

COMPETENCIAS DEL GÉNERO

PAOLO BAGNI

The specific complexity of the question of genres depends on the plurality of the problems to which genre is pertinent and relevant. When Croce proclaimed, at the beginning of the century, the non-existence of the genre, he reduced the entire range of problems to the sole question relative to a work's belonging to a genre. In more recent times, there has been an attempt to reduce genre to the property of the linguistic act, in a methodological framework that understands poetics exclusively as the science of literature. Against such reductionism, it is important to keep in mind a wider, more articulated idea of poetics as a pragmatic meditation, to investigate genres according to the multiple lines of systematization that are pertinent to them.

Si la reflexión acerca de los géneros todavía puede ser considerada como el “problema de los géneros”¹, no se debe precisamente a la diversidad de puntos de vista desde los cuales se puede abordar el tema de los géneros, sino que ha de radicar antes bien en la comprensión de las razones que se hallan detrás de esa variedad de perspectivas, en la investigación de los significados que se entrelazan en la noción de género convirtiéndola en una noción con una *complejidad propia*.

En la historia de la poética encontramos una multiplicidad de clasificaciones, jerarquías, listas y *sistemas* de géneros. Quizá en vez de intentar reducir y unificar esa multiplicidad bajo un común denominador o “universal”, debemos aprender a diferenciar los cambios de fisonomía y función de la noción de género. P. Szondi, por ejemplo, ha demostrado de manera brillante, al tratar sobre Schlegel, cómo la mutación adjetiva de los conceptos de género (de *épica*, sustantivo a *épico*, adjetivo) convierte la instancia del sistema en un juego combinatorio sobre los rasgos constitutivos de

¹ P. de Meijer, “La questione dei generi”, en *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa (ed.), Einaudi, Torino, 1985, vol. IV, 245-282.

la noción de género, en vez de en un problema de ordenación de la poesía por géneros².

Por lo tanto, es necesario establecer dos premisas generales. En primer lugar, que la complejidad de la noción de género depende de la pluralidad de problemas para los cuales el género es *pertinente*; y en este sentido es útil referirse a una página de P. Hernadi, donde se declara que el verdaderamente “sobrio principio de discutir sobre literatura en un marco conceptual policéntrico” es preferible a la “ilusoria promesa de unidad y simplicidad ofrecida por muchas clasificaciones sumarias”³. De esta manera, el hecho de ser conscientes de la falacia de todo principio clasificatorio monístico tiene que animar a investigar “la manera en la que los conceptos de género realmente válidos propuestos en los últimos decenios puedan ser integrados en una unidad de *sistemas* conexos”⁴. Siguiendo este camino, la multiplicidad de puntos de vista acerca del género correspondería a los diferentes enfoques acerca de las distintas funciones del género.

En segundo lugar, debemos aclarar aquellos aspectos en relación a los cuales se entiende que el género es algo *relevante*. A. Fowler ha subrayado que “el género tiene que ver principalmente con la comunicación. Es un instrumento para significar, no para clasificar o normalizar”⁵, si bien afirma que no conviene insistir demasiado en la analogía entre literatura y lenguaje u otros sistemas de comunicación, porque el hecho de que la literatura esté sujeta a una transformación histórica no comparable con la transformación histórica de las lenguas supone sobrepasar el alcance del modelo comunicativo. El modo principal en el que la literatura realiza en sí misma esa transformación se refiere fundamentalmente a los géneros:

“Cada obra literaria transforma los géneros a los cuales se refiere. Y esto es verdad no sólo cuando hablamos de las innova-

² P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino, 1974 (Frankfurt am Main, 1973-74), 132.

³ P. Hernadi, *Beyond Genre. New directions in Literary Classification*, Cornell U.P., Ithaca-London, 1972, 153.

⁴ P. Hernadi, 153.

⁵ A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982, 22.

ciones radicales o de las creaciones geniales. Así, la obra más imitativa, incluso si respeta servilmente las convenciones del género, ejerce alguna influencia sobre aquéllas, aunque sea solamente de manera episódica e indirecta. El resultado será en un caso una convención familiar y clara, y en otro una convención facilona y desagradable. Por consiguiente, todos los géneros están expuestos a una continua metamorfosis⁶.

Los géneros, *lugares* de transformación, poseen como rasgo constitutivo (no como algo secundario o suplementario con respecto a una identidad fija y estable) este carácter de metamorfosis permanente.

Los dos temas que hemos individualizado como presupuestos, la relevancia metamórfica y la pluralidad de competencias del género, ¿de qué manera colaboran el uno con el otro para darle forma al género? Existe una imagen de Ortega y Gasset llena de fuerza heurística que quizá nos pueda ayudar. Escribe Ortega:

“En rigor, todo perfil es doble, y la línea que lo dibuja es, más bien, sólo la frontera entre ambos. Si de la línea miramos hacia dentro de la figura, vemos una forma cerrada en sí misma, a lo que podemos llamar un dintorno. Si de la línea miramos hacia fuera, vemos un hueco limitado por el espacio infinito en derredor. Y a esto lo podemos llamar el contorno. Sin contorno no habría dintorno”⁷.

Si en el dintorno del género advertimos una clara inclinación hacia la metamorfosis, en el contorno se inscriben las múltiples líneas que le competen.

1. Pertenencia de la obra al género.

A comienzos de siglo Croce proclamaba la inexistencia de géneros, declarándolos pseudoconceptos sin ninguna realidad sustancial. Planteamiento motivado por la idea de que toda obra de

⁶ A. Fowler, 23.

