

Unidad 5

- Los géneros literarios.

1

En el seno de la reflexión literaria, el género se cuenta entre las categorías más antiguas. Pronto se observó que algunos tipos de textos o de discursos estaban contruidos de una manera específica y vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica; exigían de parte del receptor una actitud determinada, actuando en él mediante sus propias estrategias. Si bien se ha tratado de trazar de otra manera las fronteras de la literatura, ésta nunca ha sido considerada como un conjunto de textos homogéneos; hay una diferenciación, no sólo entre textos individuales, sino entre tipos de textos. Además, la pertenencia a un tipo parecía determinar las propiedades del texto así como sus obligaciones para con el lector. Los criterios que se utilizan varían. Una de las clasificaciones, que fue “canonizada” por Goethe y hablaba de las *Naturformen der Dichtung* (es decir, de los modos lírico, épico y dramático), fue tan generalmente aceptada y tan influyente que se acabó por considerarla una evidencia indesarraigable. En consecuencia, se le ha otorgado una realidad transhistórica, que funciona siempre y por doquier, y se ha atribuido a los antiguos demostrando que provenía de Aristóteles, lo cual no corresponde a los hechos (Behrens, 1940; Genette, 1979). La división en “géneros” lírico, épico y dramático se instauró en el seno de la concepción común de la literatura, y se ha convertido en el punto de referencia principal en toda la extensión de sus territorios.

Esta división tripartita implica ya una propiedad importante de la teoría de los géneros literarios al asignarle objetivos tipológicos: lleva a una clasificación de los textos reconocidos como literarios en una época determinada, basada en sus principales características. En las poéticas más antiguas, a esto se agregaban cometidos normativos: el género era considerado no sólo una categoría descriptiva, sino también un indicador que determinaba lo que se requería, o por lo menos se deseaba, en un determinado tipo de discurso. Dicho de otra manera, las clasificaciones servían para trazar las fronteras precisas entre

tipos de discursos y suponían que éstas eran infranqueables. En esto, se relacionaban más o menos directamente con la estética dominante de una época determinada (lo cual es manifiesto en especial en la época del clasicismo). Las consecuencias no se hicieron esperar. Poner en duda las normas que subtienden la teoría de los géneros implicaba a veces poner en tela de juicio los propios géneros en tanto que categorías artificiales, en aquello en que parecían negar lo más esencial de la obra literaria, su unicidad. Este cuestionamiento encontró su forma más radical en la estética de Croce, para quien las obras de arte, incluidas las obras literarias, no deben ser agrupadas por géneros, puesto que se basan en la expresión, individual y única por naturaleza.

La renuncia a la normatividad, propia de la poética contemporánea, no significa sin embargo el rechazo del género, ya sea como herramienta de descripción de los discursos literarios o como base de la clasificación tipológica de los mismos. A propósito de esto último surgen varios problemas y dificultades: ¿Cuáles han de ser los criterios lógicos de esta tipología?, ¿tiene ésta que englobar todos los textos que se consideran literarios? En caso afirmativo, ¿esta tipología concierne únicamente a una cultura dada o engloba además los mensajes emanados de otras culturas (abarca, por ejemplo, tanto la literatura escrita como la oral)? Se entiende de entrada que una tipología que pretenda la universalidad es simplemente imposible; aun cuando se tratara de elaborar una, tendría un carácter tan general y esquemático que diría poco de los géneros, de sus propiedades y de su funcionamiento.

La dificultad y la duda son tanto mayores cuanto que los criterios de clasificación son sumamente variados. De manera general, se puede afirmar que estos criterios son en su mayoría de naturaleza pragmático-estructural: al utilizarlos, se tienen en cuenta las propiedades típicas de la estructura de la obra literaria y los comportamientos que les corresponden. No obstante, estas propiedades típicas se conciben de diversas maneras, lo cual conduce a una pluralidad de criterios (estatuto del enunciador, estructura temporal, disposición del relato o de la ficción literaria, etc.). Otras teorías de los géneros literarios se basan en la noción de expresión (Hernadi, 1972) y, en algunos casos, conforme por otra parte a las tradiciones de la reflexión romántica en materia de géneros, admiten la expresión como categoría estética. En otras concepciones, incluso, se trata al género como expresión de una cierta actitud hacia el mundo, convirtiéndose así en una categoría metafísico-existencial (el ejemplo más célebre es en este caso Staiger, 1946). A los problemas se agrega todavía el de saber si las clasificaciones de orden genérico satisfacen las condiciones lógicas que exigen las tipologías; si pueden satisfacer “el espacio lógico continuo” (Rogers, 1983) en el que están situadas, es decir, si pueden ser exhaustivas. Lo que hemos dicho hasta aquí autoriza ya una respuesta negativa.

