetivos

La finalidad de este módulo didáctico, centrado en los géneros literarios y su estudio, se concreta en los objetivos siguientes:

- 1.** Entender la importancia de los géneros literarios para el estudio de la literatura y su definición.
- 2.** Conocer diferentes concepciones históricas de los géneros literarios y de sus modos de estudio.
- 3.** Comprender la relación entre los géneros literarios y los géneros discursivos.
- 4.** Entender la historicidad de las categorías genéricas y las transformaciones históricas de los textos en su recepción.
- 5.** Reflexionar sobre la importancia de los géneros literarios en los modos históricos de representación de lo real.
- 6.** Reflexionar sobre la crisis de los géneros como característica propia de la contemporaneidad.

1. Los géneros como cauces de convenciones

En la *Lógica*, Aristóteles define el género como categoría universal, es decir, como la categoría más general que contiene a las distintas especies de que se compone una entidad. A su zaga, y ya en el terreno de la literatura, Bernard Rollin entiende que el material literario, como cualquier otra realidad compleja, es susceptible de organizarse y subdividirse en una serie de categorías, y ofrece la siguiente definición, extremadamente formal, que puede servirnos de punto de partida:

«Se llama género literario a cada uno de los apartados en que se puede dividir el conjunto de las obras literarias mediante el establecimiento de las identidades que existen entre ellas, del mismo modo que se pueden determinar géneros y especies en otras series de realidades discretas» (Rollin, citado en Garrido Gallardo, 1988, págs. 129-153).

Desde una perspectiva sociocultural, Fokkema e Ibsch (2000, págs. 94-95) enmarcan la codificación de los géneros en la cuestión más general de la relación entre el saber y la necesidad de inventar nuevas formas de convenciones en una determinada cultura, para recordar a sus miembros el valor convencional de los parámetros de evaluación. Podríamos pensar los géneros, así, como un criterio de clasificación que nos ayuda a orientarnos en la relación con los textos literarios. Ahora bien, como ha señalado David Viñas, la genología «es una de las disciplinas –de cuantas integran la Teoría de la Literatura– en las que mayor confusión reina» (2005, pág. 263).

Tal vez un modo de mitigar la confusión que genera la necesidad de clasificación que subyace a la teoría de los géneros es pensar las categorías genéricas no desde la pertenencia sino desde la participación; esto es, aproximarnos a los géneros a partir del contexto en el que surgen, contemplándolos como fenómenos históricos complejos que requieren un acercamiento plural. Desde esta perspectiva, la genología o el estudio de los géneros literarios sitúa en escena cuestiones de gran alcance: la dialéctica entre el autor y el género, entre el género y el lector, entre el apriorismo teórico y la inducción empírica, y entre lo natural y lo sometido a convenciones históricas y culturales en la fundamentación de las distintas clases de textos. Recordemos la caracterización que propone Miguel Ángel Garrido Gallardo y que deja traslucir el cúmulo de elementos que confluye en la constitución y la andadura de un género:

«El género se nos presenta como una institución social (Wellek y Warren, 1974) que entraña un modelo de escritura para el autor (Todorov, 1978), que siempre escribe en los moldes de esa institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativas para el lector (Stempel, 1979), que posee una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre un libro que se

Lectura recomendada

David Viñas (2005). «Los géneros literarios». *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

llama novela o poemario; y una señal que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético» (Garrido Gallardo, 1994).

El género es uno de los condicionantes más rigurosos de la lengua literaria; de ahí que Lotman (1978, pág. 99) considere a los géneros y sus normas como uno de los principales componentes del sistema modelizador secundario de la literatura. Los géneros no son leyes coercitivas, pero sin duda ejercen una acción determinante sobre autores y lectores, puesto que forman parte de los modelos de escritura y del horizonte de expectativas (Jauss, 2000, págs. 169-172) en función de los cuales los autores escriben –ya sea para seguir el modelo o para subvertirlo– y los receptores afrontan cada obra individual (Lázaro Carreter, 1976, pág. 75). Son tradiciones, hábitos o modelos textuales en los que se reconocen unos rasgos dominantes que discurren de unas obras a otras (frente a la consideración normativista de reglas y leyes, según los modelos griegos); de este modo, la conciencia en el receptor de la pertenencia de una obra a un género determina no pocas condiciones de comprensión y aporta una información previa que «orienta las posibilidades interpretativas –aún muy numerosas– y también las reduce. Así, el público que se ríe de la muerte del inocente en una obra burlesca, se entristece por la misma razón en la tragedia» (Raible, 1988, págs. 321-322). Para Todorov (1988, pág. 36), «en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación».

Es lícito hablar, pues, de una **competencia genérica**, que forma parte de la competencia literaria general, con la que el lector aborda cada obra individual, reconociendo desde esa competencia los rasgos que comparte con su serie genérica, y situándola, pues, en ese marco y determinando, por ahí, el modo en que se percibe: cómo se inserta en el género, cómo se individualiza en él, cómo, si es el caso, se desvía de él o transgrede sus fronteras.

El verdadero carácter e individualidad de una obra solo se produce cuando esta, situada con respecto a la tradición genérica, es valorada comparativamente. Dadas estas circunstancias, puede resultar útil distinguir entre la perspectiva autorial y la lectorial, ya que la tradición de «genericidad» –conjunto de fenómenos de producción y recepción textual– en que se apoya el autor para constituir su textualidad podría no coincidir con la que reconoce el lector y que estructura y gobierna su lectura (Schaeffer, 2006).

El **pacto o contrato genérico** permite aceptar convenciones tantas veces inverosímiles (en su relación con el mundo de la realidad efectiva y con el uso que en él se hace ordinariamente del lenguaje), que se articulan como único modo de alcanzar ciertos efectos también propios de cada género (sobre esta

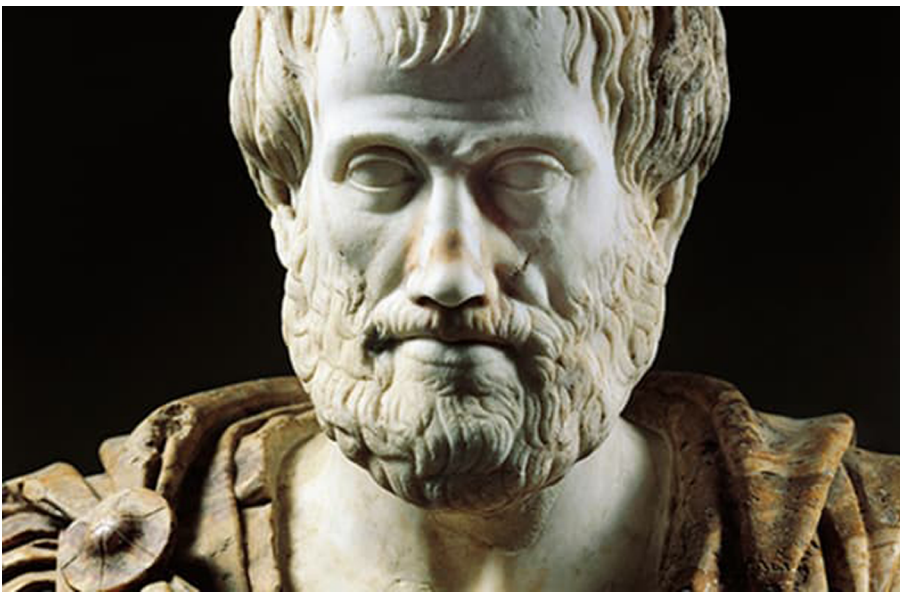
cuestión trascendental ténganse en cuenta Culler 1978, págs. 206-211 y Reisz, 1989, págs. 115-123). Los estudios literarios deben hacer explícitos, pues, esa competencia y esos pactos genéricos, adquiridos conforme se leen o presencian obras literarias, y dentro del marco de una cultura determinada; deben acotar los rasgos y convenciones que dibujan el perfil de cada uno de los géneros básicos en cada uno de los momentos y estéticas históricas, y de cada uno de los subgéneros que se han ido constituyendo, institucionalizando y, si es el caso, extinguiendo en el curso de la dinámica histórico-literaria.