⁷ J. Ortega y Gasset, *Lo spettatore*, Guanda, Milano, 1984, 110 (*El espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1985, 734).

arte es algo individual y único *individuum ineffabile*. Esta irreducibilidad absoluta sólo puede pensarse desde el concepto filosófico de la obra esencialmente como arte, haciendo así retroceder cualquier otra determinación (entre ellas el género) al ámbito de lo no esencial. En la formulación del arte como “expresión de una intuición” (donde expresión e intuición no se *articulan* sino que más bien *coinciden*), es evidentemente un desarrollo orgánico del sistema filosófico totalizante de Croce (desarrollo que no hace sino poner de manifiesto el origen cultural del sistema). Esa intuición (que se expresa en el arte) aparece aquí como reflejo tardío de una experiencia artística, como reflejo de la poética de una *voluntad de expresión* tendiendo a colocar la obra bajo el signo de una necesidad expresiva exclusiva e inédita. Reflejo que, según se ha dicho, indudablemente implica una purificación teórica del magma de ideas y programas que fluyen en la experiencia artística a partir del romanticismo. Pero a costa de una extraordinaria simplificación, fundamentalmente en el plano teórico, aunque también en el de la experiencia literaria. Si el ideal de una obra que *se impone su propia ley*, siendo así irreducible a cualquier norma que le preexista, en vez de quedar sosegado y anestesiado en “un concepto aconceptual del arte”⁸ (concepto que se coloca bajo la categoría de una dialéctica demasiado previsible) puede, contrariamente, albergar, por ejemplo, la tensión de los ensayos de un Simmel⁹, donde se recuerda que ese ideal consiste en un equilibrio permanentemente inestable que ha de conseguirse cada vez que uno se arriesga a reflexionar. Del mismo modo, en el plano de la experiencia literaria el rechazo de modelos, de lenguajes ya dados, ha supuesto implicaciones más radicales (ignoradas por Croce) que han sido descritas sutilmente por J. Paulhan en *El Terror en las Letras*¹⁰.

No es suficiente constatar que la idea del arte en la estética de Croce implica la negación del género. Es necesario llegar a comprender que esa negación se produce como respuesta a la pregunta sobre la *pertenencia de una obra a un género*. En nuestro siglo, en

⁸ T.W. Adorno, *Teoría estética*, Einaudi, Torino, 1975 (Frankfurt am Main, 1970), 285.

⁹ G. Simmel, “Normatività dell’opera d’arte”, en *Saggi di estetica*, Liviana, Padova, 1970.

¹⁰ J. Paulhan, *I fiori di Tarbes, ovvero il terrore nelle Lettere*, Marietti, Genova 1989 (Paris, 1941).

el que se ha producido una negación diferente del concepto de género, la situación es otra. En el siglo XX las vanguardias dieron origen a la crisis de “la obra de arte orgánica”¹¹, como la denominó Bürger: la obra de arte pensada como totalidad cerrada, autónoma, que obtiene todo su sentido solo de sí misma, de la relación orgánica de las partes con el todo. De esta manera, otro modelo de obra ha ido surgiendo, el de una obra compuesta de interrupciones, fragmentos, partes de un montaje, el de una obra que más que expresar un sentido orgánico y unitario lo que hace es exhibir el principio de su propia construcción. ¿Qué les sucede a los géneros en este proceso que a la vez celebra y erosiona el carácter constitutivo de *expresión* de la obra acentuando su irreductibilidad originaria hasta el punto de convertirla en algo problemático?

Como han evidenciado eficazmente tanto Todorov¹² como Blanchot, precisamente cuando la obra pretende ser superación y anulación de todo género, de los límites y de las distinciones entre géneros, para así convertirse en una interrogación radical sobre la propia literatura y sobre la “esencia ausente” de toda obra, es precisamente entonces cuando a través de ese gesto la obra hace patente la norma que transgrede, al poner de manifiesto los géneros que disgrega:

“En aquellas obras excepcionales que tocan algún límite, es precisamente la excepción la que hace que se revele esa “ley”, de la cual la obra constituye una desviación insólita y a la vez necesaria. De este modo parecería que la única manera de individualizar la norma fuese a través de la excepción que la niega: la regla, o más exactamente, ese centro del cual la obra cierta es la afirmación incierta, se convierte así en la manifestación demoleadora, la presencia momentánea e inmediatamente negativa”¹³.

Es cierto que la página de Blanchot está empapada de un *pathos* del límite. No es un borde o una silueta que teje entre las cosas

¹¹ P. Bürger, *Teoría dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990 (Frankfurt am Main, 1974).

¹² T. Todorov, “L'origine dei generi”, en *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993 (Paris, 1978) (cit. *I generi*).

¹³ M. Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969 (Paris, 1959), 115.

“una red de relaciones”¹⁴ sino la línea del horizonte a lo largo de la cual siempre se hace posible el sentido “más allá” y “en ausencia”. Se puede no compartir este *pathos*, pero no hay duda de que en su vibración logramos ver como es precisamente en este límite extremo donde está en juego, en cada obra, el reinicio absoluto de la literatura. De esta manera, el género mantiene su relevancia en relación a las obras *gracias* a la desarticulación y disgregación del *orden* de los géneros. Cuando la dinámica de norma y transgresión se convierte en una característica necesaria del perfil del género, entonces ya no es cuestión de juzgar la *pertenencia* de una obra a un género, sino más bien de comprender, a través de la negación activa y necesaria que efectúa la obra, la *exposición* de esa misma obra (de su “hacerse”) al cambiante *campo* de los géneros en su totalidad.