Otro obstáculo a la tipología consiste en el hecho de que los criterios que se utilizan en las clasificaciones por géneros varían en cuanto a su grado de generalidad. Algunos permiten distinguir los fenómenos más extendidos, los que Goethe definió como las formas naturales de la poesía; otros concuerdan con fenómenos de menor alcance, pero no se dejan simplemente subordinar a la división en géneros lírico, épico y dramático. Esto tiene que ver, indudablemente, con las relaciones de jerarquía, pero de una jerarquía que nunca es completa ni consecuente. Hace poco se ha observado (Pratt, 1981) que el género es siempre una subcategoría que se relaciona con una categoría superior (por ejemplo, el teatro es una subcategoría de la literatura, la comedia una subcategoría del teatro, la farsa una subcategoría de la comedia, etc.), lo cual no permite para nada subordinar enteramente el fenómeno más limitado al más vasto, dado que cada uno de los fenómenos más limitados comporta características irreductibles. No obstante, todo esto no justifica un rechazo radical de la función tipológica de los géneros, aunque sólo sea porque toda distinción de género —no sólo en investigación literaria, sino también en la vida literaria actual— implica alguna tipología. La reconstrucción de ésta constituye uno de los objetivos de la investigación sobre los géneros, de aquellos que funcionan, por ejemplo, en el folklore y en las culturas extra-europeas (Ben-Amos, 1976), pues se trata de dar cuenta de sus modos de funcionamiento en el seno de una cultura dada. La teoría de la literatura no ha tenido sin embargo su Linneo; tampoco está en espera de él: “El principal valor de los géneros no es clasificatorio” (Fowler, 1982, p. 37).

2

Es en otra esfera donde se revela este “valor principal” de los géneros: la de las tendencias generales de las ciencias humanas hoy, empezando por la lingüística. Esta esfera está vinculada sobre todo al desplazamiento del centro de interés de los sistemas lingüísticos hacia las prácticas del lenguaje. Cuando el análisis toma por objeto los discursos, se trata de describir a éstos con ayuda de categorías más amplias, pues se sabe que se refieren a ciertos modelos y que, por individuales que sean en sus realizaciones concretas, no por ello obedecen menos a las directrices inherentes a estos modelos. La noción de “géneros del discurso” fue introducida por Bajtin en una de sus obras póstumas (1979). El número de estos géneros es prácticamente infinito, puesto que pertenecen a situaciones humanas muy diversas, siempre en evolución y renovación. No se trataría por lo tanto de armar una tipología o una clasificación, imposible por

el solo hecho de que la mayor parte de los géneros del discurso no están nombrados; pero es importante observar que en el curso de los contactos de lenguaje normales, nos servimos de ciertos modelos, que, conscientes o no, son claros y que, cuando hablamos, de una manera u otra les subordinamos nuestros enunciados. Así pues, en el plano de la palabra cotidiana, las réplicas dialógicas se dividen ya en varios géneros según el contenido que se quiera comunicar, según las relaciones del hablante con el oyente, según la situación, etc. Bajtin demuestra que “el contenido temático, el estilo y la composición son inseparables en la *totalidad* del enunciado” (1979, p. 237) y que dependen de propiedades genéricas de éste.

Formulada por Bajtin, la teoría de los géneros del discurso es de una importancia capital para la teoría de los géneros literarios. Con anterioridad, generalmente se partía del supuesto de que la división en géneros sólo era propia de la literatura, que constituía una consecuencia específica de la literaridad. Y en efecto, los géneros literarios no pueden ser considerados géneros ordinarios del discurso, aunque sólo sea porque son más complejos, porque la función estética es más acentuada en ellos y porque, finalmente, distinguidos desde el surgimiento de la poética, desempeñan un papel importante en la historia de la literatura. No obstante, gracias a la noción de géneros del discurso, se ha podido comprender que el fenómeno del género tenía en sí un alcance universal porque caracteriza toda práctica del lenguaje. En relación con los otros géneros del discurso, los géneros literarios poseen la ventaja de haber sido distinguidos, nombrados y descritos —en la inmensa mayoría— hace mucho tiempo. Son ellos, por otra parte, los que han servido de modelo para discernir los géneros en otros dominios de la escritura, como el discurso histórico o el discurso filosófico (Marais, 1969).

Las relaciones entre la teoría de los géneros literarios y el estudio de las prácticas del lenguaje no se limitan a la problemática de los géneros del discurso. El estatuto de los géneros literarios ha cambiado desde que la lingüística del texto, o teoría del discurso en sentido amplio, se ha convertido en un terreno de investigación aparte (véase, por ejemplo, Ryan, 1981). La teoría del género se convierte entonces en una teoría del discurso literario (Corti, 1978) analizado, no en su contingencia y su individualidad, sino como modelo específico. Vistos desde esta perspectiva, los géneros se convierten en arquetipos del discurso literario, fijados en la tradición, más o menos codificados, dotados de características claras e identificables. El análisis de estos arquetipos permite deducir elementos que distinguen, real o potencialmente, al discurso literario de otros tipos de discurso. Estos elementos son numerosos y diferenciados, pero el análisis revela también lo que es universal y esencial a todo tipo de discurso, los mecanismos que determinan la cohesión del texto y sus pro-

piedades pragmáticas. A la problemática de los géneros se vincula por lo tanto la de la pragmática del texto (Warning, 1979). Visto desde este ángulo, el género literario, sin perder nada de su especificidad, se integra a un complejo más universal de elementos, entre ellos la estructura del texto.

3

Como todo género del discurso, el género literario se manifiesta en enunciados concretos; el género llamado novela se encarna en textos conocidos por todos por ser novelas, como *Don Quijote*, *Madame Bovary*, *Lord Jim*, *Los hermanos Karamazov* o *Ferdydurke*. No obstante, el género no ha de ser definido como el conjunto de textos que, de una u otra manera, le estarán subordinados; la descripción de todos los textos admisibles como novelas (suponiendo que una descripción de esta índole sea posible) no hará que sepamos todavía de la novela en tanto que género. Quien procediera así, tratando de basar la teoría sobre el análisis de textos particulares, a lo sumo podría enumerar una serie de rasgos pertinentes para un género dado. Pero la teoría del género no se podría elaborar en forma de una lista de propiedades, pues el género no es una suma de caracteres. Existe de otra manera. ¿Cómo?