2. Consideraciones históricas

Llegados a este punto, conviene proceder a un breve recorrido histórico a través de la teoría de los géneros literarios para pulsar sus principales constantes y las aportaciones de mayor relieve.

El rasgo más importante de la teoría antigua de los géneros literarios ha sido su carácter normativo, y en especial su capacidad valorativa: desde el molde del género –y no desde el molde de la literatura en general– se procedía a juzgar la calidad de una obra. Recuérdense las secciones de la *Poética* de **Aristóteles** consagradas a dirimir entre la épica y la tragedia, o téngase presente hasta qué punto la elaboración de un poema épico, desde la antigüedad latina hasta el siglo XVII, se pone en relación con una norma de excelencia que representa el modelo fundamental del género, esto es, la *Eneida* virgiliana.

Aristóteles



Fuente: www.biography.com

En el tercer libro de la *República*, **Platón** esboza una teoría de los géneros basada en la modalidad de dicción y en sus procesos elocutivos. Distingue entre poesía mimética (dramática), no mimética o simple (narración pura, ditirambo) y mixta (épica). La lírica (o, más exactamente, los himnos a los dioses y los encomios de los héroes) será la única modalidad aconsejada como no perturbadora de la república ideal, dados los criterios morales de la teoría.

En la *Poética* aristotélica se hallan concentrados los ejes básicos de toda teorización sobre los géneros (recuérdese la afirmación al respecto de Garrido Gallardo, 1988, que considera a toda la reflexión posterior una «vasta paráfrasis» del Estagirita), puesto que presenta las tres líneas de investigación básicas que definirán los análisis subsiguientes: la esencialista o biológica (unos géneros

preceden históricamente a otros; hay personas más dotadas para el cultivo de un género que para el de otro), la analítico-descriptiva y la normativa o preceptista. Aristóteles distingue entre los géneros según los modos de imitación (utilización separada o conjunta de ritmo, melodía y verso: distinción entre el ditirambo y las formas dramáticas), los objetos imitados (seres superiores, similares o inferiores) y los modos de imitación (narrativo o dramático). A ello hay que sumar una visión histórica de carácter evolucionista, que supone que los géneros actuales surgen por la complicación de formas más elementales.

Para **Horacio**, el género se ajusta a una cierta tradición formal y se identifica por el uso de un tono particular (existen un metro y un contenido específicos para cada género, así como unos personajes). El género, para Horacio, es una estructura previa que se impone al poeta, que este debe conocer a la perfección, y dentro de la cual ha de desarrollar su propia voz personal. La teorización medieval se mantiene en lo esencial en la órbita de los planteamientos horacianos, aunque en la práctica se produce una profunda remodelación de las categorías genéricas (ved al respecto la fundamental aportación de Jauss, 1970).

Horacio



Fuente: media.poetryfoundation.org

En el Renacimiento se establece la teorización tripartita en lírica, épica y dramática (en concreto, desde Minturno, como recuerdan García Berrio y Huerta Calvo, 2006, págs. 24-25) y se desarrollan las paráfrasis y los comentarios humanísticos a las poéticas de Aristóteles y Horacio. El clasicismo es la época áurea de la preceptiva de los géneros, que se imponen como normas férreas, ya que se considera que la teoría de los géneros quedó perfilada en la antigüedad de un modo insuperable. La terminología sobre los géneros tuvo un fuerte valor normativo, y halla en el *Art poétique* (1674) de **Nicolas Boileau** una sistematización de molde clasicista que alcanzó gran éxito en Europa.

La historia ideal de la humanidad que **Giambattista Vico** traza en su *Scienza nuova* (1725 y 1744) supone una teoría de los géneros literarios completamente original. En cada una de las tres grandes edades de la historia (la edad de los dioses, la de los héroes y la de los hombres) se dan con preferencia unos determinados géneros, que se ajustan a las características de esa era (por ejemplo, la épica se corresponde con la edad de los héroes) y evolucionan y se transforman en otros al pasar a la siguiente edad.

Johann Wolfgang von Goethe



Fuente: Rincón de crítica literaria

Será **Johann Wolfgang von Goethe** quien primero proponga una concepción de los géneros de corte esencialista: las *echte Naturformen der Dichtung*, esto es, las formas que narran de manera clara, las que están inflamadas por el entusiasmo y las que actúan mediante personajes. Será solo a partir del último tercio del siglo XVIII cuando, con el *Sturm und Drang* y el primer romanticismo alemán, empiecen a problematizarse las nociones de género pensándolas más allá de su carácter normativo e introduciendo su dimensión histórica: poesía antigua frente a moderna, ingenua frente a sentimental, de lo finito y de lo infinito. El célebre fragmento de **Friedrich Schlegel** sobre la poesía romántica remite, al tiempo que al descubrimiento de esa historicidad, a la aparición del *absoluto literario*, es decir, a una comprensión de la literatura que cuestiona las distinciones de géneros (lo que implica también la abolición de la distinción entre filosofía y poesía):

«(116) La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad [...]. Los demás géneros de la poesía están acabados, y ya es posible proceder a su completa disección; la poesía romántica, en cambio, se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. Ninguna teoría la puede agotar, y únicamente una crítica adivinatoria podría aventurarse a caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético romántico es el único que es más que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo».

Friedrich Schlegel (2009). *Fragmentos, seguido de «Sobre la incomprendibilidad»* (págs. 81-83, trad. Pere Pajeros). Barcelona: Marbot.

El filósofo alemán **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** vino a clausurar el proyecto romántico con su filosofía de la historia. El sistema hegeliano de los géneros desplegado en el capítulo final de las *Lecciones de estética* (publicadas en 1835, pero resultado de un curso de hacia 1820) es, enmarcado en el conjunto de su filosofía y en palabras de Javier Huerta Calvo, «la más completa tipología genérica jamás elaborada» (pág. 124). Hegel señala tres posibilidades en la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo con respecto a la expresión de la relación entre el sujeto y la alteridad. Con ello, la lírica (poesía subjetiva), la epopeya (poesía objetiva) y el drama (poesía subjetiva-objetiva) se plantean como tres esenciales genéricos, naturales, suprahistóricos y universales. Esta tríada extratemporal se encarna a su vez en una amplia serie de subgéneros históricos, analizados puntualmente por Hegel en la parte final de las *Lecciones*. Así, el objetivo de Hegel y, con él, de toda la poética romántica, es fundamentar un sistema reducido de universales antropológicos genéricos, categorías naturales o esenciales y suprahistóricas, que vertebran las posibilidades de expresión textual del ser humano.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel



Fuente: miro.medium.com

Todavía en el siglo XIX, pero ya desde la óptica del positivismo, **Ferdinand Vincent-de-Paul Marie Brunetière**, en *La evolución de los géneros literarios* (1890), aproximará los géneros a su consideración histórica y «biológica», al referirse a su evolución: el género, como cualquier organismo, nace, crece y muere.