La poética filosófica de los románticos había vislumbrado ya este asunto, de ser cierto que, como observa Szondi, “la teoría schlegeliana de la novela considera a ésta o bien como mezcla de todos los demás géneros o bien como algo que abarca todos los géneros”¹⁵. Recordemos a Balzac quien convierte la novela en un auténtico *programa de géneros*, un proyecto que engloba y culmina todos los géneros; o en nuestro siglo la profecía de Virginia Woolf en la que “la novela, caníbal que ha devorado tantas formas de arte, devorará aún más”¹⁶. Basta con rasgar apenas esta fértil trama de motivos, proyectos y utopías para darse cuenta de que la afirmación de Croce no se limitaba a la abolición del *concepto* de género sino que cancelaba instancias y urgencias de la propia experiencia viva de la literatura.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sul Chisciotte*, Guida, Napoli, 1986, 75 (cit. *Meditazioni*); *Meditaciones del Quijote*, J. Marias (ed.), Cátedra, Madrid, 1990, 144.

¹⁵ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni*, 133.

¹⁶ V. Woolf, “Lo stretto ponte dell’arte”, en *Ore in biblioteca e altri saggi*, La Tartaruga, Milano, 1991, 112.

2. *Reductio ad unum.*

Existe una apostilla de la estética de Croce respecto al género: el concepto universal de arte no admite precisamente ninguna categoría entre el concepto de arte y la singularidad de la obra. Cualquier discurso sobre el arte que no se articule en torno a ese concepto pierde entonces significado y queda reducido a “empirismo prefilosófico”, que será legítimo para cometidos *secundarios* (por ejemplo, para la crítica) o como “turbia” e incierta anticipación del puro concepto de arte, pero que carece de un verdadero “cociente de conocimiento”.

Semejante postura “monológica”¹⁷ descalifica todo el ámbito de la poética y de la reflexión pragmática sobre el arte, privándolo, por un lado, de cualquier posibilidad auténtica e *independiente* de sentido, y por otro, de los argumentos para una “verdad” realmente múltiple que no sea reducible a la lógica del discurso teórico. Puede que el estilo de esta filosofía nos parezca hoy lejano y, por así decirlo, obsoleto, sin embargo, seguimos encontrando (y además en áreas de investigación ajenas a la inspiración de la filosofía neoidealista de comienzos del siglo XX) una tendencia a *reducir* el papel de la poética en nombre de una pureza que se pretende “científica” más que “especulativa”.

Véase por ejemplo como Dolezel, en su libro *Poética occidental* propone una delimitación radical de la poética y de sus competencias distinguiéndola de la crítica. La crítica es aquella “actividad axiológica y valorativa que integra y reintegra la obra literaria en un sistema cultural”, y “la poética es una actividad cognitiva que reúne conocimientos acerca de la literatura para integrarlos en el marco más amplio de los conocimientos adquiridos por las ciencias humanas y sociales”¹⁸.

Al colocar el acento sobre la obra literaria como objeto de conocimiento la poética queda caracterizada como “pensamiento teórico”¹⁹, como “ciencia de la literatura”, a medio camino entre la

¹⁷ En el sentido, por extensión, del monologismo bakhtiniano; M. Bakhtin, *Estética e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979 (Moscú, 1975).

¹⁸ L. Dolezel, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Einaudi, Torino, 1990 (Lincoln and London, 1990), XIII.

¹⁹ L. Dolezel, 4.

“historia de las ideas” y “la historia de la ciencia”, y con una tradición investigadora que comprende “dos temas generales, uno ontológico y otro epistemológico: a) la literatura como arte del lenguaje, arte que se expresa en la *poiesis* creativa; b) la poética como actividad cognitiva regida y determinada por las condiciones generales propias de toda investigación científica”²⁰.

El sentido de ambos temas se ha expresado como defensa de la autonomía (*especificidad*) de la literatura:

“Una ciencia de la literatura es posible sólo si la literatura es reconocida como actividad artística concreta; e inversamente, la actividad artística específicamente literaria puede ser justificada en la teoría y defendida en la práctica cultural solo por una poética científica que rechace una aproximación determinista y reduccionista de la literatura”²¹.

La rigurosa separación entre actividad crítica y actividad de conocimiento implica una reducción de la poética que no es una mera delimitación: se ha dicho, utilizando una fórmula escueta pero eficaz, que el término “poética” se extiende de manera ambigua hacia dos acepciones: “teoría de la creación literaria” y “reflexión sobre la creación literaria”²². Formulación que tiene la virtud de evidenciar que si la ambigüedad se sitúa entre la teoría y la reflexión, no es posible pensar en eliminarla mediante un reparto mecánico de contenidos. En Dolezel la ambigüedad se basa en la superposición de lo que él llama tema ontológico y tema epistemológico: postular una poética como actividad de conocimiento, integrable en el marco general de la investigación científica, no nos remite *necesariamente* a la premisa ontológica según la cual la literatura es el arte del lenguaje. Una definición “ontológica” de este tipo en realidad solo supone ejercer una opción metodológica *sobre* la literatura, que no excluye ni agota otras posibilidades de aproximación. Transformarla en la premisa necesaria de la “poética científica” significa hacer de esta última el método exclusivo de aproximación presuntamente legitimado por la especificidad de su objeto. De esta manera se produce un corto-

²⁰ L. Dolezel, 6.