A esta pregunta se han propuesto varias respuestas. Se ha afirmado que existen objetos genéricos específicos a los que corresponden conceptos y después nombres genéricos (Skwarczyńska, 1965); en algunos casos, se ha tratado a los géneros como especies de ficciones intelectuales, capaces de dar cuenta de las propiedades de la obra literaria. La discusión sobre el modo de ser de los géneros literarios se convierte entonces en una discusión filosófica que evoca los debates medievales sobre los universales. A éstos se refiere K. W. Hempfer (Hempfer, 1973) cuando afirma que la teoría de los géneros literarios habría de ser elaborada en el marco de una teoría constructivista del conocimiento, que constituya una síntesis de las concepciones nominalistas y realistas. De vuelta de la especulación filosófica, general por naturaleza, y dirigiéndonos al objeto de nuestra reflexión, podemos decir que los géneros no son ni algo concreto (no son por lo tanto reducibles a un texto determinado, ni siquiera a un conjunto de textos), ni una ficción intelectual libremente construida por el investigador. Estas observaciones negativas tienen importantes implicaciones.

El modo de ser de los géneros literarios surgirá, a nuestro entender, más completo, si lo juzgamos por la gramática, concebida como un conjunto de factores que condicionan cualquier comunicación lingüística. En este sentido, sería “gramática” el conjunto de principios, indicaciones y hábitos que nor-

man un campo determinado del discurso, del polo de la escritura al de la recepción. Los géneros literarios constituyen, pues, una especie de “gramática de la literatura”. No se trata de una analogía por entero. Los parecidos salen a la luz en el modo de funcionamiento: si la gramática no se deja reducir al enunciado gramaticalmente correcto, el género no se deja tampoco reducir al texto percibido como su realización. Otra analogía importante: el carácter sistemático de dos fenómenos, cuya comparación muestra de entrada, no obstante, acentuadas diferencias. La extensión de un sistema de géneros es normalmente más restringida que la de un sistema gramatical. Éste engloba todos los enunciados correctos formulados en una lengua determinada, mientras que un sistema de los géneros no ha de englobar necesariamente todos los enunciados reconocidos como literarios en una época determinada. Otra diferencia notoria consiste en el hecho de que el sistema gramatical es una categoría relativa a la lengua, mientras que el sistema de los géneros, al referirse a la esfera de los discursos, es —para seguir pese a todo con nuestra analogía— “una gramática del discurso”. Entendida así, ésta no tiene más que un carácter parcial, y sus reglas son más conscientes que las de una lengua. Claro está que, así como se puede hablar gramaticalmente sin ser consciente de las reglas de la gramática, es decir, sin ser capaz de formularlas conceptualmente, se puede también someter su discurso a las reglas de un género sin propósito preconcebido, adoptándolas por esto mismo como un dato fuera de control. No obstante, es significativo que las reglas de un sistema de géneros funcionen habitualmente de una manera más consciente, y esto es lo que contribuye a distinguir los géneros literarios de los géneros del discurso tal como éstos se cristalizan en los contactos de lenguaje habituales. La conciencia genérica constituye, como veremos, un coeficiente importante del funcionamiento histórico de los géneros.

El sistema de los géneros determina de una manera específica las prácticas literarias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción. En ciertas situaciones históricas, el sistema de géneros se presenta como el conjunto de las reglas que deben funcionar como canon del buen gusto y definir todo lo que se refiere a la literatura. Tales casos hacen aparecer con un singular relieve el carácter normativo de los géneros, implícito en la cultura literaria en vigor. Si los géneros literarios llevan siempre en ellos un cierto grado o potencial de normatividad, esto no tiene que tener por efecto la transformación de la teoría de los géneros en un código reglamentario, como el que se ha producido en determinadas circunstancias históricas excepcionales. Este normativismo específico, casi siempre latente, es resultado de las propiedades del sistema genérico, que difiere del sistema gramatical también por el hecho de que no define por adelantado todos los enunciados calificados de literarios, que no juzga *a priori* su “corrección”. Este normativismo constituye un conjunto de