En conclusión, desde un punto de vista histórico podemos hablar de dos criterios tipológicos fundamentales a la hora de enfrentarnos a los géneros literarios: el formal-expresivo de la poética clásica y el simbólico-referencial de la poética romántica. Por su parte, el siglo XX, al igual que ha sucedido en otros ámbitos de los estudios literarios, ha replanteado el debate sobre el papel de los géneros literarios, asediándolos desde perspectivas expresivas, pragmáticas, estructurales, fenomenológicas o miméticas. Tendremos oportunidad de reflexionar sobre ello en las páginas que siguen.

3. Categorías prospectivas y retrospectivas

Así situados, una cuestión que debe tenerse en cuenta también es la de la existencia de dos posturas fundamentales en la delimitación, definición y estudio presentes de los géneros literarios: su consideración prospectiva, como entidades previas, constituyentes de la institución social que llamamos literatura, y base de modelos futuros todavía no realizados; y su consideración como categoría retrospectiva, que estudia la evolución de una serie de textos a lo largo de un periodo cronológico más o menos amplio (aspecto en el que hace especial hincapié Schaeffer, 2006). Esto quiere decir que los textos pueden agruparse según taxonomías a partir de criterios modales (modos de imitación o enunciación: diégesis pura, mimesis dramática, diégesis mixta), temáticos (género cómico, trágico, épico) o formales (textos en prosa o en verso, extensos o breves), además de distinciones por el uso comunicativo y efectos pragmáticos; pero también la taxonomía puede basarse en aislar conjuntos de textos vinculados por un haz de rasgos –de nuevo modales, temáticos o formales– en un periodo de la historia literaria.

Como se ha podido comprobar, la teoría literaria ha defendido históricamente el establecimiento de géneros teóricos, tomados como modelos puros, a partir de los que comprobar y analizar predominios, mixturas, sincretismos y variaciones históricas. Pero no podemos perder de vista que, si bien la fundamental tríada genérica plantea la cuestión de la existencia de clases antropológicas naturales y universales, los habitualmente llamados subgéneros responden de forma casi indefectible a una iniciativa taxonómica producto de la asunción de resultados históricos (epopeya, novela, *romance*, picaresca, pastoral, entremés, sainete, epístola en verso, elegía...), basada en combinaciones de rasgos de naturaleza modal, temática y formal.

En suma, la perspectiva natural (o antropológica) y la histórica no deberían considerarse excluyentes, sino complementarias, pues ambas iluminan todo estudio verdaderamente fructífero de los géneros. Valga un solo ejemplo: aunque Aristóteles no se planteó la cuestión como tal, su taxonomía, que combina modos de imitación (narrativo y dramático) y objetos imitados (personas superiores o inferiores a nosotros), es en apariencia teórica, pero da cuenta al mismo tiempo de una determinada situación del sistema literario en Grecia, circunstancia que se pone de relieve en la exclusión (o la falta de menciones) al modo de imitación diegético puro, por no encontrarlo realizado en la práctica, ni el objeto de imitación basado en personajes iguales a nosotros, pues todavía no existía la novela moderna (así lo señala Genette, 1979, págs. 191-198).

García Berrio (1994, págs. 444-464) ha defendido la consideración de la famosa tríada como «géneros naturales», esto es, como una sistemática universal de modalidades literarias expresivas (modos de enunciación), representativas

(modalidades de representación de la conciencia y la alteridad) y comunicativas, sobre las que se articulan las variedades históricas. Como quiera que fuese, resulta indispensable constituir toda taxonomía genérica a partir de la observación empírica de las obras en su dinámica histórica, en la conciencia de que las construcciones teóricas deben iluminar la realidad concreta de las obras literarias. En este sentido, hago mías las siguientes palabras de Pozuelo (1988, pág. 80):

«El concepto de género únicamente puede explicarse como una invitación a la forma que orienta siempre un carácter (1) múltiple o complejo, en cuanto a los factores implicados (temáticos, formales, pragmáticos, sociales), (2) histórico, en cuanto la creación literaria exige la actualización en simultaneidad de todos esos factores y por tanto la descripción poética sólo puede ser histórica, si quiere dar cuenta de la imbricación de los mismos en los géneros concretos, y (3) normativo, en cuanto viene ligado, llámesele norma estética, competencia genérica, institución, horizonte de expectativas, decoro, imitación, viene ligado, digo, al carácter reflexivo de la propia literatura, que acaba hablando siempre de sí misma».

Dentro de la «memoria» del sistema literario, cabría hablar, así, de una «memoria genérica», que constituye una de las grandes líneas de fuerza de la tradición literaria, por lo menos en occidente. Los géneros son «principios dinámicos de producción» (al decir de Todorov, 1988, pág. 34): asistimos a la constitución de nuevos géneros a partir de procesos de inversión, combinación y desplazamiento de los rasgos propios de géneros antiguos. Son categorías que nos permiten observar cómo ciertas obras han seguido un haz de rasgos de otra u otras que actuaron sobre ellas con fuerza de modelo, generando una tradición textual, que a su vez se canoniza a lo largo de un proceso histórico más o menos dilatado (Lázaro Carreter, 1976, pág. 116; Fowler, 1979 y 1982; Rollin, 1988; Lefevere, 1985). En cada época se reconocen unos hábitos textuales (y sería útil preguntarse si no resultaría fructífera, en este contexto, la noción wittgensteiniana de «semblanzas de familia») que vinculan textos en grupos y separan grupos de textos, hábitos que se institucionalizan y se reconocen formando parte del conjunto de normas histórico-literarias que regulan la marcha y características de la literatura en cada época concreta. Desde esta perspectiva, no hay duda de que la determinación y el análisis de los géneros históricos se revelan una práctica esencial, por ser el lugar de encuentro y articulación entre la poética general y la historia de la literatura.

4. Perspectivas teóricas

4.1. El formalismo ruso y la delimitación del género

El formalismo ruso se propuso, en las primeras décadas del siglo XX, un acercamiento a la literatura pensada como artefacto construido por procedimientos formales susceptibles de análisis y de descripción. En esta línea, **Boris Tomashevski** pensó en «Temática» (1925) cómo la articulación de los contenidos de una obra (a los que, en sus unidades mínimas, llama motivos) requiere cierta lógica. «El sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos», afirma, «se llama motivación» (pág. 213). La motivación guarda relación con los procedimientos constructivos de la obra, los cuales, lejos de ser universales, «cambian enormemente en el curso de la historia literaria» hasta el punto de que «cada época literaria, cada escuela, se caracterizan por un sistema de procedimientos que les es propio y que representa el estilo (en el sentido amplio del término) del género o de la corriente literaria» (págs. 225-226). El género literario puede llegar a ser definido, así, como «un agrupamiento de procedimientos» (págs. 228-229) subordinados unos a otros jerárquicamente. Al procedimiento principal se le llama la **función dominante**.