²¹ L. Dolezel, 7.

²² G. Dahan, “Notes et textes sur la Poétique au Moyen Age”, *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age*, 1980, 171.

circuito típico: motivar la *irreductibilidad* (autonomía y especificidad) de la literatura, *reduciéndola* a un arte verbal como dimensión única. El hecho de que todo esto sea presentado como justificación, en la teoría, y como defensa, en la práctica cultural, de la especificidad de la literatura, pone de manifiesto una confusión entre competencias teóricas y políticas. Las teorías científicas, en sí mismas, no “justifican” ni “defienden” nada. Darle este papel a la poética científica puede ser hasta encomiable, pero la operación tiene un precio: la dicotomía entre el aspecto *crítico* y el *cognitivo* se impone entonces como dicotomía axiológica con una clara jerarquía en la que la primacía recae sobre el aspecto cognitivo. Sin embargo, de las formulaciones de Dolezel trasluce que son, más bien, diferentes perspectivas de integración sistemática que se ofrecen a las diversas modalidades del discurso sobre el arte en el marco de la poética. Poética que se entiende aquí como reflexión pragmática, como saber acerca del arte, bien sea como perspectiva orientada a integrar y reintegrar “la obra literaria dentro de un sistema cultural”, o bien como perspectiva orientada a adquirir “conocimientos acerca de la literatura para insertarlos en el más amplio marco de los conocimientos adquiridos por las ciencias humanas y sociales”.

Concretamente, el libro de Dolezel aspira explícitamente a trazar la pista de toda una tradición de investigación orientada en la “poética estructural” del siglo XX, de tal forma que la “concepción de la literatura como estructura” se transforme en “tema fundamental de la poética occidental desde sus orígenes”²³, o sea, desde Aristóteles. En una visión de este tipo, pese a su valor heurístico, el tema del género tiende a quedar anulado, y, de hecho, no se encuentra en las investigaciones de Dolezel.

Schaeffer ha señalado que toda identificación genérica es auto-referencial “en tanto que fija unas identidades en el acto mismo en el que las constata”²⁴ y Guillén ha afirmado que definir un género significa “definir una entidad cuyos límites y cuyo carácter dependen en gran medida de los resultados de la definición”²⁵. La problemática de los géneros es reacia a la integración en un pro-

²³ G. Dahan, 8.

²⁴ J.M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma, 1992 (Paris, 1989), 68.

²⁵ C. Guillén, *Literature as System*, Princeton U.P., Princeton, NJ, 1971, 129.

yecto de poética cognitiva como el de Dolezel a causa de la dimensión “decisional”, por así decirlo, que la noción de género implica inevitablemente. No obstante, si no queremos quedar parados delante de la pura y simple constatación de este extraño hecho, si no nos limitamos a expulsar el género del ámbito de la poética (como ya hizo Croce en el ámbito de la estética), deberemos atrevernos a emprender nuevas reflexiones.

Parece lícito preguntarse si la *complejidad pragmática*²⁶ de los géneros no sea extensible a la poética entera como horizonte de *reflexión pragmática* dentro del cual se ubican también los intentos de definición teórica. En este caso, si la orientación pragmática es la fundamental en la poética²⁷, ¿pueden verdaderamente establecerse las premisas “ontológicas” para el desarrollo de un programa “cognitivo” en el marco de la poética? No se trata aquí tanto del contenido de las premisas (literatura en tanto que arte del lenguaje, etc.), como de la *decisión metodológica* de que sean premisas ontológicas, que establezcan lo que es la literatura. Ahora bien, un asunto de este tipo, tanto en su forma lógica como en su función metodológica, corre el riesgo de resolverse en una afirmación dogmática, a menos que sea capaz de expresar un contenido ampliamente *compartido* por una cultura entera —y en este caso se convierte en una premisa *cultural*, y no en una ontológica—.

Más aún, en nuestra época es verdaderamente difícil poder contar con semejantes premisas ya que hoy en día “nada de lo que tiene que ver con el arte es obvio, ni en el arte mismo, ni en su relación con todo lo demás; obvio no es ni siquiera el derecho del arte a la existencia”²⁸. Por eso, el programa de la poética como ciencia de la literatura pone en evidencia su inevitable carácter reductivo ya que pretende elevar un punto de vista legítimo pero parcial a valor cognoscitivo absoluto. Disponemos de ejemplos (fuera de la rígida postura de Dolezel) de cómo esa equivalencia entre poética y ciencia de literatura repercute en el modo de abordar la temática del género.

Todorov, quien formuló el cometido de la poética estructural como investigación acerca de “las propiedades del particular dis-

²⁶ J.M. Schaeffer, 113-114.

²⁷ L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1989.