“directivas” (Głowiński, 1969) que norman algunas prácticas relativas a la construcción del texto literario y a su recepción, prácticas socialmente reconocidas o que aspiran a serlo. Estas directivas no se componen de indicaciones incoherentes, sino que parten del supuesto de que la aplicación de las mismas engendrará un texto coherente y, en el momento de la recepción, una lectura coherente. En ciertas situaciones históricas, estas directivas pueden ser directamente formuladas (por ejemplo, como reglas del buen gusto); en otras, funcionan de una manera latente y no se reconstruyen sino posteriormente. Por muy pertinente que sea, la cuestión de la conciencia genérica es secundaria en comparación con la perspectiva desde la que nosotros contemplamos ahora el problema. En efecto, se haya tomado o no conciencia de las reglas genéricas en el seno de una cultura literaria dada, son ellas las que determinan lo que constituye para un género literario la frontera de lo necesario y de lo posible. Por necesidad, entendemos todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que lo distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria. Sin este componente necesario, dicho de otra manera, el género desaparece o se convierte en otra cosa, una cualidad nueva dotada de rasgos distintivos también diferentes. El ejemplo más simple es el del soneto que, si no está compuesto de catorce versos, ya no sería soneto. La suma simplicidad de este ejemplo proviene de que en este caso la regla fundamental del género está formalizada y es clara, excluye toda forma intermedia o imprecisa. Se la observa o no: *tertium non datur*. La estructura estrófica constituye, no obstante, un determinante genérico específico que define tipos de textos relativamente poco numerosos. El problema se complica a partir de que se tiene que ver con géneros en los que las determinantes formales tan evidentes desempeñan un papel restringido o no desempeñan ningún papel; incluso en estos casos, sin embargo, hay factores sin los que es difícil hablar de un género dado. Para un género como la oda, en la variedad que emana de la tradición pindárica, es una cierta tensión retórica entre emisor y receptor lo que constituye este elemento indispensable. Cuanto más diversificado está un género interiormente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes, y más carácter general tiene esta esfera de necesidades; en caso extremo, esta esfera es difícilmente identificable a lo largo de la historia de un género. En casos parecidos, es difícil constatar para un género determinado qué es lo necesario en cada etapa de su evolución histórica y qué es lo que no parece serlo más que en una fase de su desarrollo. Si contemplamos desde este punto de vista la novela, nos veremos obligados sin duda a concluir la necesidad de los elementos siguientes: en primer lugar, la narratividad, hecho de contar una serie de acontecimientos que se perciben como ficticios y que forman un todo

coherente; después, aunque tal vez sea un fenómeno secundario, el hecho de haber sido escrita en prosa; por último, las dimensiones distinguen a la novela de otros géneros literarios que satisfacen también las dos primeras condiciones. A estos criterios ha de responder todo texto concebido y leído como novela, desde la novela de aventuras griega hasta el *nouveau roman* y los intentos más recientes de transformarla. En la novela, el resto es asunto de elecciones más o menos libres, o el resultado de concepciones del género que funcionan en una época determinada.

Al preguntarnos qué es lo que constituye la esfera de las necesidades en un género literario, hemos dejado de lado todo lo que tiene que ver con su evolución histórica, con su pertenencia a una civilización o a una cultura nacional concreta, etc. Pues esta esfera no aparece claramente más que cuando se incluye todos los discursos a los que se puede considerar como realizaciones de las reglas de un género. Confrontamos aquí las invariantes genéricas, es decir, aquello que no sufre cambios a lo largo de la evolución histórica del género, que decide su identidad y permite identificarlo en sus diversas encarnaciones. Las invariantes genéricas sólo surgen cuando se contempla el género dentro de largos espacios de tiempo, en la óptica de largos periodos, que es lo único que nos permitirá no tomar en cuenta lo que es contingente, tributario de la cultura literaria de una época, como un factor permanente, decisivo en cuanto a la identidad del género. Por otra parte, la invariante genérica quedará al desnudo si sólo se someten a análisis los géneros manifiestos exclusivamente en la literatura de una sola lengua (salvo en los casos poco frecuentes en los que un género se limita precisamente a una sola lengua).

Ningún género literario se reduce únicamente a aquello que constituye su esfera de necesidades; no está determinado, por lo tanto, sólo por sus invariantes. Dispone de un campo inmenso de posibilidades diversas, cambiantes, a veces contrapuestas y, en una determinada fase de su funcionamiento histórico, mutuamente excluyentes. Estas posibilidades siempre conservan una cierta relación con las invariantes sin cuestionarlas; el cuestionamiento de la invariante equivaldría a la desaparición del género o a la eventual constitución de otro género en su lugar. La extensión de estas posibilidades depende de varios factores; primordialmente, de la naturaleza del género y de su posición en la jerarquía de los géneros, es decir, del conjunto de factores que determinan su identidad. Si desde este ángulo, se compara la novela corta, sobre todo en sus manifestaciones clásicas, con la novela, de entrada vemos que ésta dispone de una esfera de posibilidades incomparablemente más extensa que aquélla. En el seno de la novela, en determinadas etapas de su evolución histórica por lo menos, se pueden introducir elementos heterogéneos como los siguientes: ensayo, poema, artículo político o diálogo filosófico, sin que la novela deje de ser

novela. Si se introdujera estos elementos en la novela corta que emana de la tradición de Boccaccio, ésta dejaría de ser novela corta. No se trata aquí de textos concretos, pasibles de interpolaciones diversas, sino del género como fenómeno general.

Las posibilidades de un cierto tipo no le son atribuidas a un género de una vez por todas; su naturaleza y su extensión cambian en función de múltiples factores, puesto que aquello que es posible en una determinada situación literaria deja de serlo en otra, ya sea porque tal elemento ya no corresponde a la concepción del género o de la literatura en general, admitida en un momento dado, ya sea porque el género no dispone en aquel momento de medios para actualizar tales posibilidades. Es posible que intervengan otras causas: en un momento determinado de la historia del género, un elemento puede tropezarse con una imposibilidad si se presenta como herencia de la etapa precedente o indicio de arcaísmo; así, en la novela realista del siglo XIX, la construcción fragmentaria del relato, tan característica de la novela del siglo XVIII, ya no es posible. Como vemos, la evolución de un género no se basa en una ampliación incesante del campo de sus posibilidades, sino en la naturaleza cambiante de estas posibilidades. Por otra parte, la que no es más que una de las posibilidades puede quizá reconocerse, en el seno de una cultura literaria dada, como constituyente necesario del género; éste es el caso de la coherencia del relato en la novela realista. Repitémoslo: el juego de los elementos necesarios y posibles, de invariantes y de factores variables, sólo se puede aprehender cuando el análisis del género no se limita a una etapa aislada de su evolución.