Los procedimientos surgen, se transforman, envejecen y mueren –y, podríamos añadir, en ocasiones resucitan, reactivándose en un nuevo contexto y en una nueva relación funcional con el conjunto de procedimientos que constituye el género–. Como escribía Tomashevski, «estos rasgos son polivalentes, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica de los géneros en base a un criterio único. Los géneros viven y se desarrollan» (pág. 229). La cuestión del **extrañamiento** y de la **desautomatización** planteada por los formalistas puede ser estudiada, sin duda, a partir de la historicidad formal del género.

El texto de Tomashevski, que puede considerarse uno de los modernos fundadores de la narratología, se cierra con una propuesta:

«Ninguna clasificación lógica y sólida de los géneros puede establecerse. Su distinción es siempre histórica, es decir, justificada sólo para una época dada. Además, esta distinción se formula simultáneamente por diversos rasgos, que pueden ser de una naturaleza enteramente diferente entre un género y otro. Al mismo tiempo, continúan siendo compatibles entre sí, porque su distribución obedece sólo a las leyes internas de la composición estética.

Es preciso adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros; reemplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos. La clasificación de los géneros es compleja: las obras se distribuyen en vastas clases que, a su vez, se diferencian en tipos y especies. Si descendemos en la escala de los géneros pasaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chejov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) hasta llegar a las obras particulares» (Tomashevski, 1970, págs. 231-232).

Los formalistas rusos, en su esfuerzo por describir de modo adecuado el objeto literario como artefacto, se vieron obligados a reconocer que la obra literaria, en tanto que fenómeno formal, no estaba constituida simplemente por una yuxtaposición de procedimientos, sino que estos, a su vez, se agrupaban a su vez funcionalmente, de modo que unos elementos se subordinaban a los otros. A ese conjunto de procedimientos estructurados funcionalmente de una determinada manera es a lo que Tomashevski llamó, como acabamos de ver, «género». Eso lleva a reconocer la importancia de los géneros en la creación y en la innovación formal. No es estrictamente necesario, en ese sentido, crear nuevos procedimientos para innovar –en ocasiones basta con desplazar la función dominante.

Ese **deslizamiento de la dominante**, al transformar la jerarquía estructural de la obra, modifica el género o la relación con este. Pensemos en la relación funcional entre personaje y descripción en la novela realista del siglo XIX (Balzac) y el *nouveau roman* francés de mediados del siglo XX (Robbe-Grillet). Mientras que en Balzac la descripción estaba al servicio de la caracterización de los personajes y de su inserción en un contexto histórico en el que se insertaba cualquier acción posible, en Robbe-Grillet la descripción ya no está subordinada ni a mostrar la interioridad de los personajes ni su situación social, sino que se autonomiza y cobra dignidad por sí misma.

El estudio de los géneros se amplía con la aportación del teórico ruso **Mijaíl Bajtín**, quien propone entender la genología desde la perspectiva del análisis social del discurso. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que los géneros literarios son un compuesto del que participan también géneros no literarios. De hecho, los géneros literarios forman parte de los **géneros discursivos**:

«Los estilos lingüísticos o funcionales no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humana. En cualquier esfera existen y se aplican sus propios géneros, que responde a las condiciones específicas de una esfera dada» (Bajtín, 2003, pág. 252).

Bajtín distingue entre **géneros discursivos primarios** y **géneros discursivos secundarios**. Mientras que los primeros forman parte de las situaciones comunicativas cotidianas, los segundos implican una «comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escri-

Lectura recomendada

Boris Tomashevski (1970). «Temática» (1925). En: Tzvetan Todorov (org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol). Madrid: Siglo XXI.

ta: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc.» (pág. 250). Los géneros discursivos secundarios incluyen en su seno, de ese modo, géneros discursivos primarios que reelaboran. Esto permite plantear la problemática desde un contexto más amplio. La lección, el chiste, la conversación de ascensor, el *currículum vitae*... serían géneros discursivos, de diferente grado de complejidad, pero todos ellos codificados institucionalmente.

Esta distinción permite anclar los géneros en su historicidad efectiva, teniendo en cuenta sus coordenadas sociales y espacio-temporales, abriendo el estudio de los géneros al estudio del discurso y, a través de él, de lo social. Eso es fundamental, pues, para Bajtín, la poética sigue teniendo su objeto principal en el género. Como indica Todorov hablando de él:

«[...] el género es el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria [...]. Las tradiciones culturales y literarias (comprendidas las más antiguas) se preservan y viven, no en la memoria subjetiva del individuo, ni en una psique colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (comprendidas en las formas lingüísticas y discursivas)» (Todorov, 1981, pág. 131).

Partiendo de algunos aspectos del formalismo, que conecta con otras problemáticas, Franco Moretti –uno de los impulsores del campo de la *World Literature*– ha planteado la posibilidad de hacer una cartografía de la literatura en la que desempeñan un papel importante los géneros literarios. Yendo mucho más allá de los estudios textuales –y abogando provocativamente contra la tradicional *close reading* (o lectura atenta) por una *distant reading* (o lectura desde lejos) hecha posible por las nuevas tecnologías, los *big data* y las *Digital Humanities*– Moretti plantea, desde el título de uno de sus libros, la posibilidad de configurar un *Atlas de la novela europea (1800-1900)*. El recurso a los mapas permite representar no solo los contenidos literarios, sino también la circulación y difusión de los géneros y su presencia cuantitativa en los diferentes espacios geográficos. A Moretti le interesan especialmente las relaciones entre la historia social y la forma literaria; y a través del estudio de las relaciones de mercado y de la dependencia cultural de los países periféricos se podría extraer «una *morfología histórica comparada* que, en la modificación de las formas y en su dispersión geográfica, sepa reconocer el signo del poder del centro en una amplísima periferia» (pág. 188).

Lectura recomendada

Franco Moretti (2001). *Atlas de la novela europea (1800-1900)* (trad. Mario Merlino). Madrid: Trama.

4.2. Estructuralismo francés: la crisis de la representación

«Ningún acto debe quedar sin explicación racional, dentro de la trama».

Aristóteles (2000). *Poética* (pág. 23, 1454b, trad. Juan David García Bacca). México: UNAM.

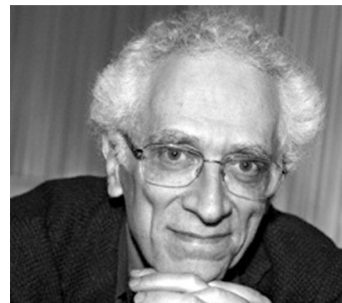
Si queremos entender el lugar crucial que tienen los géneros, debemos volver al diferendo que separa dos poéticas (es decir, dos prácticas y teorías del fenómeno literario) irreconciliables: la poética aristotélica y la moderna, que pone en crisis la representación. Volvamos, para presentarlo, al problema de la **motivación**. La motivación –que, como puede apreciarse en lo dicho hasta ahora, está asociada al género– se halla íntimamente ligada a la **verosimilitud**, dado que la verosimilitud puede ser pensada como efecto de una cierta motivación. Estructuralistas franceses como **Gérard Genette** y **Tzvetan Todorov** lo han mostrado en sus estudios. Para estudiar la verosimilitud críticamente es necesario registrar la gran revolución que supuso el primer romanticismo alemán –que marca un cambio de época en el estatuto y función de lo escrito y en las prácticas de lectura– y afrontar **la crisis de la representación** que le está asociada; es preciso, pues, poner en cuestión la transparencia ilusoria del lenguaje para aceptar que los discursos no se subordinan a un referente sino a sus propias leyes, las cuales son, en último término, leyes de género.

En «Vraisemblance et motivation», Genette muestra cómo la lógica del relato tradicional es **funcional**. En ella, por muy paradójico que pueda parecer en un primer momento, los medios son consecuencia de los fines y las causas de los efectos. Escribía Genette:

«Esas determinaciones *retrogradadas* constituyen precisamente lo que llamamos la arbitrariedad del relato, es decir no tanto la indeterminación como la determinación de los medios por los fines y, por decirlo brutalmente, *de las causas por los efectos*. Es esa lógica paradójica de la ficción la que obliga a definir cualquier elemento, cualquier unidad del relato por su carácter funcional» (1969, pág. 94, trad. Max Hidalgo Nácher).

La conducta de los personajes debe responder a principios implícitos aceptados en un mundo en el que lo general determina y explica lo particular. Afirma Genette:

«El relato verosímil es pues un relato en que las acciones responden, como aplicaciones o casos particulares, a un cuerpo de máximas aceptadas como verdaderas por el público al que se dirige; pero esas máximas, por el simple hecho de estar aceptadas, permanecen generalmente implícitas. La relación entre el relato verosímil y el sistema de verosimilitud al que este remite es, pues, esencialmente muda: las convenciones de género funcionan como un sistema de fuerzas y de obligaciones naturales, a los que el relato obedece como sin percibirlos, y *a fortiori* sin nombrarlos» (1969, pág. 76, trad. Max Hidalgo Nácher).



Gérard Genette y Tzvetan Todorov
Fuente: instruccionespara.com,
arsenaldeletras.files.wordpress.com

Lecturas recomendadas

Tzvetan Todorov (1967). «Introduction au vraisemblable». En: *Poétique de la prose* (págs. 92-99). París: Seuil.

Gérard Genette (1969). «Vraisemblance et motivation». En: *Figures II* (págs. 71-99). París: Seuil.

Julia Kristeva (1969). «La productivité dite texte». En: *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (págs. 147-184). París: Seuil. Hay una versión castellana de José Martín Arancibia (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

De ese modo, la verosimilitud sería un efecto de la motivación que tendería a disimular la arbitrariedad de cualquier relato. Por su parte, **Julia Kristeva** también se ha ocupado de la verosimilitud para señalar cómo esta está subordinada al sentido y a lo que Derrida llamó la metafísica de la presencia. De ese modo, el discurso verosímil es un discurso que pretende disimular su condición discursiva y genérica para presentarse como natural y universal. Sin embargo, como esa naturaleza es en último término social –de modo que la ley, la norma y el sentido común se transforman históricamente–, es posible definir la *historicidad* de los regímenes de verosimilitud.



Julia Kristeva
Fuente: dailynous.com

Hay un célebre pasaje de la *Poética* de Aristóteles en el que se lee que «resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido [o podrían suceder], y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad» (pág. 14, 1451b). Esa idea de poesía es la que ha regido la clasificación tradicional de los géneros. Ahora bien, la poética del fragmento supone una revolución con respecto a la poética aristotélica del encadenamiento de las acciones y de la verosimilitud. Ahí está en juego una crisis de la representación que supone una crisis de la verosimilitud y que está íntimamente relacionada con la crisis de los géneros literarios. Crisis que, como veremos, no remite a la desaparición de estos, sino a la problematización de su estatuto y a la posibilidad de sus transformaciones e hibridaciones.

La destrucción de la verosimilitud va íntimamente vinculada a la crisis de los géneros y a propuestas como las de **Maurice Blanchot**, según las cuales la literatura avanzaría hacia su propia desaparición y hacia una esencia consistente en «escapar a cualquier determinación esencial, a cualquier afirmación que la estabilice o la realice»: «Todo sucedería como si, habiendo desaparecido los géneros, la literatura se afirmase sola, brillase sola en la claridad misteriosa que propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola» (1959, pág. 273, trad. Max Hidalgo Nácher). Omitiendo el carácter hipotético de ese *como si*, Todorov ha señalado:

«[...] que la obra *desobedezca* a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones [...]. No es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla».

Tzvetan Todorov (1978). «L'origine des genres». En: *Les genres du discours*. París: Seuil. También en: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.) (1988). *Teoría de los géneros literarios* (pág. 33, trad. Max Hidalgo Nácher). Madrid: Arco Libros.

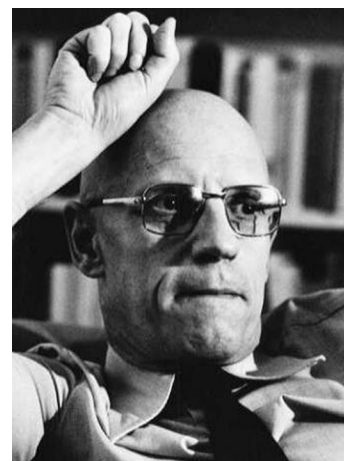
Cuando Todorov estudia el género de la novela policiaca, señala que en ella el inocente parece culpable y el culpable, inocente, de modo que la revelación debe responder a dos imperativos: ser posible e inverosímil. Eso, que nos coloca ante una verdad incompatible con la verosimilitud, indica que en realidad esa «verdad» no es más que una «verosimilitud de segundo grado».

Haroldo de Campos, un esforzado agitador cultural de vanguardia, sostenía esta misma idea de la crisis de los géneros y de la inanidad de las clasificaciones estables en «Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana» (1979): «La tendencia a la estricta delimitación literaria de los géneros, a la precisa elaboración de un *canon de los géneros*, es un corolario natural de la concepción reguladora y normativa del lenguaje característica del Clasicismo» (pág. 281, trad. Max Hidalgo Nácher). Según De Campos, la teoría canónica de los géneros es una proyección de esa actitud normativa ante la literatura: «Superada la rígida tipología intemporal, con propensiones absolutistas y prescriptivas, la teoría de los géneros pasa, así, en la poética moderna, a constituir un instrumento operacional, descriptivo, dotado de relatividad histórica» (pág. 282). De Campos conectaba así la modernidad poética con el fenómeno de la ruptura de los géneros, que él marcaba en la obra de Rubén Darío y del creacionismo y del ultraísmo. Una ruptura que, sin duda, tenía que ver también con la hibridación. Pues no es posible romper sin más con un género, ya que toda ruptura implica una nueva puesta en relación de unos géneros con otros.

Según **Jean Paulhan**, la literatura moderna se funda en una contradicción: niega a los otros y se niega a sí misma el uso de la retórica y, sin embargo, se constituye ella misma una y otra vez, muy a su pesar, en una nueva retórica. Así, Paulhan compara las flores de un jardín con las flores de la retórica, y presenta la literatura moderna como un espacio en el que se prohíbe hacer uso de esas flores: «Se lee, en la entrada de un jardín público de Tarbes, este cartel: “Está prohibido entrar en el jardín con flores en la mano”. Este cartel se encuentra también, hoy en día, en la entrada de la Literatura» (pág. 28, trad. Max Hidalgo Nácher). Eso explicaría la lógica de la ruptura que comanda la poética de la modernidad.

Esa poética desemboca, en el siglo XX, en una estética de la transgresión que se deja resumir en la imagen de la literatura que sostenía **Michel Foucault** en una conferencia de 1966, en la que afirmaba que esta «[...] implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás, en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura» (1996, pág. 68).

Escribir contra la literatura quiere decir, pues, escribir contra los géneros y, más en general, contra todas las convenciones que sostienen en su materialidad textual la institución literaria. Llegados a este punto es donde se percibe que *escribir contra* es también *escribir con*. Pues ¿cómo escribir sin ninguna convención? ¿Cómo escribir al margen de los géneros? Como ha indicado **Jean-Marie Schaeffer**, las obras no son textos que flotan en el vacío, sino que también dependen de la situación comunicativa en la que se encuentran y, por lo tanto, no son comprensibles fuera de sus coordenadas de enunciación y de



Michel Foucault

Fuente: anaximandrake.blogspot.com

recepción. Siendo así, «resulta completamente normal que [un texto] admita varias descripciones diferentes y, sin embargo, adecuadas» (2006, pág. 56) en función de las coordenadas enunciativas en las que se inserte. Los textos se actualizan a través de actos de lenguaje (*speech acts*); y, dado que «todo acto de lenguaje es contextual», «sólo se accede a su realidad plena si podemos anclarla en ese contexto» (pág. 91).

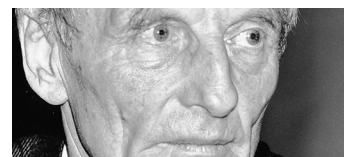
Es porque los textos dependen de sus contextos por lo que el criterio de definición no sirve. Como escribe Schaeffer, «puesto que un mensaje sólo puede significar algo en un contexto y en referencia a ese contexto, la identidad semiótica del texto es contextualmente variable, es decir, es indisociable de la situación histórica en la que este texto se articula» (pág. 91). Para Genette, no se trata de sustituir una poética por otra, sino de reconocer dos regímenes de la literariedad, la cual, «siendo un hecho plural, exige una teoría pluralista» (1991, pág. 31).

4.3. Estética de la recepción: los géneros en su historicidad

Como ha afirmado Todorov, «dado que los géneros existen como institución funcionan como *horizontes de expectativas* para los lectores, como *modelos de escritura* para los autores» (1978, págs. 50-51). Eso muestra que no basta con determinar unos rasgos textuales para determinar el género de una obra. Es más, como ha señalado David Viñas, «tampoco es necesario seguir manteniendo la idea tradicional de que la relación que mantiene un texto con su género es una relación de pertenencia –el texto pertenece a tal género por presentar ciertas propiedades discursivas–; más acertado parece afirmar que el género actúa como referente institucionalizado que hace que, durante el proceso de comunicación literaria, un texto determinado acabe entrando en relación con otros textos» («Los géneros literarios». En: *Teoría de la lit*, pág. 286).

Los **paratextos** (los textos que acompañan a las obras, como títulos, prólogos y anotaciones) son, en ese sentido, fundamentales, y funcionan muchas veces como orientaciones de lectura que la obra puede satisfacer o frustrar. «¿Cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?» (1987, contraportada), se pregunta Genette en *Umbrales (Seuils)*, un libro en el que propone estudiar todos esos textos marginales –títulos, prólogos, dedicatorias, solapas, colecciones, editoriales...– que tradicionalmente habían sido dejados de lado por la poética. Es decir: todo aquello que no es estrictamente el texto, pero que lo sitúa, lo ubica, lo determina o lo contextualiza, ligándolo a una situación específica de enunciación. La consigna de Genette es: «¡Cuidado con el paratexto!».

La estética de la recepción, de la mano de **Hans Robert Jauss**, ha permitido una comprensión de los géneros no solo desde el punto de vista de su producción, sino también de su recepción. La lectura de los textos estaría así sometida a un **horizonte de expectativas** que tiene en la categoría de género una



Hans Robert Jauss
Fuente: media0.faz.net

de sus determinaciones fundamentales. De ese modo, no solo los géneros se transforman históricamente, sino que la adscripción genérica de un mismo texto puede transformarse a lo largo de la historia.

«Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto».

«El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género».

Hans-Robert Jauss (2000). «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria». En: *La historia de la literatura como provocación* (pág. 164, trad. Juan Godó Costa y José Luis Gil). Barcelona: Península.

Los textos de Jorge Luis Borges «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939) y «Kafka y sus precursores» (1951) permiten reflexionar sobre el fenómeno de la recepción literaria. En un caso, el de Kafka, se descubre la retroactividad de la historia literaria al mostrar cómo cada escritor crea a sus precursores. «Pierre Menard, autor del Quijote» va más lejos al comenzar ya jugando con las convenciones de género (¿estamos ante un cuento, ante un ensayo?). La obra de este autor apócrifo, que volvió a escribir (parcialmente) *El Quijote* en el siglo XX, mostraría cómo la literalidad de un texto puede ser y de hecho es interpretada de modos muy diferentes en función de sus coordenadas espaciotemporales:

«Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?».

Esa «técnica del anacronismo deliberado» es la que todos nosotros aplicamos, inconscientemente, cuando volvemos la vista hacia obras del pasado –o, simplemente, hacia obras alejadas de nosotros geográfica o culturalmente–. T. S. Eliot se ha referido a este principio, antes que Borges, en «La tradición y el talento individual»:

«La percepción histórica compele a un hombre a escribir no sólo con su propia generación en las entrañas, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde los tiempos de Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su país, existe de manera simultánea y compone un orden simultáneo. Esta percepción histórica, que es una percepción de lo atemporal así como de lo temporal, y de lo atemporal y lo temporal a la vez, es lo que hace tradicional a un escritor. Y, al mismo tiempo, es lo que hace a un escritor singularmente consciente de su lugar en el tiempo, de su contemporaneidad. Ningún poeta, ningún artista de ningún arte, es inteligible por sí solo. Su importancia y su estimación son la estimación de su vínculo con los poetas y artistas muertos. No se le puede evaluar por sí solo; se le ha de ubicar, por razones de contraste y comparación, entre los muertos. Me parece un principio de la crítica no sólo histórica sino estética. Esta exigencia de conformidad, de coherencia, no es unívoca; lo que sucede cuando se crea una nueva obra de arte repercute de forma simultánea en todas las obras de arte que la precedieron».

T. S. Eliot (2010). «La tradición y el talento individual». En: Antoni Marí (ed.). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (págs. 390-399, trad. Jordi Doce). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

De todo ello cabe deducir el «fenómeno de la retroacción genérica» (Schaeffer, pág. 101), es decir, «la transformación genérica eventual de un mismo texto a través de la historia de su recepción» (pág. 97). Tal como no podemos, hoy en día, imaginar al Ulises que aparece en *La Odisea* de Homero sin el filtro –lo sepamos o no– de las sucesivas transformaciones que se dieron en el personaje –y que los lectores tienden a proyectar sobre el personaje de Homero– y en el universo narrativo en que se inserta a través de las reescrituras de Ovidio, Dante, Du Bellay, Tennyson, Joyce o Haroldo de Campos, por citar algunas de las más célebres, del mismo modo no podemos acceder a un género literario sin tener en cuenta las transformaciones que ese género ha sufrido desde la escritura de la obra hasta la actualidad.

Tomar la Biblia como obra literaria o leer *El Quijote* como «novela» (y nada más y nada menos como la primera de las novelas modernas) son fenómenos retrospectivos de acomodación de los textos a nuestras propias coordenadas históricas. Ahora bien, para convertirse en una «novela», el *Quijote* habrá de empezar a tener imitadores y, de ese modo, constituirse en modelo. En ese sentido, cabe afirmar que las obras que contribuyen a la creación de un género no pertenecen (en el momento de su producción) a dicho género. De hecho, en aquel momento no había, en castellano, ningún término específico para referirse a las obras extensas de ficción escritas en prosa, a las cuales se les llamaba «libros» o «historias». El término *novela*, de hecho, comenzaba a remitir en ese contexto (a través de una importación del término italiano *novella*) a los relatos breves.

La estructura del *Quijote*, como ha mostrado Félix Martínez-Bonati en *El Quijote y la poética de la novela*, estaba compuesta a partir del ensamblaje de episodios provenientes de una diversidad de tipos de novelas de la época (pastoril, sentimental, bizantina, caballerescas, picarescas...). Esta articulación supone una repartición específica de los personajes y de su relación con los espacios. Como ha señalado David Viñas a este respecto, «los personajes de un género no pueden entrar en otro» (2005, pág. 313). De ese modo, «la novedad que supone el *Quijote*, su indiscutible originalidad, es el resultado de una magistral combinación de géneros ya consagrados [...] que, al ingresar en un nuevo

contexto literario, en un nuevo texto, experimentan un cambio esencial: los rasgos dominantes de cada uno de ellos pasan a convertirse, en el nuevo contexto, en rasgos por completo subordinados» (pág. 315).

Ahora bien, hoy leemos el *Quijote* de modo muy diferente a como era leído, o escuchado, cuando fue escrito. De hecho, es posible señalar cómo el *Quijote* fue leído en el momento de su publicación como un texto eminentemente cómico (pues don Quijote no era sino un loco al que «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio»); cómo, a finales del siglo XVIII, se le superpuso una lectura trágica (al comenzar los lectores a identificarse con el personaje y con un *ideal* que don Quijote oponía a la triste *realidad* de una Mancha contrarreformista); y cómo, ya en el siglo XX, ha podido servir para problematizar el propio estatuto lingüístico o ficcional de la realidad a través de lecturas como las de Borges, que abren el universo de ficción a *lo inquietante o lo siniestro (unheimlich)* al mostrar que lo que creíamos más seguro quizás no lo es. Esos cambios en la lectura no son ajenos a unas transformaciones de género que, entre otras cosas, conseguirán valorizar modernamente un género históricamente secundario como es el de la novela.

Como ha afirmado Schaeffer, «la principal causa de esta variabilidad se encuentra en un fenómeno más general que vale para todo acto discursivo desde el momento en que es descontextualizable, o sobre todo desde el momento en que sobrevive a su contexto de origen» (pág. 98). Las obras antiguas son leídas desde las nuevas producciones y las nuevas categorías genéricas. De ese modo,

«[...] un texto no sabría predeterminar todas sus afinidades *posteriores* con textos o clases de textos todavía inexistentes en el momento de su producción, ya que sus afinidades dependen tanto de los textos futuros (y de los cambios históricos eventuales que conciernen a los criterios de clasificación) como de las propiedades intrínsecas del texto en cuestión. Teniendo en cuenta este dato, la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta».

Jean-Marie Schaeffer (2006). *¿Qué es un género literario?* (págs. 101-102, trad. Nicolás Campos Plaza y Juan Bravo Castillo). Madrid: Akal.

5. Resistencias

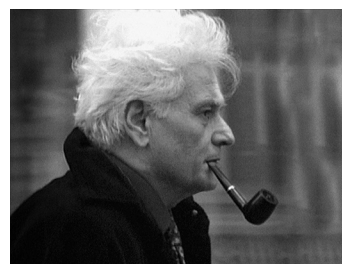
Antes de concluir conviene hacer inventario, siquiera brevemente, de algunas posiciones reluctantes a la noción de género o abiertamente en conflicto con ella. Una de las más resonantes es la de **Benedetto Croce**, autor de *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), que propugnó la abolición de las categorías genéricas, al considerar que cada obra poética era única, en tanto que expresión de una intuición concreta e individual:

«Fascinados, finalmente, por esta idea de los géneros, se ha visto a historiadores de la literatura y del arte pretendiendo hacer la historia, no de las obras literarias singulares y efectivas, sino de esos *vacuos fantasmas* que se llaman géneros, y reflejar, en vez de la evolución del *espíritu artístico*, la *evolución de los géneros*» (pág. 123).

Esta impugnación de las categorías clasificadoras no puede separarse, por supuesto, de la estética idealista croceana y de su acercamiento a la literatura desde la noción de expresividad. Una vez formulada la idea del arte como intuición pura, no cabe asignar valor cognitivo alguno al concepto de género literario, que queda reducido a pseudoconcepto, un mero nombre con una función designadora e historiográfica, y que no sirve para comprender la creación artística. Con ello, Croce desmantela la relación entre la singularidad de la obra y la tradición literaria.

La noción de género literario no ha escapado tampoco a la deconstrucción. **Jacques Derrida** pone el acento en la falsa distinción entre el texto y el género, puesto que este se engendra en la productividad textual: el texto participa del género (es más, lo ilustra, lo configura), pero, al transgredirlo inevitablemente, se excluye de pertenecer a él. Por lo tanto, la de género es siempre una categoría vacía (y un espacio de transgresión, pues su «ley» es establecer un límite que no se corresponde con ninguna realización).

En esta misma línea, el filósofo francés **Jacques Rancière** ha llamado la atención sobre los géneros y sobre la importancia de la crisis de la poética aristotélica en la modernidad. Según Rancière, el género ha estado ligado, tradicionalmente, a la naturaleza del tema representado. De ese modo, el género propone modos de representación ligados al tema representado. Dado que no hay sistema genérico sin jerarquía de los géneros, la poética representativa supone toda una ordenación de la experiencia del mundo que tiene connotaciones de todo tipo, también políticas. El valor político de los géneros literarios y de la literatura se comprende al entender que «la política es la constitución de una esfera de experiencia específica en que ciertos objetos son puestos como comunes y ciertos sujetos vistos como capaces de designar esos objetos y de



Jacques Derrida
Fuente: s-usih.org



Jacques Rancière
Fuente: Wikimedia

argumentar sobre ellos» (2007, pág. 11). El espacio político está atravesado por el conflicto que separa la palabra del grito, la capacidad de hablar de su interdicción, y supone así una partición y un reparto de lo sensible: «Esa distribución y esa redistribución de los espacios y de los tiempos, de los lugares y de las identidades, de la palabra y del ruido, de lo visible y de lo invisible forman lo que llamo el reparto de lo sensible» (pág. 12). La literatura interviene, en tanto que literatura, en esa redefinición de las fronteras de la sensibilidad, dando a pensar nuevos problemas, redefiniendo los límites de lo decible y de lo visible, transformando los modos de representación establecidos.

Rancière es tajante en este aspecto: «El nudo del problema [...] es la decadencia del principio de genericidad». La modernidad, de hecho, se ampara en él. «La novela es el género de lo que no tiene género» (pág. 40).

No hay duda de que resulta difícil dar con las especificidades distintivas de estos grandes cauces de presentación, ya que la praxis literaria se nos ofrece en muestras híbridas y con las más variadas derivas, aun en los rasgos considerados más esenciales, privativos y definidores de cada uno de esos géneros. Con todo, una aproximación a las características dominantes o típicas de cada una de estas clases generales puede aportar claves reveladoras para enfrentarnos al entendimiento y análisis de los textos individuales concretos.

Lecturas recomendadas

Jacques Rancière (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique.

Jacques Rancière (2007). *Politique de la littérature*. París: Galilée.

Jacques Rancière (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (trad. Cecilia González). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bibliografía

- Aristóteles** (2000). *Poética* (trad. Juan David García Bacca). México: UNAM.
- Bajtín, Mijaíl** (2003). «El problema de los géneros discursivos». En: *Estética de la creación verbal* (págs. 248-293; trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice** (1959). «La disparition de la littérature». En: *Le livre à venir* (págs. 265-274). París: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis** (2005). *Obras completas*. Barcelona: RBA.
- Croce, Benedetto** (1969). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (trad. M. Belloni y A. Vegue; ed. revisada por León Dujovne). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Culler, Jonathan** (1978). *La poética estructuralista* (trad. Carlos Manzano). Barcelona: Anagrama.
- De Campos, Haroldo** (1979). «Ruptura dos géneros na literatura latino-americana». En: César Fernández Moreno (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, Jacques** (1980). «La ley del género» (trad. Jorge Panesi). Universidad de Buenos Aires: Teoría y Análisis.
- Eliot, Thomas Stearns** (2010). «La tradición y el talento individual». En: Antoni Marí (ed.). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna* (págs. 390-399; trad. Jordi Doce). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fokkema, Douwe; Ibsch, Elrud** (2000). *Knowledge and Commitment. A Problem-Oriented Approach to Literary Studies*. Ámsterdam/Filadelfia: J. Benjamins.
- Fowler, Alastair** (1979). «Genre and the Literary Canon». *New Literary History* (núm. 11, págs. 97-119).
- Fowler, Alastair** (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foucault, Michel** (1996). «Lenguaje y literatura». *De lenguaje y literatura* (trad. Isidro Herrera Baquero). Barcelona: Paidós.
- García Berrio, Antonio** (1994). *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier** (2006). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (coord.)** (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel** (1994). «Géneros literarios». En: Darío Villanueva (coord.). *Curso de Teoría de la literatura* (págs. 165-189). Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard** (1969). «Vraisemblance et motivation». *Figures II* (págs. 71-99). París: Seuil.
- Genette, Gérard** (1979). *Introduction à l'architexte*. París: Seuil. Hay una versión previa de este texto en castellano en «Géneros, "tipos", modos». En: Miguel Ángel Gallardo (1988). *Teoría de los géneros literarios* (págs. 183-233; trad. María del Rosario Rojo). Madrid: Arco Libros.
- Genette, Gérard** (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- Genette, Gérard** (1991). «Fiction et diction». *Fiction et diction*. París: Seuil.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** (2006). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)* (trad. Domingo Hernández Sánchez). Madrid: Abada/UAM.
- Jauss, Hans-Robert** (1970). «Littérature médiévale et théorie des genres». *Poétique* (núm. 1, págs. 79-101).
- Jauss, Hans-Robert** (2000). *La historia de la literatura como provocación* (trad. Juan Godó Costa y José Luis Gil). Barcelona: Península.

Kristeva, Julia (1969). «La productivité dite texte». *Semeiotiké. Recherches por une sémanalyse* (págs. 147-184). París: Seuil. Hay versión castellana de José Martín Arancibia (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

Lázaro Carreter, Fernando (1976). *Estudios de Poética. La obra en sí*. Madrid: Taurus.

Lefevere, André (1985). «Systems in Evolution (Historical Relativism and the Study of Genre)». *Poetics Today* (vol. 6, núm. 4, págs. 665-679).

Lotman, Yuri (1978). *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Madrid: Istmo.

Moretti, Franco (2001). *Atlas de la novela europea (1800-1900)* (trad. Mario Merlino). Madrid: Trama.

Paulhan, Jean (1941). *Les Fleurs de Tarbes ou La Terre dans les Lettres*. París: Gallimard.

Pozuelo, José María (1988). *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus.

Raible, Wolfgang (1988). «¿Qué son los géneros? (Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual)». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.). *Teoría de los géneros literarios* (págs. 303-339; trad. Kurt Spang). Madrid: Arco Libros.

Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique.

Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. París: Galilée.

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (trad. Cecilia González). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Reisz, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

Rollin, Bernard (1988). «Naturaleza, convención y teoría del género». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.). *Teoría de los géneros literarios* (págs. 129-153; trad. Eugenio Contreras). Madrid: Arco Libros.

Schaeffer, Jean-Marie (2006). *¿Qué es un género literario?* (trad. Nicolás Campos Plaza y Juan Bravo Castillo). Madrid: Akal.

Schlegel, Friedrich (2009). *Fragmentos. Seguido de «Sobre la incomprendibilidad»* (trad. Pere Pajeros). Barcelona: Marbot.

Stempel, Wolf Dieter (1979). «Aspects génériques de la réception». *Poétique* (núm. 39, págs. 353-362).

Todorov, Tzvetan (1967). «Introduction au vraisemblable». *Poétique de la prose* (págs. 92-99). París: Seuil.

Todorov, Tzvetan (1974). «Géneros literarios». En: Oswald Ducrot; Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (trad. Enrique Pezzoni). Madrid: Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. París: Seuil.

Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil.

Todorov, Tzvetan (1988). «El origen de los géneros». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.). *Teoría de los géneros literarios* (págs. 31-48; trad. Antonio Fernández Ferrer). Madrid: Arco Libros.

Tomashevski, Boris (1970). «Temática» (1925). En: Tzvetan Todorov (org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol). Madrid: Siglo XXI.

Viñas, David (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Wellek, René; Warren, Austin (1974). *Teoría literaria* (trad. José María Gimeno, prólogo Dámaso Alonso). Madrid: Gredos.

Williams, Raymond (2000). «Literatura». *Marxismo y literatura* (trad. Pablo di Masso). Barcelona: Península.