²⁸ T.W. Adorno, 3.

curso literario [...] de aquella propiedad abstracta en la que reside la singularidad del acto literario: la “*literariedad*”²⁹, ha renunciado posteriormente a esta perspectiva en favor de un proyecto de tipología general del discurso³⁰. El fracaso de la tentativa de una definición estructural de la literatura, precisamente por la imposibilidad de establecer una propiedad exclusiva y común a todas las obras, nos lleva a dudar de la premisa acerca de la oposición entre literatura y no literatura. Así, el concepto de literatura queda abandonado y es sustituido por el de *discurso*: “en el lugar de la literatura aparecen ahora numerosos tipos de discurso, los cuales merecen con el mismo derecho nuestra atención”³¹. Todorov subraya el hecho de que la perspectiva de una tipología del discurso pretende ser más amplia y comprensiva que la poética (ciencia de la literariedad), de tal modo que en ella la noción de género quede asimilada y subordinada al concepto de discurso:

“el concepto de *discurso* (es el) correspondiente estructural del «uso» del lenguaje [...] el discurso no es algo singular sino múltiple, tanto en sus funciones como en sus formas [...]. Cualquier propiedad verbal, facultativa si hablamos de la lengua, puede convertirse en obligatoria si hablamos del discurso; la elección llevada a cabo por una sociedad dada entre todas las codificaciones posibles del discurso determina aquello que definiremos como su sistema de géneros. Los géneros literarios no son, efectivamente, sino una elección entre todas las posibilidades del discurso, elección convertida en algo convencional por una sociedad dada”³².

Al género, definido principalmente como codificación de las propiedades discursivas, le espera así una existencia histórica “marcada por el discurso sobre los géneros”³³. Al fin y al cabo, lo que sucede es que “en una sociedad se institucionaliza el recurso a cierta propiedad discursiva y cada texto se escribe y percibe conforme a la norma establecida en esa codificación”³⁴. De esta mane-

²⁹ T. Todorov, *Poétique*, Seuil, Paris, 1973, 19-20.

³⁰ T. Todorov, *I generi*.

³¹ T. Todorov, *I generi*, 21.

³² T. Todorov, *I generi*, 19.

³³ T. Todorov, *I generi*, 49.

³⁴ T. Todorov, *I generi*, 49.

ra, el género se redefine como “codificación de las propiedades discursivas testimoniada históricamente”³⁵, como aquel lugar en el que se solapan la realidad discursiva y la realidad histórica, como “lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria”³⁶. Si de este modo, observa Todorov, puede el género convertirse en el personaje principal de los estudios literarios, permanece aún el reconocimiento de que “la identidad del género viene enteramente determinada por la identidad del acto lingüístico”³⁷.

La poética de la literalidad, al convertirse en tipología del discurso o acto lingüístico, consigue una apertura de campo infinita. Sin embargo, la reducción del género literario a género del discurso aplasta la noción de género como determinación unívoca de las propiedades del acto lingüístico. Ni el suplemento de existencia histórica que Todorov *añade* a la identidad del género, ni los mecanismos de transformación que interpone entre el acto lingüístico y el género son suficientes para corregir ese hecho.

El privilegio concedido a la identidad discursiva del género reaparece en la perspectiva más articulada de Schaeffer³⁸. Ya hemos comentado como Schaeffer subraya la complejidad pragmática de los “nombres del género”, su carácter híbrido, y lo hace apoyándose en una “lógica pragmática de la genericidad”, lógica que, para hacer posible “indistintamente un fenómeno de producción y recepción textual”³⁹, se conecta con la variabilidad genérica de los textos a lo largo de la historia (textos sujetos a un proceso continuo de re-contextualización). Autor y lector juntos constituyen así el género del texto. De esta manera, “se relativiza la noción de identidad textual”⁴⁰ en conexión con la *pluralidad de determinaciones genéricas* que constituyen el texto y, correlativamente, la estructuración del campo literario queda expuesta al cambio histórico.

Con esto se consigue que la literatura “no sea una noción inmutable” o “una clase única de textos fundada sobre criterios constantes”, sino más bien “un *complejo de clases* fundadas sobre

³⁵ T. Todorov, *I generi*, 52.

³⁶ T. Todorov, *I generi*, 52.

³⁷ T. Todorov, *I generi*, 59.

³⁸ J.M. Schaeffer.

³⁹ J.M. Schaeffer, 63.

⁴⁰ J.M. Schaeffer, 137.

nociones diversas⁴¹. El género no corresponde a una clase, si “los nombres de los géneros poseen las funciones más diversas y nacen en las circunstancias y con las intenciones más variadas⁴², entonces el problema es tratar de comprender a qué se refieren los nombres del género.

En este punto, se hace valer el privilegio metodológico otorgado a la noción de *acto discursivo*: los nombres de género “no se refieren todos al mismo orden de fenómenos” en razón de la “realidad semiótica compleja y pluridimensional⁴³ de la obra literaria en cuanto acto discursivo, carácter que impide a la obra tener una identidad única y absoluta:

“en cuanto uno se concentra en la globalidad del acto discursivo, y no sólo en su simple realidad textual [...] la heterogeneidad de los fenómenos a los cuales los varios nombres de género se refieren deja de ser escandalosa: es absolutamente normal que el acto discursivo, teniendo varias facetas, admita también una multiplicidad de descripciones diferentes y no por ello menos adecuadas⁴⁴.”

Por lo tanto el carácter múltiple y la aparente falta de coherencia de los nombres de los géneros “se explica con el hecho de que el acto verbal es un acto semántico complejo⁴⁵”: la simplificación del problema es tan tajante que el propio Schaeffer se apresura a reconocer que “la dificultad del problema de la identidad genérica de las obras literarias [...] depende también del hecho de que las obras, escritas u orales, tienen siempre una existencia histórica⁴⁶.”