Este juego está en el origen de dos fenómenos importantes para la teoría del género. En primer lugar, este juego pone de manifiesto el carácter sistemático del género. La cooperación de factores invariantes y variables, unos necesarios para la identificación del género, otros únicamente posibles, no es producto del azar o de la contingencia; la cooperación determina los modos de funcionamiento de los géneros. Considerados éstos como conjunto de propiedades específicas, los géneros constituyen un sistema cuya evolución se muestra en las modificaciones de las relaciones entre invariantes y variables. No obstante, la comparación de este sistema con el sistema lingüístico hace que surjan sus rasgos particulares. Este sistema evoluciona de manera diferente al sistema lingüístico, lo cual se debe a que está compuesto de un determinado número de subsistemas relativamente independientes. El sistema general de los géneros define únicamente las propiedades primordiales del repertorio de los géneros que funcionan a lo largo de un periodo determinado, e influye en las relaciones y jerarquías que se establecen entre ellos. No constituye una simple suma de subsistemas; cada uno de ellos adquiere una cierta independencia, aunque sólo sea parcial. Se forma por lo tanto una jerarquía de subsistemas:

cada uno depende en cierta medida del sistema general y de un subsistema (o de subsistemas) más vastos, pero como dispone de ciertas posibilidades específicas, no se subordina nunca enteramente a ellos (para la jerarquía de los géneros, véase Fowler, 1982, cap. 12). La novela forma un subsistema aparte, quedando en relación tanto con el sistema general de los géneros como con un subsistema más vasto, el de la literatura épica; por lo demás, también está vinculado a subsistemas de un alcance menor, como por ejemplo la novela psicológica, fantástica, policiaca, etc. Tal como lo veremos, es precisamente en el nivel de los subsistemas donde surge la historicidad de los géneros literarios.

Un segundo fenómeno influido por el juego de los elementos invariantes y variables es el de la convención literaria. Este juego tiende a fijarse en calidad de convención; sus diversas manifestaciones pueden funcionar y ser aceptadas (en el nivel de la recepción también) en tanto que se convierten en medios de expresiones socialmente sancionadas. Contemplado desde este punto de vista, el género es una convención (Winner, 1978; Lefevere, 1985), un conjunto de contratos específicos realizados entre los que participan en la comunicación literaria; convención especialmente importante puesto que entra en contacto con las convenciones de otro orden (referentes al estilo, a la versificación, a la temática...) y, en algunos casos, se subordina a ellas.

4

Ya sea que se los considere subsistemas, cuyos rasgos específicos están determinados por las relaciones entre elementos invariantes y variables, o se los contemple en términos de convenciones literarias, los géneros participan siempre del fenómeno más extenso de la comunicación literaria. Poco importa que los géneros observen las reglas reconocidas y aprobadas en general en una época dada, que se separen de ellas o que incluso las transgredan deliberadamente; en todos los casos programan de alguna manera las modas de lectura, parten del apriori de una cierta actitud del lector hacia el discurso y recurren al saber de éste o, si se quiere, a su competencia. Contemplado así, el género no difiere en nada de los demás factores del discurso literario: está orientado al receptor e integra por ello mismo lo que nosotros denominamos conciencia genérica.

Esta conciencia existe, bajo una forma u otra, en todos los participantes potenciales de la comunicación literaria. Se manifiesta, no obstante, de manera diferente en el emisor (sea éste un escritor, perfectamente consciente de sus proyectos y de sus objetivos, o un cantor o narrador folklórico) y en el recep-

tor. No es que se trate, por regla general, de la misma conciencia; la del emisor y la del receptor pueden divergir mucho; difieren por el grado de claridad que posean y por las actitudes respectivas en la formulación y definición de las propiedades esenciales del género. Estas diferencias cobran importancia a medida que el público literario se diversifica culturalmente, a medida que el género ya no se dirige a un auditorio específicamente definido y adquiere todas las posibilidades de alcanzar a receptores que utilizan categorías genéricas diferentes a las que están en la base de un discurso determinado.

Esta conciencia adquiere diferentes formas; su manifestación mínima consiste en una aptitud espontánea para distinguir un género de otro, apoyándose esta distinción, en la mayoría de los casos, en una tradición, es decir, en los modelos aceptados por un grupo social. Con este mínimo de conciencia genérica es con la que se tiene que ver en el *folklore*. Ésta se expresa en las relaciones entre los textos y las situaciones sociales y, por lo tanto, en las prácticas que hacen que un cierto tipo de canto no se pueda cantar más que junto a la cuna, otro en la celebración de bodas, otro en la ceremonia funeraria. Así pues, estas relaciones implican una taxonomía que no es resultado de ninguna concepción teórica, sino que pertenece a una práctica literaria, y que está vinculada con un cierto decoro, con la convicción de que tal tipo de discurso es el adecuado exclusivamente para tal situación.

En el extremo opuesto están los casos en los que la conciencia genérica no se limita a saber vincular los tipos de discurso con los tipos de situación, sino que se expresa directamente a través de formulaciones teóricas; por lo tanto, aquí se puede hablar de un máximo de conciencia genérica. Nosotros hacemos abstracción entre estas formulaciones y la práctica real del género (que no es necesariamente una relación de adecuación, ya que las teorías del género no corresponden siempre estrictamente a la naturaleza de las mismas; hay un fenómeno que podríamos denominar falsa conciencia genérica). Lo que ahora nos importa es que estas formulaciones dicen qué es el género y, sobre todo, lo que debería ser. Por ejemplo, no se podría entender el funcionamiento de la tragedia sin tener en cuenta teorías que la han acompañado en el transcurso de su evolución. Asimismo, la conciencia genérica es importante porque muestra qué lugar se atribuía a un género determinado entre otros (distinción entre géneros altos y bajos, por ejemplo). Un componente importante de la conciencia genérica es la axiología, de cuyo funcionamiento los géneros nunca han estado exentos: un discurso tipo puede estar más o menos valorizado. Precisemos que cuando hablamos de la conciencia genérica formulada, adoptando la forma de enunciados más o menos teóricos, pensamos en las teorías que han tenido una repercusión inmediata en el funcionamiento de los géneros, determinando de una u otra manera sus propiedades de comunicación, más que en las teorías en un sentido más

científicas cuyos objetos son exclusivamente de orden cognoscitivo. De acuerdo con nuestro punto de vista, éstas constituyen un fenómeno secundario.

Entre el estado mínimo de la conciencia genérica y su estado más desarrollado, se extiende un inmenso espacio en el que los géneros no son definidos por su atribución a una situación concreta, pero tampoco se vinculan a teorías elaboradas. En esta esfera intermedia es donde se sitúan los nombres de los géneros, importantes transmisores de la conciencia genérica (Skwarczyńska, 1965, cap. 7; Fowler, 1982, cap. 8). El nombre da fe de aquello que, en el seno de una cultura determinada, distinguía a un género en relación con los demás y de que se le asignaban rasgos específicos. Para la comunicación literaria, el funcionamiento de los nombres de los géneros es un fenómeno capital puesto que demuestra que un tipo de discurso era reconocido como entidad aparte.

No obstante, aquí surgen algunas complicaciones. En varias ocasiones, el nombre del género surgió después que el propio género, lo cual se puede constatar fácilmente en una perspectiva histórica, pero no significa necesariamente que se ignorara su particularidad desde el principio. Hay que agregar que los nombres de los géneros pueden ser nombres vacíos, que no se refieran a ninguna realidad literaria, introducidos por azar o incluso que pueden ser sinónimos de otros nombres. En tales casos, es difícil admitir que el nombre nuevo represente un género nuevo, aun cuando el nombre en sí constituya un indicio interesante de la conciencia genérica.

Las consecuencias son mucho más graves cuando se ha empleado el mismo nombre para designar géneros diferentes. Entonces se plantea el problema de saber si hay que considerar como representativos de un género a todos los poemas a los que se ha aplicado alguna vez un nombre determinado; si por ejemplo son en verdad odas todos los textos a los que se ha designado así (Viëtor, 1977). Esta pregunta muestra las dificultades metodológicas que enfrenta el historiador del género; pero hay otro aspecto que nos interpela aquí. Aun cuando desde el punto de vista del historiador o del teórico se haya aplicado un nombre de género de manera errónea, no por ello aquél deja de ser el indicio de una cierta conciencia genérica. Pues no se ha dicho que esta última haya de satisfacer las condiciones que el investigador estaría dispuesto a pedirle; lo que importa es que la conciencia genérica muestra de manera indirecta cómo funcionan las modas en el seno de una cultura literaria dada. Para la comunicación literaria, importa enormemente saber que han sido considerados odas textos que, de acuerdo con otro juego de criterios, serían canciones o himnos.

Así es como llegamos al problema más fundamental para los géneros, considerados éstos como coeficientes de la comunicación literaria, el de su identificabilidad. Un género no funciona plenamente más que si, no sólo determina la estructura del discurso, sino cuando es asimismo identificado por el público

literario, convirtiéndose así en un coeficiente de la lectura. Esta identificación, no obstante, no equivale a la capacidad de formular qué es lo que constituye las particularidades de un género dado y a la de definir conceptualmente sus rasgos específicos; esta identificación corresponde a un saber hacer práctico, parte integrante de la lectura. Pues también la lectura está determinada por el género (véase, por ejemplo, Scholes, 1977 *b*; Stempel, 1979). Si esto es así, en primer lugar es porque el receptor acomoda su aparato cognoscitivo a las exigencias del género que representa un texto dado y porque él intenta, a lo largo de su lectura, adoptar una actitud conforme a lo que el texto sugiere y hasta impone. En esta perspectiva, el género se convierte en una especie de regulador de la lectura, cuyo desarrollo orienta y hasta cierto punto determina. Si el género puede cumplir esta función es porque pertenece a una tradición literaria familiar al lector, y recurre a un saber y a costumbres vigentes en el seno de una cultura literaria dada. Sin embargo, esto no significa en modo alguno que el género sea una entidad de naturaleza conservadora, que remita el texto a lo ya conocido, socialmente sancionado y fijado en la tradición; ni que lo excluya, ni que limite todo lo que es nuevo, inesperado y sorprendente. A decir verdad, muchas veces es así, lo cual no significa que las funciones del género en tanto que determinante de la lectura se reduzcan a este papel de fijación. El género sitúa el texto que se lee en relación con una tradición sin por ello someterse a ella del todo. Esto es aplicable sobre todo a géneros que en una época dada, como por ejemplo la novela en el siglo XIX, ofrecen toda una gama de posibilidades, y no se limitan a un modelo único, que ha llegado a ser dominante.