Volvemos a encontrar así la dicotomía, ya vista en Todorov, entre *discursivo* e *histórico*, como si la historicidad de los géneros fuera una especie de residuo embarazoso con respecto al paradigma de *la identidad discursiva*, colocado en primer plano. Para conectar las dos dimensiones, Schaeffer observa que, si cada acto del lenguaje pertenece a un contexto, es característico de las obras

⁴¹ J.M. Schaeffer, 70 (se refiere aquí a A. Fowler).

⁴² J.M. Schaeffer, 113.

⁴³ J.M. Schaeffer, 72.

⁴⁴ J.M. Schaeffer, 73.

⁴⁵ J.M. Schaeffer, 103.

⁴⁶ J.M. Schaeffer, 117.

literarias *sobrevivir* al contexto originario en tanto que están realmente *destinadas* a esa supervivencia. La historicidad específica de las obras consiste entonces en su constitutivo destino transcontextual y en el cual radica su variabilidad genérica en el tiempo. Dicho con otras palabras, la dificultad de reducir la complejidad pragmática del género a la complejidad semántica del acto discursivo empuja a Schaeffer a considerar el tema de las *relaciones entre las obras*, ya que el primer “contexto” de una obra es un conjunto de otras obras y la capacidad de “descontextualización” y de “recontextualización” no evidencia sino la posibilidad de crear relaciones nuevas y diferentes entre las obras. Schaeffer alude a estos temas cuando, refiriéndose a Frye, declara que el objetivo principal de una teoría crítica de los géneros tiene que ser: “aclarar las relaciones entre las obras utilizando los indicios facilitados por las distinciones genéricas”⁴⁷. Queda sin tratar la discontinuidad metodológica entre la descripción del género según el paradigma de la identidad discursiva y el análisis de su relevancia en el tema de las relaciones entre las obras.

Genette llega a tocar los mismos temas cuando describe el género como una combinación de rasgos temáticos, modales (en el sentido de *modos de enunciación*) y formales, *relativamente constantes y trans-historicos* y determinantes en el ámbito de virtualidad del género dentro del cual la evolución del campo literario hace efectiva su elección⁴⁸. La idea de un ámbito de virtualidades del género, que apunta a los géneros como campo de posibilidades, se extiende al tema de la *trascendencia textual*, o sea a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁴⁹. En el abanico de relaciones transtextuales encontramos la relación de *arquitecturalidad*, “relación de inclusión que une cada texto a los diferentes tipos de discurso a los que pertenece. Aquí ya podemos entrever los géneros y sus determinaciones temáticas, modales, formales u otras (?)”⁵⁰.

Aunque Genette intente hacer confluír la definición, “rigurosamente atemporal”, del género considerado como *combi-*

⁴⁷ J.M. Schaeffer, 69.

⁴⁸ G. Genette, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1981 (Paris, 1979), 66.

⁴⁹ G. Genette, 69.

⁵⁰ G. Genette, 70.

nación de rasgos, y el concepto de trascendencia textual, esta trascendencia nos remite a una problemática de *relaciones entre los géneros* más que a la identidad combinatoria del género:

“esta trascendencia es omnipresente, pese a lo que Croce y los otros hayan dicho acerca de la invalidez de la perspectiva del género en literatura y en otros ámbitos. Podemos pasar por alto esta objeción recordando que unas cuantas obras, empezando por la *Iliada*, se han sometido a este punto de vista, que otras cuantas, como la *Divina Comedia*, en un primer momento se han escapado, y que la propia contraposición de estos dos grupos esboza un sistema de géneros”⁵¹.

Esta conclusión de Genette abre un espacio de *líneas sistemáticas*, que sitúan el *sentido* del género en su relevancia respecto a un orden de relación de las obras con otras obras, respecto al orden de un sistema de los géneros, más allá de sus caracterizaciones como combinación de rasgos, conjunto de propiedades discursivas o reducción al acto lingüístico.

Es preciso ahora, después de experimentar sus expansiones y refracciones en un amplio abanico de problemas, volver a cuestionar la noción de género.

3. Experimento y memoria.

Una vez desvinculada de soluciones especulativas unívocas, la duda sobre la existencia de los géneros (duda generada por la irreductibilidad de abstracción “genérica” y absoluta individualidad de la obra de arte, esto es, por la imposible coincidencia entre género y obra) se convierte en el fenómeno de la *incomodidad de los géneros*, fenómeno que ha acompañado el desarrollo de la literatura, desde el Romanticismo en adelante, hasta producirse una profunda contraposición entre la obra concebida como algo completo y orgánico, ley para sí misma, y la corrosión (negación) de este modelo que se afirmó con fuerza en el siglo XX. Hablamos seguramente de posiciones opuestas pero que se implican mutuamente, de tal manera que resulta posible pensar en otras relaciones entre

⁵¹ G. Genette, 70-71.

obra y género además de las de pertenencia a una clase concreta, la ejecución de un modelo o la encarnación de una esencia.

“La obra nunca se presenta sola, al contrario siempre esta determinada por la existencia de otras obras” escribió Macherey⁵²: ninguna obra se presenta sola en ningún momento, no porque está *junto a* otras obras, sino porque en su condición misma de existencia, o sea en su identidad, asoman perfiles de otras obras, como si se sobrepusiesen, pero sin coincidir perfectamente, diferentes rasgos de otras obras: la obra se ofrece como *refracción de identidades*. Cabe preguntar entonces ¿cuál es la función del género?

Escuchemos a Guillén, quien sugiere considerar el género como “una invitación a la forma”⁵³. *Forma*, como correlación de *materia*, significa el principio de *dar forma*; y aunque la unión de materia y forma siempre se haya verificado de antemano, el artista tiene que volver a empezar cada vez, porque cada forma “ya dada” en sus manos se convierte en materia. Por lo tanto, la forma es “la revelación o la señal de una relación dinámica entre el artefacto “acabado” y sus orígenes en la vida y en la historia anteriores”⁵⁴. En este proceso encontramos la función del género. En la tensión que se da entre el hecho de que la “forma” no pueda ser simplemente trasladada de una obra a otra y “el hecho de que la adecuación de la materia a la forma ya haya tenido lugar”⁵⁵ el género funciona como *principio de adecuación*, como impulso formativo de la obra en cuanto totalidad unificada y *entrelazada*. Esto no significa reafirmar un modelo orgánico de la obra, sino que se apunta al género como “una invitación a la efectiva construcción de una obra de arte [...] un modelo de solución de los problemas en el ámbito de la forma” capaz, a la vez, de “suscitar y condicionar interrogantes sobre las obras literarias”⁵⁶. El modelo de género es relevante en lo relativo a la fisonomía global de la obra, “eficaz

⁵² P. Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria*, Laterza, Bari, 1969 (Paris, 1966), 107.

⁵³ P. Macherey, 109.

⁵⁴ P. Macherey, 111.

⁵⁵ P. Macherey, 111.

⁵⁶ P. Macherey, 119, 122.

en el momento crucial de la configuración total, de la construcción, de la *com-posición*"⁵⁷.

Las competencias del género residen ahora en el *hacerse* de la obra, tanto para el escritor que intenta y experimenta con la imagen de la obra por hacer, como para el lector que busca su sentido y que, a base de interrogantes, organiza sus significados. Matizaciones como estas las podemos encontrar en las ininterrumpidas meditaciones de L. Anceschi sobre la inmanencia de la reflexión en la poesía, en su invención de sorpresas calculadas, de estructuras solidísimas, delicadas e imprevisibles. Reflexiones sobre la poesía que nacen en la poesía, con la poesía y para la poesía⁵⁸.

La densidad teórica del término "reflexión", en este contexto, pretende ser un rescate de aquella pluralidad multilateral de modos de reflexionar acerca de la poesía, modos originados en el "hacer": "El momento del 'hacer' y la reflexión sobre el 'hacer' a estas alturas se juntan, se determinan en el mismo momento, un momento que puede ser larguísimo"⁵⁹. Este pensamiento se legitima y se hace realidad en el horizonte del "hacer". Anceschi propone y elabora, precisamente en este campo de la poética, la noción de *institución* literaria:

"la poesía, como toda otra actividad humana, se desarrolla por medio de *modelos variables*; y es en este orden donde encuentra en su interior una zona de racionalidad específica, decididamente orientada hacia el 'hacer', y según objetivos siempre bien definidos y precisos [...]. Se trata [...] de una prudencial voluntad de legislar el hacer, de encontrar estructuras y principios que actúan"⁶⁰.

La "necesidad" de las instituciones es, por lo tanto, función de su carácter pragmático: "se presentan como respuesta conveniente a la necesidad explícita de organización que se agudiza en el momento en el que la obra se proyecta y comienza a emerger"⁶¹, momento que se puede considerar como "proyecto general de la

⁵⁷ P. Macherey, 120.

⁵⁸ P. Macherey, 38.

⁵⁹ P. Macherey, 41-42.

⁶⁰ P. Macherey, 76.

⁶¹ P. Macherey, 79.

poesía⁶². Está claro que en la vida de la poesía no se dan instituciones definitivas y absolutas, aunque “se presenten siempre con tintes definitivos”, y esto es así porque “funcionan como un ‘sistema de elección’ y la elección se dota a sí misma de esas connotaciones como signo de la propia certeza [...]. La elección [...] es el campo –o uno de los campos– en el que el poeta se individualiza modulando la particularidad de su encanto en el presente, pero contando, a la vez, con su fuerza de atracción hacia el futuro y con la mirada continuamente renovada sobre el pasado”⁶³.

A esas estructuras del hacer que son las instituciones pertenecen los géneros: símbolos, signos abreviados de problemas y de sus soluciones, *signos simbólicos de la poética*, símbolos de poética histórica⁶⁴. Relevantes tanto en el *momento de la proyección general de la poesía* como en la configuración global del campo de la poética. Volveremos dentro de poco sobre el carácter simbólico del género, pero antes debemos añadir algún rasgo más a su perfil.

Jauss, al estudiar la literatura medieval, ha observado cómo es posible encontrar una lógica genérica, incluso en ausencia de una normativa explícita o de modelos explícitos. El terreno para la verificación es ahora el de la poética inmanente “que caracteriza la estructura de las obras individuales y de la cual se obtiene”⁶⁵. La relación de género entre el texto particular y la serie constitutiva del género se entiende entonces como *anticipación* de una presumible totalidad, de un modelo que de hecho no se *da* nunca, no se realiza nunca, pero siempre es activo y eficaz en la reconstrucción de cada obra. Anticipación, “ejemplo de una regla que nunca se puede aducir”⁶⁶ y que asemeja los géneros más a *grupos* y a *familias históricas* que a *clases* lógicas. La identidad del género en la historia es, por lo tanto, una identidad *dinámica*, unidad que acoge en sí misma la mutación; hasta el punto que Jauss habla de una regular discrepancia entre teoría poética y producción literaria. Discrepancia que se ve mediada por la poética inmanente sólo si

⁶² P. Macherey, 88.

⁶³ P. Macherey, 82.

⁶⁴ L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'Arte*, Mursia, Milano, 1962, 70-71.

⁶⁵ H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989 (München, 1977), 238.

⁶⁶ Jauss cita esta formulación de Kant, *Critica del giudizio*, § 18.

“el contraste entre ésta y la norma establecida de un género se convierte en el impulso que mantiene en movimiento el proceso de evolución histórica del género”⁶⁷. También en Guillén el tema de la identidad histórica del género, de su fluidez diacrónica, es el que lleva a articular la noción de poética. Guillén se pregunta cómo se afirma un nuevo género, puesto que, si el género tiene que ser reconocible como género, “nuevo” tampoco puede significar que sea absolutamente inédito. La respuesta es que la experimentación ‘genérica’ se sitúa en el contacto dinámico entre dos niveles de la poética, la poética “oficial” en una situación histórica dada, con sus géneros aceptados y codificados, y la “poética no escrita”, un repertorio más amplio de normas implícitas disponibles, el “indefinido, vasto y sin embargo delimitado círculo de posibilidades literarias”⁶⁸. Gracias al margen y a la posibilidad de integración entre estos dos niveles de la poética, el escritor intenta un “diálogo activo con los modelos genéricos de su tiempo. Este diálogo es activo en el sentido de que el poeta no se limita a elegir entre los *exempla* a su alcance, sino que hace posible su supervivencia y determina cuáles son las normas preferibles, pertinentes o potencialmente ‘nuevas’”⁶⁹.

El *sistema de los géneros* reafirma así su carácter dinámico, no simplemente en el sentido descriptivo de la variabilidad histórica del sistema, sino porque tiene que *reafirmarse* continuamente en la dinámica entre el horizonte de las posibilidades disponibles en una situación dada y la elección, concretizada en el gesto del escritor que hace efectivo simultáneamente el mantenimiento y la innovación del sistema (y también en el gesto del lector, que afirma y vuelve a determinar la identidad genérica de las obras).

Jauss insiste en la *identidad relacional* del género, mediante la cual cada género se identifica por medio de diferencias funcionales con los otros géneros del sistema en una situación dada. Fowler ha apuntado el carácter selectivo del repertorio de géneros *activos* en cada época, rápidamente disponibles para escritores y lectores, “(repertorio) reducido y sujeto a cancelaciones y añadiduras pro-

⁶⁷ H.R. Jauss, 238.

⁶⁸ C. Guillén, 125, que a su vez reenvía a R. Poggioli, “Poetics and Metrics” *The Spirit of the Letter*, Harvard U.P., Cambridge Mass., 1965.

⁶⁹ C. Guillén, 128.

porcionalmente significativas”⁷⁰. Esta es la fuerza canónica del sistema que, de todas formas, admite una cierta existencia de *todos* los géneros, “oscurementemente encarnados en excepciones extrañas y caprichosas”⁷¹.

La idea del género como anticipación de una presumible totalidad nos hace falta para dirigir todas estas indicaciones hacia un punto de convergencia: la *energía sistemática* del género, lugar de una tensión que hace que se agreguen sistemas regulativos, se diseñen campos de virtualidad genérica, se cristalicen jerarquías y repertorios, conflictos y mediaciones imprevistas; lugar también de una *memoria* de la literatura que es condición de *experimentación* de lo nuevo. En este perfil del género, como *sistema de relaciones*, reside su irreductible complejidad y la pluralidad de sus competencias. Todo esto necesita ser comprendido en el marco amplio y múltiple de la poética como *reflexión pragmática*.

Para acabar, hay que hacer mención al menos de otro aspecto. Hemos recordado antes las formulaciones de Aneschi acerca de los géneros como signos poéticos y simbólicos, como símbolos de poética histórica. El carácter simbólico de los géneros nos advierte de que la fuerza de su significación no es reductible a un mero elemento de un “juego estructural”. Pero si volvemos la vista del *dintorno* al *contorno* del género, ahora, podemos ver confirmado su valor simbólico.

Guillén y Jauss dirigen nuestra atención hacia las correlaciones y las interferencias entre los géneros y otros criterios de ordenamiento de la materia literaria, hacia las influencias de determinadas áreas disciplinarias, de determinadas prácticas de transmisión cultural (retórica, filosofía, etc.), sobre la consistencia y la ósmosis con los sistemas de ordenamiento del saber. En síntesis: la exposición del género a una pluralidad de órdenes muestra como a éste le competen las formas de expresión simbólica de una cultura, las formas en las cuales una cultura tiende a autorrepresentarse. Un rápido ejemplo: Guillén observa, a propósito del predominio de esquemas ternarios (como es el caso del trío lírico/épico/dramático) en los sistemas modernos de géneros, que en la época moderna “el número tres (que no se representa tanto a sí mismo o a

⁷⁰ A. Fowler, 227.

⁷¹ A. Fowler, 227.

un tipo de número, sino más bien a la *trascendencia de las oposiciones como totalidad*) a menudo ha coincidido con la introducción, en sentido amplio, de esquemas constructivos⁷².

Esta sugerencia final a interpretar en lo que llamamos ‘género’ un símbolo de una cultura nos invita a degustar en el género los imprevisibles sabores del pensamiento.

Paolo Bagni
Universidad degli Studi di Bologna
Dipartimento di Filosofia
Via Zamboni, 38
40126 Bologna Italia



⁷² C. Guillén, 411