No por ello es menos cierto que el género siempre traza un horizonte de expectativa [*horizon d'attente*] (Jauss, 1970 *a* y 1970 *b*). Este horizonte puede depender tanto de propiedades generales del género, distinto e identificable entre los demás, como de la forma que ha asumido dentro de una cultura literaria dada. Cuando procede a la lectura de un texto con una cierta competencia genérica, el lector sabe qué ha de esperar de ello. La extensión y el carácter del horizonte de expectativa dependen a su vez de la difusión del género en una época determinada, así como del lugar que ocupa en la jerarquía de los géneros. En lo que respecta a los géneros mayores como la novela, este horizonte sólo está trazado de manera muy general. Cuando se trata de géneros de menor extensión, que se distinguen por propiedades mejor precisadas y captadas más estrictamente, el género adquiere formas más concretas. El horizonte de expectativa, vinculado a una categoría genérica como la de la novela psicológica, no sólo engloba las características fundamentales de la novela (es decir, la narración, la acción y la ficción), sino también propiedades más detalladas, como, por ejemplo, una construcción específica del protagonista, del tiempo y del monólogo interior.

Si contemplamos el género literario como coeficiente de la comunicación literaria, el problema del horizonte de expectativa es, por lo tanto, primordial. En efecto, éste no tiene que ver con las predisposiciones individuales del lector, sino que constituye una resultante de las propiedades estructurales del género, del grado de su “convencionalización”, así como de su difusión a lo largo de un periodo dado. Hay que agregar además que un género en vías de sufrir metamorfosis rápidas y de revisar sus propias reglas es pasible de enturbiar el horizonte de expectativa que lo ha acompañado hasta aquel momento. Así fue como en los años cincuenta y sesenta del siglo xx, el *nouveau roman* nubló el horizonte de expectativa supuesto para la novela.

5

Los géneros literarios, en los que las invariantes existen junto a las variables y en los que lo necesario se aúna a lo posible, se cumplen en la historia. No obstante, la historia de los géneros no es la historia de los textos que constituyen su realización. La historia de los géneros abarca otros problemas tales como: formación del sistema y de los subsistemas, relaciones entre los géneros, funciones de los géneros, conciencia genérica que los acompaña, etc. Para la historia de los géneros, es muy importante saber que éstos constituyen sistemas abiertos (Cohen, 1986, p. 210) y que por esto mismo son particularmente susceptibles de evolucionar. El objeto del enfoque histórico no es, sin embargo, el sistema de los géneros, concebido éste como fenómeno universal que engloba todos los discursos literarios posibles. Este tipo de enfoque se concentraría forzosamente en sus propiedades más generales y estaría condenado a una esquematización muy extrema que haría que se perdieran de vista todos los vínculos entre los géneros y las culturas literarias en el seno de las cuales funcionan. La historia del género, elaborada a un nivel de generalidad tan elevado, tendría que limitarse a enumerar sus propiedades inmanentes, renunciando de antemano al relativismo histórico (Lefevere, 1985). Ahora bien, la exigencia de historicidad no puede ser plenamente respetada más que si el análisis toma por objeto los subsistemas.

Éstos se pueden distinguir de tres maneras y pueden abarcar: a] la historia de un género dado (epopeya, oda, comedia, novela, etc.) en diferentes literaturas nacionales; b] la evolución de un género en la literatura de una lengua determinada, vista aislada o comparativamente; c] las transformaciones de los géneros en un periodo histórico-literario, en una sola literatura nacional o varias literaturas. Es conveniente agregar que el enfoque genérico también se

practica cuando los géneros, sin ser directamente objetos de investigación, son considerados uno de los medios para clasificar la materia literaria.

En lo que se refiere a la historia de un género, o de un grupo de géneros que constituyen un todo, aquélla abarca problemas tales como la formación del género; la diversificación de sus formas, sus relaciones con los demás géneros y con la conciencia genérica, etc. Se agregan a ello cuestiones genéticas: ¿cómo nació el género?, ¿es el resultado de transformaciones de otro género o más bien de la evolución de un grupo de géneros que ya habían perdido su vitalidad (Todorov, 1978)?; ¿con qué situaciones de comunicación está vinculado? Se habla a veces de la “vida” de un género literario, lo cual no quiere decir que su evolución se pueda asimilar al modelo de la vida biológica (lo que Brunetière trató de hacer [1890] en su teoría de los géneros inspirada en Darwin). Esta “vida” obedece a otros ritmos. Está influida por diversos procesos, internos unos —en especial, la dependencia con respecto a lo que sucede en otros géneros (es el deterioro de la poesía épica tradicional el que favoreció, entre otros factores, el desarrollo de la novela)—, y externos otros, en los que se manifiestan los fenómenos característicos de la cultura en la que funciona el género. Así pues, son a la vez los factores sociales (por ejemplo, los cambios sufridos por el público literario) y las transformaciones de los medios de difusión (por ejemplo, la decadencia de la comunicación oral y el desarrollo del libro) los que entran aquí en juego. En efecto, la evolución del género afecta no sólo a sus propiedades inmanentes, sino también a las funciones que satisface (o puede satisfacer) en la vida social; estos factores, por otra parte, muchas veces son inseparables puesto que hay estrechas relaciones entre la función y la estructura. La estructura tradicional del género lo predispone a cumplir ciertas funciones: así, la oda como forma de la poesía de circunstancia, cuyas funciones influyen a su vez en las transformaciones estructurales. La historia de un género dado no es siempre una historia continua; sucede que un género esté “muerto” desde hace tiempo y dé muestras de vitalidad de nuevo (los géneros antiguos puestos en circulación en la época del Renacimiento constituyen, por supuesto, el ejemplo de más efecto).

Otro campo de investigaciones históricas es la historia de un género (o de un grupo de géneros) en una literatura dada. Como ya lo hemos observado, el género es, desde un determinado punto de vista, un fenómeno supralingüístico, en la medida en que sus reglas se actualizan independientemente de la lengua en la que han sido escritos los textos que lo representan (para que una novela sea identificada como novela, poco importa que haya sido escrita en francés, en español o en polaco). Pese a ello, junto a los géneros universales o casi universales, los hay que funcionan solamente en una lengua dada, producto de las culturas locales (por ejemplo, varios géneros en la poesía de los trovado-

res). Si consideramos los géneros dentro de una literatura, nos interesamos en unos y en otros puesto que componen juntos un cierto repertorio de géneros. Este repertorio puede ser considerado entonces como un subsistema cuyos rasgos específicos se desprenden a la vez cuando se lo analiza en el contexto de la cultura literaria de una sociedad y cuando se lo compara con los repertorios de géneros constituidos en otras literaturas (de ahí la gran importancia de los géneros literarios para la literatura comparada). Los rasgos específicos de un repertorio dado y de sus transformaciones surgen cuando se los analiza en sus dos perspectivas al mismo tiempo.

El tercer campo de las investigaciones históricas sobre el género que hemos distinguido son los repertorios de géneros constituidos en una época dada y contemplados ya sea en el seno de una sola o en el de varias literaturas. Lo que se convierte entonces en el objeto de análisis es la forma que asumen los géneros particulares, las relaciones que existen entre ellos, la conciencia genérica que los acompañaba, etc. El repertorio en cuestión surge más claramente cuando se trata de una época cerrada como la Edad Media (véase, por ejemplo, Jauss, 1970 *b*) o el Renacimiento (véase, por ejemplo, Colie, 1973; Beaujour, 1980 *a*), pero se constituye también en los periodos en los que los géneros eran dejados de lado y hasta se negaban. Así, se puede hablar de repertorios de géneros del romanticismo y del expresionismo, puesto que, en efecto, estos repertorios se constituyen incluso cuando no se ciñen a los programas literarios formulados ni a la estética reinante en un periodo dado.

La relación: género literario-obra literaria individual es otro problema. Una obra concreta nunca es un género, aun cuando se distinga por sus rasgos individuales y no se deje incorporar a ninguno de los géneros vivos de su época; estos fenómenos corresponden a dos órdenes diferentes. Entre la obra y el género hay relaciones múltiples que no se reducen al hecho de que la obra observa las reglas del género. La obra, cuando introduce elementos nuevos y ejerce una fuerte influencia, puede actuar en la formación de un subsistema genérico, ampliar las posibilidades del mismo (como el *Ulysses* de Joyce amplió las posibilidades de la novela). Ocurre que un texto singular se encuentre en el origen de un género literario; esto se produce cuando sus propiedades individuales son asimiladas por una serie de textos y se convierten en una especie de norma. En la literatura polaca, *La chute* de Camus (1956) se convirtió —a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta— en objeto de numerosas imitaciones y continuaciones, y a consecuencia de ello se formó todo un género que fue denominado “monólogo enunciado” (Głowiński, 1984). Cuando se contemplan las relaciones entre la obra individual y los subsistemas genéricos, hay que hacer hincapié en que un acto de palabra literaria puede influir en ellas con mayor fuerza que un enunciado particu-

lar en el sistema de la lengua. En el sistema literario, la distancia entre lo individual y los subsistemas es más reducida que en el de la lengua.

Las relaciones entre la obra y el género también son importantes cuando se considera este problema desde el punto de vista de la obra. Se plantea el problema de saber cuál es el papel de las categorías genéricas cuando el investigador se propone mostrar las propiedades individuales de la obra, dicho de otra manera, interpretarla. En principio, el género no es una categoría interpretativa porque indica lo que acerca a la obra analizada a las demás, en tanto que la interpretación tendría que deducir lo que la obra tiene de único. El que interpreta no está obligado a tener en cuenta cada vez la estructura genérica de la obra; tampoco puede dejarla de lado. Así como es coeficiente de la lectura, el género también es coeficiente de la interpretación. La atribución errónea de una obra determinada a un género afecta inevitablemente el análisis de su sentido y de su estructura. La interpretación no tiene por finalidad probar que el texto representa tal o cual género literario, pero tampoco debe ignorar el hecho de que la pertenencia a un género dado determina diversas propiedades de la obra estudiada. Así pues, el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura.