

Oscar Steimberg

SEMIOTICA DE LOS MEDIOS MASIVOS

El pasaje a los medios
de los géneros populares

37

ATUEL

II

PROPOSICIONES SOBRE EL GÉNERO

1. PRESENTACION

Presentación: las razones del género

Las proposiciones comparativas incluidas más adelante constituyeron, en una primera versión, la introducción a una investigación sobre la recepción de los "programas de entretenimientos". Entendiendo que el espectador televisivo clasifica y selecciona géneros (tanto como programas unitarios), se trató de acordar algunas definiciones básicas acerca de esas clasificaciones. Pero la continuación de esa investigación—de la que da cuenta "El pasaje a los Medios de los géneros populares", también en estas páginas—obligó a la reformulación de muchos de sus conceptos (a partir del planteo de algunos problemas específicos, como el de la transposición de un género oral a la televisión, y también como efecto de las discusiones suscitadas por la primera versión).⁴

Cuando se expande el dispositivo social —técnico y espectral—de un nuevo medio suele postergarse, en principio, la adscripción de sus productos a moldes de género, nuevos o ya existentes en la cultura; pero eso ocurre solo du-

⁴ Hubiera sido difícil que ocurriera otra cosa: en relación con los medios masivos, la investigación del género remite a un área conceptual abierta y provisoria, sin nada parecido a una tradición teórica constituida. Las nociones y conceptos de género permanecen en la condición de *ominosa presuposición* en la mayoría de los trabajos sobre lenguajes mediáticos. Y sin embargo rige para los Medios una fatalidad discursiva similar a la de la comunicación en general, por la que no existen lenguajes o soportes textuales en los que no se asienten, históricamente, géneros y estilos.

rante un cierto lapso. Es el del momento *mcLuhaniano* de la fascinación por la ruptura tecnológica y por su impacto en el intercambio social. Lo es, obviamente, más allá del texto de Marshall McLuhan; la afirmación: "el medio es el mensaje" y la concepción implicada acerca del efecto de los cambios mediáticos en distintas etapas del intercambio social global no dan cuenta únicamente de una cierta idea de autor acerca de la historia contemporánea sino también del tipo de percepción del cambio tecnológico que invade a operadores y usuarios en el momento de la irrupción de los nuevos medios. La radio, la televisión y los textos que se les refieren privilegian en relación con sus primeras manifestaciones la *toma directa*, que da cuenta de su diferencia técnica constitutiva, y nadie procede entonces como si no creyese que el efecto, el valor o el mensaje social del medio residen, específicamente, en las posibilidades de contacto que lo definen. Pero los moldes de la previsibilidad social toman rápidamente posiciones en cada nuevo espacio de los medios, y no sólo instalando nuevos géneros sino también importando y adaptando los que estaban ya implantados en la circulación discursiva precedente. Un caso aún reciente es el de los *videojuegos*, que inicialmente consistieron en enfrentamientos de figuras geométricas esquemáticas, recortadas sobre un espacio que no ocultaba el de la pantalla de la computadora; pero que en poco tiempo fueron incorporando los mecanismos de relato y representación de los géneros vigentes en los grandes espacios contemporáneos del entretenimiento y el espectáculo.

Sin embargo, la evidente presencia en todos los medios, nuevos o no, de géneros ya consolidados en la cultura —algunos transmediáticos, originados en otros soportes y lenguajes, como ocurre con la mayoría de los narrativos—, no ha sido acompañada por una reflexión teórica similar a la que el tema del género ha suscitado en los estudios literarios y pictóricos, y en parte de los estudios etnológicos. Hasta hace pocos años, la problemática del género en los medios

masivos solo se focalizaba habitualmente de manera puntual: emplazamiento, frecuencia, circulación social, identificación en algunos de sus niveles textuales de un género, señalamiento de sus insistencias de contenido; sin que se alcanzaran a definir los rasgos diferenciales del género investigado ni se explicitara el concepto de género subyacente a la circunscripción del corpus. O, en otras ocasiones, se convertía a esa circunscripción en plataforma de salida para el estudio de rasgos del medio, adjudicándole efectos que en muchos casos podían atribuirse al género, como suele ocurrir con los que caracterizan la relación de transgéneros que recorren medios diversos —como la adivinanza— con géneros específicos de uno de ellos —como los programas televisivos de preguntas y respuestas—, cuyos modos de operación y circulación son típicamente tomados, sin embargo, como ejemplo del poder (global) de la televisión.

Inversamente, de ha venido desarrollando una historia de los géneros en los medios, que en América Latina se concretó en investigaciones y ensayos cuya lectura se reconoce ya como necesaria, dentro del conjunto de los registros de su cultura; pero la investigación histórica no tiene por qué implicar la prolematización teórica de sus objetos. En nuestro medio, solo en la última década ha adquirido continuidad la circulación de trabajos que privilegian esa problematización (y que han contribuido a posibilitar la producción de los que aquí se incluyen, como se advertirá en sus citas y referencias; naturalmente, insuficientes y parciales).

La demora en el tratamiento de la problemática del género en uno de sus principales ámbitos de despliegue no podría, de todos modos, originarse únicamente en el impacto de algunas novedades mediáticas; aceptarlo implicaría postular para la teoría lo que negamos para la dinámica textual de los medios: la condición de efecto de una monocausa imperial, como sería desde esa perspectiva la del cambio tecnológico. Ha influido también en esa demora la adjudicación a los medios, en una etapa anterior de la crítica, de un rol uniformemente em-

pobrecedor, que convertía a sus productos de género en simples muestras del deterioro de una cultura, del que el análisis daba cuenta con una rápida mirada sancionadora. En este sentido son características las confrontaciones presentadas por Adorno entre la novela "popular" del siglo XIX y el teleteatro, que habría profundizado los rasgos alienantes de los folletines. Esta perspectiva ha perdido su fuerza inicial en lo relativo a sus componentes valorativos —cuesta ya encontrar textos críticos o lecciones de cátedra claramente *apocalípticos* acerca de los medios—, pero insiste en lo que respecta a un modo de pensar los medios y sus géneros desde una estética y una historia del arte desplegada en el tratamiento de las *artes mayores*. Aún en textos de aceptación o encomio acerca de productos mediáticos *populares*, puede advertirse la vigencia parcial de una cierta *estética de la obra*, deudora lejana de textos como aquellos de la Estética de Croce según los cuales el estudio de los géneros conducía al privilegio de "universales y abstracciones", como efecto del "más grande error intelectualista". Una lectura actual permitiría reconocer además en sus impugnaciones el planteo de una opción, que se ha venido repitiendo después, ante un problema aun vigente: Croce distingue entre el uso, que considera legítimo, de las clasificaciones establecidas que practica aquel que "solo quiere hacerse comprender y referirse a determinados grupos de obras", y la empresa errada de quien quisiera elevar esas divisiones a la condición de "definiciones y leyes" (científicas). El error señalado por Croce —pero también por distintos autores posteriores que no comparten sus rechazos— es el de confundir divisiones y restricciones vigentes en una cultura con definiciones teóricas (para Todorov, por ejemplo, respectivamente "géneros" y "tipos"). Pero el problema es que el texto croceano termina impugnando no solamente la lectura de las clasificaciones silvestres como ciencia, sino también el interés del estudio (científico) de esas mismas clasificaciones. En un mismo movimiento se rechaza la conversión de las costumbres de género en teoría y la producción de una teoría del género.

Es probable que, en el campo de la investigación de los géneros de la comunicación de masas—y tal vez también en otras líneas de trabajo sobre los géneros—, sea pertinente diferenciar, pero también recorrer en forma paralela y articulada el desarrollo de *ambas formaciones metadiscursivas*: la de las clasificaciones empíricas y operativas y la de la teoría. En ambas son convocados *incipientemente* problemas como el de la delimitación de los rasgos que permiten diferenciar un género de otro y como el de las relaciones entre género y estilo y entre género y antigénero. Y en ambas terminará por inscribirse el tratamiento histórico del cambiante repertorio de los textos mediáticos, del que la teoría, en otro momento de lectura, dará cuenta como de una realización de género más.

2. TEXTO Y CONTEXTO DEL GÉNERO

2.1. Las definiciones del género. La confrontación entre género y estilo.

Ha sido reiteradamente señalado el carácter de institución —relativamente estable— de los géneros, que pueden definirse como *clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social*. En relación con los géneros discursivos, Bajtin acuñó algunas de sus fórmulas de larga fecundidad para definir ese efecto de previsibilidad y esas articulaciones históricas: les adjudicó la condición de “horizontes de expectativas” que operan como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”⁵. Aunque muchos de ellos insistan en la larga duración histórica (como el cuento popular y la comedia), los géneros no suelen ser, salvo en los casos de algunos *géneros primarios o formas simples*, como el saludo o la adivinanza, universales; en este sentido debe entenderse, también, su condición de expectativas y restricciones *culturales* (dan cuenta de *diferencias* entre culturas).

Las definiciones de carácter puntual, descriptivas o normativas, focalizan propiedades características y/o rasgos di-

⁵ Bajtin, Mijail: “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982.

ferenciales de los *géneros empíricos* (ref. apartado anterior). En las tipologías referidas a ellos, en cambio, se aplican los ordenamientos producidos por los discursos teóricos y críticos. En los textos no teóricos, es decir en aquellos que no ponen en cuestión la problemática general de los objetos de su crítica, esos ordenamientos no se explicitan o no presentan el grado de sistematización de los que constituyen la *teoría de los géneros*. Sin embargo, las descripciones y los privilegios conceptuales suelen coincidir en aspectos nucleares en ambos espacios metadiscursivos. Como si, en este área de objetos culturales, a los textos no específicamente teóricos les correspondiera hacer visible el grado de competencia del lector o el espectador informado, certificando con esas reiteraciones el carácter de institución social de criterios implicados en las clasificaciones de discursos que reconocen.

Una de las confluencias reiteradas, ya desde Aristóteles⁶ en distintas vertientes de la teoría de los géneros y también de la crítica y el ensayo histórico de tema literario, artístico o etnológico, es la relacionada con el privilegio, en la definición de los rasgos que permiten describir un género —y diferenciarlo de otros— de factores *retóricos, temáticos y enunciativos*. Pero la misma selección de rasgos representativos se registra en relación con los textos sobre el estilo, entendido genéricamente como un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos. El *molde* o la restricción del género se percibe a través de operaciones de inclusión textual similares a las de los recursos productivos por los que se define el estilo, reconocido sin embargo como un espacio de diferenciación, al menos, complementario, y en ocasiones privilegiado como objeto de indagación a partir del *rechazo* de la problemática del género. En las proposiciones que siguen se inten-

⁶ Aristóteles: "Poética" en *Obras Completas*, trad. de J. D. García Bacca, UNAM, México, 1945, Cap. 3 (oposición en el tratamiento de los *medios*, el objeto y el *modo* en los géneros épico y trágico).

ta exponer los alcances de las coincidencias que atraviesan la diversidad de esas formulaciones —de consideración no soslayable en un recorrido de la *vida social* del género— y discutir su articulación con las de las propiedades que constituyen al género y al estilo en tanto conjuntos opuestos y complementarios de la organización discursiva.

2.2. Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas.

2.2.0 Tanto el estilo como el género se definen por características temáticas, retóricas y enunciativas.

Tanto en las clasificaciones de estilo como en las de género se circunscriben conjuntos de regularidades, que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales. Tanto unas como otras han focalizado esos componentes de repetición a lo largo de tradiciones clasificatorias milenarias, que han abarcado los más diversos tipos de lenguajes y medios (no existe aquel en el que haya fracasado la empresa de circunscribir estilos y géneros). Y tanto en unas como en otras el señalamiento de esas regularidades ha posibilitado la postulación de condiciones de previsibilidad en la lectura de textos, acciones u objetos culturales.

Las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos *temáticos y retóricos*, sobre la base de regularidades *enunciativas*. En las de estilo, en cambio —organizadas en torno de la descripción de un *hacer*— el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que, cuando no se trata de grandes y distantes estilos históricos, pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados; sin embargo, las definiciones abarcan también en este caso los mismos registros.

La lectura actual de estas insistencias es deudora de trabajos de la semiótica contemporánea no siempre coincidentes, pero relacionados todos con la irrupción de la preocupación por los grandes registros discursivos. Sus redefiniciones afectan denominaciones de extenso y contradictorio empleo, y permiten algunas elecciones terminológicas acerca de lo que aquí entendemos como *retórico*, como *temático* y como *enunciativo*:

—Se ha partido de un concepto de *retórica* por el que se la entiende "no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación" (C. Bremond⁷), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la "combinatoria" de rasgos (J. Durand⁸) que permite diferenciarlo de otros.

—Se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia (Segre⁹) a "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto". El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, sólo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad.

—Se define como "enunciación" al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se

⁷ Bremond, Claude: Presentación en *Investigaciones retóricas*, ed. cast. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

⁸ Durand, Jacques: "La retórica del número" en *Investigaciones retóricas*, op. cit.

⁹ Segre, Cesare: "Tema/motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, ed. cast. Crítica, Barcelona, 1985.

construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un "emisor" y un "receptor" implícitos, no necesariamente personalizables (Verón¹⁰, Maingueneau¹¹).

En los textos contemporáneos, teóricos y críticos, referidos a la problemática del género los tres paquetes de rasgos diferenciadores mencionados no constituyen un sistema de clases mutuamente excluyentes: rasgos retóricos (como el empleo de una mezcla de jergas en un texto narrativo o informativo) pueden (o deben) circunscribirse también en términos de sus efectos enunciativos (el empleo de la jerga construye una imagen de la emisión y también de la recepción). Y lo mismo puede señalarse con respecto de los componentes temáticos. En general, el análisis enunciativo, en la medida en que trascienda la perspectiva lingüística, se presenta como lógicamente posterior al retórico y temático, que contribuyen a informarlo pero son diferenciables entre sí. El acuerdo sobre estas u otras restricciones en el empleo de las tres entradas clásicas dependerá, obviamente, de la perspectiva analítica desde la que se las convoque; por ahora, puede señalarse el poder descriptivo que surge de la coincidencia en su reconocimiento en textos de corrientes teóricas y críticas diversas.

Puede advertirse la reiteración en la focalización de componentes de los tres órdenes mencionados comparando las proposiciones de G. Genette y M. Bajtín sobre género, con la concepción de estilo presente en la obra de Auerbach. Los momentos y corrientes teóricas diferentes en que puede ubicarse a los tres autores no son obstáculo para que privilegien el análisis de rasgos similares:

¹⁰ Se analizan estos procesos de producción en distintas áreas mediáticas en Verón, Eliseo: *La mediatización*, FFyL, UBA, Buenos Aires, 1986.

¹¹ Un recorrido de la problemática implicada en la noción se encuentra en Maingueneau, D.: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, 1976.

—En el trabajo sobre “Géneros, tipos, modos”, G. Genette¹² se refiere a las características temáticas y enunciativas que definirían al género: cuando analiza la poética aristotélica, señala el hecho de que Aristóteles, para definir la tragedia, apunta simultáneamente a dos *realidades*: una tiene que ver con el *modo* enunciativo en que la tragedia imita (que es dramático, y que por lo tanto difiere del modo épico, que es narrativo, en lo que se refiere a los mecanismos de inclusión/exclusión del narrador en la obra), mientras que la otra es “puramente temática” (así, por ejemplo, el privilegio de aspectos de la relación entre el destino individual y el colectivo, que se acentúa en la tragedia pero que excede al género). El componente retórico, menos acentuado en la descripción, aparece sin embargo en los rasgos en que se asientan las enumeraciones de géneros, dentro de cada modo; por ejemplo, cuando se incluye al tipo de obra escénica definido como “comedia brillante”.

—En la concepción de M. Bajtín¹³, y en relación con los géneros discursivos en tanto “tipos relativamente estables de enunciados”, uno de los rasgos característicos del enunciado: su conclusividad, es posible y se revela gracias a la presencia de tres factores interrelacionados: 1) el agotamiento del “sentido del objeto del enunciado”; 2) la “intencionalidad o voluntad discursiva del hablante”; 3) las “formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión”, que todo enunciado posee. Desde nuestra perspectiva es posible aso-

¹² Genette, Gerard: “Genres, types, modes”, en *Poétique* 32, Seuil, París, 1977. Posteriormente, en: Genette, Gerard, Jauss, H.R y otros: *Théorie des genres*, Seuil, París, 1986. Los compiladores señalan que los géneros se instalan “en el lugar bien particular que les asigna una definición casi siempre a la vez temática, modal y formal”.

Coincidentemente: Schaeffer, Jean Marie: “Du texte au genre”, en Genette, G. y Jauss, H. R.: *Théorie des genres*, op. cit.: “Pienso que uno de los criterios esenciales a retener (en la clasificación de géneros) es aquel de la copresencia de semejanzas en niveles textuales diferentes, por ejemplo a la vez en los niveles modal, formal y temático”.

¹³ Bajtín, Mijail: op. cit.

ciar el primer factor con las características temáticas, el segundo con las enunciativas y el tercero con las retóricas.

—Al estudiar las diversas manifestaciones de la narrativa en Occidente, Auerbach¹⁴ distingue estilos —aún cuando no lo haga en forma sistemática— tomando en cuenta: a) procedimientos (cf. la alusión a los elementos retardadores y los de tensión que caracterizarían a dos tipos de texto épico diferentes: el homérico y el bíblico, respectivamente); b) visiones del mundo o posibilidad de ingreso al texto de determinada temática (por ejemplo, en su estudio sobre el *roman courtois* aludirá al hecho de que toma como materia poética la vida de una clase social); c) relación con el público (¿a quién se dirige la *Canción de Rolando?*, etc.). Los puntos señalados nos remiten, respectivamente, a las características retóricas, temáticas y enunciativas.

Un carácter igualmente abarcativo de las tres instancias puede advertirse inclusive en las obras de juventud de George Lukacs¹⁵. Dos variantes de la *enunciación narrativa*: la epopeya y la novela constituirían “diferentes formas que corresponden a la estructuración del mundo”; al mismo tiempo, *tematizarán de modo opuesto* la relación “vida-esencia”, y lo harían a través de *ordenamientos retóricos mutuamente inversos* de un relato transformador: la tragedia responderá en su despliegue narrativo a la pregunta “¿cómo la esencia puede devenir vida?”, mientras que la epopeya lo hará a la opuesta “¿Cómo la vida puede devenir esencial? En su auto-crítica posterior Lukacs desdeña el carácter “abstracto” de la clasificación pero no retoma su problemática, sustituida, en parte, por la atención a procedimientos y efectos del “realismo” en tanto estilo transgenérico¹⁶.

¹⁴ Auerbach, Erich: *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

¹⁵ Lukacs, George: *La théorie du roman*, Conthier, Laussane, 1963.

¹⁶ Ver, por ejemplo, la oposición entre los “realismos de detalle” de Hoffmann y Kafka en Lukacs, George: “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” en Landsberg y otros: *Kafka*, ed. Los Insurgentes, México, 1961.

Una sistematización del problema aparece ya en la crítica de Tzvetan Todorov¹⁷ a Northrop Frye¹⁸, como respuesta a la entrada fenoménica de Frye al universo de los géneros. Todorov reconduce el problema al de una teoría del género; si bien la primera designación es de una amplia generalidad, ya que se focalizarían los aspectos "verbal, sintáctico y semántico", las respectivas definiciones coinciden con la circunscripción tripartita ya señalada: en el aspecto verbal incluye tanto registros de habla como, específicamente, "problemas de la enunciación"; el sintáctico da cuenta de "las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra" (antes se habló de "composición"), y el semántico puede designarse "si se prefiere, como el de los temas del libro".

En el campo de los estudios antropológicos, R. D. Abrahams¹⁹ aclara: "Nombramos a la mayoría de los géneros mediante una combinación de modelos formales, de contenido y de contexto". Una lectura enunciativa de sus modelos de contexto queda justificada por la definición posterior según la cual se trata de "modelos de uso conectados con relaciones entre los participantes de la transacción estética". Los modelos de contenido, por otra parte, serán definidos más adelante, explícitamente, como temáticos. Y Clifford Geertz²⁰ resume las propuestas de una "nueva filología" que remite, entre otros autores, a Alton Becker, que privilegiaría cuatro relaciones textuales: coherencia, intertextualidad, intención y referencia. Más allá del elevado grado de generalidad que comportan —y que Geertz encuentra no compensado por desarrollos analíticos en los textos que comenta—, es evidente la

¹⁷ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

¹⁸ Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1967.

¹⁹ Abrahams, Roger O.: "Las complejas relaciones de las formas simples", ed. cast. en *Serie de Folklore*, Nro. 5, FFyL, UBA, Buenos Aires, 1988.

²⁰ Geertz, Clifford: "Géneros confusos: la reformulación del pensamiento social", en *American Scholar*, Vol. 49, Nro. 2, 1980, trad. Biblioteca del INAF, Buenos Aires, 1988.

coincidencia en las localizaciones ya señaladas: las nociones implicadas por los atributos de "coherencia" y distintos tipos de intertextualidad son campos clásicos de los estudios retóricos, la "intención" se ubica en el área de interés de los primeros análisis enunciativos y la "referencia" es presentada como el espacio de delimitaciones y remisiones de lo temático.

En cuanto a la aplicación del concepto de género a las artes plásticas, se ha señalado que el momento fundacional de los modernos géneros pictóricos en la pintura occidental (con su irrupción en el primer Renacimiento y su consolidación metadiscursiva —o de la doctrina acompañante— en el Manierismo) implicó, si se atiende a las descripciones de sus momentos de fractura planteadas, entre otros, por Gombrich y Francastel²¹, la fijación de los tres rasgos en la definición (Soto²²) de cada género. En términos generales puede postularse que los géneros pictóricos (paisaje, naturaleza muerta, desnudo, "pintura histórica"...) acotan:

—un tema, o algunos de ellos, y/o un repertorio de motivos (si aceptamos la restricción por la que "tema", en las historias del arte, define solo la remisión narrativa);

—un componente retórico, abarcando en la noción tanto las "categorías formales" como los tratamientos de la representación que no pueden abandonarse sin quebrar las expectativas de reconocimiento (por ejemplo, la relación espacial entre los elementos de una naturaleza muerta, y la preponderancia o aislamiento de la figura en el retrato); y

—un componente enunciativo con asentamientos múltiples pero que, sin embargo, el género también limita: en los modos de titular o firmar (Gandelman²³), pero también en rasgos de la representación o la composición, más allá de la

²¹ Francastel, P.: *La figura y el lugar*, Monte Avila, Caracas, 1969; Gombrich, E. H.: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1978.

²² Soto, Marita: *Vida y Muerte de los géneros pictóricos*, Fac. de Bellas Artes, UNLP (ficha), La Plata, 1989.

²³ Gandelman, Claude: *La semiótica de las firmas en la pintura*, trad. ficha Fac. de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 1989. El autor despliega, desde

variación estilística: la posición, por ejemplo, de abandono del privilegio del motivo elegido en obras como "Las señoritas de Avignon" de Picasso o "Las bañistas" de Cezanne impiden ubicarlas en el género del desnudo.

En el campo de un transgénero que recorre habitualmente los medios masivos: el de la anécdota, Juan Carlos Indart circunscribe²⁴ un conjunto de rasgos definitorios que abarcan los dominios de una semiótica narrativa (con su particular construcción de un relato aparentemente "sin carencia" y su brevedad), de una temática (con su privilegio de hechos aislados y "menores") y de una dependencia del sentido final con respecto a las condiciones de enunciación: cada anécdota despliega distintos sentidos según cuál sea la interpretación implicada o explicitada en cada recontextualización o actualización particular, o en cada recontextualización medial, que es investigada en este caso en relación con la inclusión en los géneros de la información.

2.2.1. *No hay rasgos enunciativos, retóricos o temáticos, ni conjuntos de ellos que permitan diferenciar los fenómenos de género de los estilísticos.*

2.2.1.1. *Primeras observaciones sobre la relación estilo/género.*

Comencemos, aquí también, por una referencia a la teoría literaria de los formalistas rusos: al describir los rasgos de una "vinculación orgánica" entre género y estilo, Bajtín²⁵ señala que la conexión de un estilo con un determinado género discursivo se expresa en su asociación "a determinadas

una perspectiva peirceana, un panorama sistemático de los sucesivos sentidos de la firma en la pintura a partir del Renacimiento.

²⁴ Indart, Juan C.: "Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: el modelo de la anécdota", en *Lenguajes*, Nro. 1, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

²⁵ Bajtín, Mijail: Op. Cit.

unidades temáticas, a la forma en que se estructura una totalidad y a las relaciones que establece el hablante con los demás participantes de la comunicación discursiva". Evidentemente, los componentes temáticos, retóricos y enunciativos fundan para Bajtín conexiones y coincidencias entre géneros y estilos, antes que diferencias. Puede postularse que el señalamiento de Bajtín es generalizable al conjunto de ambos tipos de discursos: si se quieren hallar diferencias entre "el" género y "el" estilo deberán buscarse más allá de la indagación de esos atributos, aunque el registro de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos sea imprescindible para determinar los componentes diferenciales de cada género o estilo en particular o sus mutuas interpenetraciones o articulaciones históricas. En la descripción de los "estilos de época" se hace necesaria la referencia a esas distintas áreas de producción de sentido *lo mismo que cuando se describen las propiedades de los géneros*: el estilo Art-Déco, por ejemplo, define enunciativamente modos de contacto con sus practicantes o espectadores (las fórmulas geométricas y espejadas de los afiches Déco habían puesto fin a la apelación blanda y envolvente del Nouveau anterior), privilegia retóricamente procedimientos constructivos en lo ornamental, lo estructural-arquitectónico y aun lo lexical (conectados con el efecto de las vanguardias cubistas y constructivistas) y recorta los "temas de la modernidad" a través de los componentes narrativos de diversos géneros. Y cualquiera de esos géneros requeriría de una descripción paralela en los tres niveles.

Con el propósito explícito de superar las oscuridades de una definición de estilo que no estableciera oposiciones claras con otros niveles de configuración de los discursos, Todorov intenta, en un momento de su obra²⁶, conservar únicamente dentro del concepto de estilo el de los *registros* de la lengua (*estilo directo, indirecto, indirecto libre*), expulsando todos los otros fenómenos abarcados por la noción a otros campos con-

²⁶ Todorov, Tzvetan: Op. cit.

ceptuales: "período, género, tipo". Pero el descarte—si bien es circunscripto, en su tratamiento, al área de los estilos literarios—no parece solucionar la cuestión, ya que multiplica el problema de las superposiciones conceptuales: la noción de período es más amplia y vaga que la de estilo y no incluye, por supuesto, más que "estilos de época", aunque (pero) no puede restringirse a ellos; y las de género y tipo son demasiado específicas como para abarcar las áreas englobadas por la noción tanto en el habla cotidiana como en las versiones de la crítica y la teoría. Sin abandonar el campo de los estilos literarios, pueden citarse al respecto los desarrollos de autores de perspectivas tan diversas como Leo Spitzer²⁷, Michael Riffaterre²⁸ o Nils Enkvist²⁹, respectivamente con la acentuación de una búsqueda inmanente a la obra del "espíritu de autor", el privilegio del "procedimiento estilístico" recortado estructuralmente sobre su propio contexto textual y la focalización de la variación sobre otros contextos y situaciones.

Antes de continuar con la discusión de las similitudes y diferencias entre género y estilo, un *recordatorio de superficie* resumirá en el capítulo siguiente algunas líneas del tratamiento histórico de la problemática estilística.

2.2.1.2. Recordatorio sobre algunos conceptos de estilo.

La palabra "estilo" no forma parte, en principio, de una jerga técnica; sus significados en el uso cotidiano y en textos críticos y teóricos son múltiples, aunque referidos siempre a propiedades que permiten advertir una cierta condición de unidad en la factura de una variedad de objetos o comportamientos sociales. La descripción de esa condición de unidad

ha dado lugar a formulaciones diversas u opuestas: normativas en algunos casos, cuando se indica qué rasgos estilísticos son pertinentes o positivos en relación con la producción de un área de textos u otros objetos culturales; descriptivas en otros, cuando se señalan los aspectos que permiten diferenciar o clasificar estilos individuales, de época o de región cultural o social. Atendiendo al desarrollo histórico de la noción, puede acordarse que las *definiciones de estilo han implicado, en sus distintas acepciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.*

Un recordatorio de superficie de esas formulaciones (que se tratarán en algunos casos, con sus remisiones bibliográficas, en las proposiciones siguientes) puede comenzar con la referencia a los distintos tipos de descripción, asimilables a la posterior diferenciación de estilos o *maneras*, que constituyeron en la Antigüedad clásica la base de la clasificación de tipos de oratoria, y también de obras literarias, plásticas o escénicas. Ya en Aristóteles, series de invariantes de carácter retórico—como la elección de un cierto nivel de lenguaje, familiar o elevado—, y otras que pueden definirse como temáticas (la referencia a asuntos privados u, opuestamente, a otros relacionados con el destino de los hombres y de la ciudad, por ejemplo) y enunciativas (como el planteo de una determinada relación con el público, distinta en la tragedia y la comedia) permitían oponer lo correcto a lo incorrecto en relación con la estructuración de diferentes tipos de textos. Se trataba sin embargo, en este caso, de conjuntos de rasgos que podrían definirse como *lo estilístico propio de cada género* (la manera legítima de producir un tipo de obra). Posteriormente —y si bien la postulación de una conexión entre cada género y el que se supondría su estilo, que generalmente es sólo su *retórica*, insiste en ciertas obras críticas y didácticas aún hasta hoy—, crece la descripción de modos de producción textual que recorren géneros diversos, aunque puedan manifestarse inicial-

²⁷ Spitzer, Leo: *Linguística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.

²⁸ Riffaterre, Michael: *Ensayos de estilística general*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

²⁹ Enkvist, Nils: *Linguistic Stylistics*, Mouton, The Hague, 1973.

mente a través de diferenciaciones internas surgidas en uno de ellos: se expande la clasificación de estilos que se registran en distintos tipos de obras, identificando al conjunto de la producción de un autor, de una época o de un sector cultural o social. Una vertiente reciente de la "estilística funcional rusa" propuso sin embargo una nueva variante de la primera "estilística de género", basada en objetivos de una "estilística práctica" que coadyuvara a elevar la "cultura del lenguaje" (Rozental y otros según Ludmilla Kaida).

Un momento intermedio es el de la circunscripción de tonos o *niveles* estilísticos que se articularían naturalmente con temas y personajes narrativos: los textos de un mismo autor —Virgilio— constituyeron para los estudiosos de la latinidad tardía el modelo de una tripartición largamente respetada entre el estilo simple, el medio y el sublime, cada uno con nombres, condiciones sociales y entornos que le son propios. Pastores ubicados en una naturaleza semisilvestre reclamarían un estilo "humilde" en el léxico y las propiedades narrativas y descriptivas; guerreros emplazados en su campamento o en la ciudad que defienden o atacan requerirían un estilo elevado en los mismos niveles.

En un momento de la oratoria romana, se había impuesto por otra parte el criterio de que un estilo —llano, directo— era propio del Imperio (Cicerón se ve obligado a defender el *oficio retórico* de los ataques de esa nueva normativa de la sencillez). Lejanamente, insistía el sentido de la expulsión de determinadas artes y modos decidida por Platón para su República, y alentaba por otra parte un *antirretoricismo* que habría de repetirse cada vez que la voz de una institución o un Estado reclamara para sí la condición de expresión directa de un pueblo, de la verdad o de la realidad social o política de su tiempo.

Había consiguientemente, según distintas perspectivas clásicas, no solo la puesta en relación de determinados temas y contextos con ciertos atributos de la narración o la argumentación; existía ya también en la Antigüedad la postu-

lación de la existencia de determinaciones o capacidades de la producción textual o artística relacionadas con un contexto cultural o étnico, real o ideal. Se recorta así una de las prefiguraciones de las concepciones modernas acerca de los estilos nacionales y regionales.

Por otra parte, de la obra de San Agustín surge, a comienzos de la Edad Media, el concepto fundador de que no hay texto sin estilo (frente a quienes oponían a la ornamentación retórica pagana el carácter directo, aparentemente libre de construcciones estilísticas, de la escritura bíblica) y también el requerimiento de que el tratamiento de los estilos siga incluyendo los aspectos temáticos (y no solamente los "formales").

Estas y otras proposiciones abrirían paso, después, a la consolidación de las concepciones para las que el rasgo estilístico —presente en todos los textos— procede de las complejas orientaciones de hacer es emplazados en su época y en su región cultural.

En una enumeración de momentos ya modernos de este desarrollo —de ninguna manera abarcativa de su diversidad de etapas y corrientes teóricas, aunque sí de algunas líneas aun vigentes en la indagación de su problemática—, debe destacarse la importancia de la sistematización de estilos históricos propuesta por Giorgio Vasari para las artes plásticas. Sus *vidas* forman parte, en el Renacimiento tardío, de la reflexión que se produce en las academias manieristas ocupadas en las artes visuales, y que es acompañada por la multiplicación de tratamientos de los problemas retóricos y estilísticos que se registra en las academias literarias de la misma época. Vasari privilegia por primera vez la posibilidad de reproducir, además de imitar, el movimiento creador de un momento del pasado. En ese primer *revivalismo* el período convocado desde su modernidad es el del arte clásico. Vasari diferencia tres grandes *maneras* históricas, a partir de la irrupción de una pintura con los rasgos representativos y compositivos que se desplegarían en el Renacimiento, principalmente en el italiano: con el Giotto se abriría, (contra las

maneras medievales, una era de *recuperación* de la representación y la expresión individual; el momento posterior de Leonardo y Boticelli constituiría al respecto una etapa de estructuración y equilibrio, y el comienzo de la época de Miguel Ángel comportaría la incorporación de la libertad y la Gracia a las artes ya renovadas en las dos etapas anteriores. En sus "vidas", Vasari relaciona los rasgos de cada etapa u obra individual con condicionamientos psicológicos y socioeconómicos y con los de una geografía cultural de su época, así como con descripciones de sus particularidades técnicas y sus modos de transmisión del saber artístico. El conjunto de perspectivas de análisis incluido en las "Vidas" preanuncia el de los tratamientos posteriores —aún los actuales— de los condicionamientos y efectos de los fenómenos estilísticos. Lo hace de un modo más perceptible que algunos textos posteriores como el de Buffon, que, en el siglo XVIII, en su famoso *Discurso* ante la Academia Francesa circunscribe al estilo como la *buena* manera de escribir, opuesta a aquellas en las que no habría estilo alguno (perspectiva característica, aún hoy, de las definiciones *silvestres* originadas en la defensa de un estilo determinado, y que implicaba ya entonces el retorno a concepciones relegadas, como se vio, a partir de los tratamientos del primer Medievo).

Un primer acercamiento al tratamiento científico de los temas estilísticos fue señalado en los trabajos (última parte del siglo XVIII) de Winckelmann, que basa sus descripciones de las obras del arte clásico en investigaciones históricas y arqueológicas. La suya, por otra parte, es la primera obra moderna en la que se recorta una concepción negativa del arte de su contemporaneidad; preanuncio de las otras, posteriores y numerosas, que focalizan estilos de época a partir de la preocupación por la supuesta decadencia de las prácticas artísticas. Sin embargo, sus textos tuvieron otro efecto cercano: el fortalecimiento, a principios del siglo XIX, de la valorización por los románticos —de quienes surge la voz *estilística*— no sólo de los rasgos del genio individual sino

también de todo nuevo saber sobre las artes nacionales; los estilos regionales, populares y de época son objeto a partir de entonces de múltiples recuperaciones. Pero la preocupación por los estilos históricos experimenta después otras transformaciones en el siglo de la historia:

—Hegel define a los momentos estilísticos como partes de una tríada que se repite en cada cultura: estilos severo, ideal y gracioso, considerados tanto por sus rasgos constructivos —manteniendo la oposición entre materia y forma— como por sus efectos, y que se sucederían en una reiteración sistemática opuesta a la originalidad intrasferible que investía cada estilo histórico para la perspectiva romántica anterior;

—El positivismo relaciona los estilos regionales con determinaciones de medio, raza y momento, que procura definir con métodos similares a los de las ciencias naturales y que articula con una nueva idea de progreso.

—Distintas corrientes marxistas establecen conexiones entre rasgos de estilo y pertenencia de clase, o bien entre estilos y aspectos o momentos de la cultura de una clase dominante. Conceptos que muestran su diversidad dentro de los propios textos de Marx sobre arte: un cierto determinismo socioeconómico, por un lado (los obreros de la era de las máquinas de vapor no podrían ya gustar de obras literarias estilísticamente pasatistas) y una valoración de la producción artística que la convierte en espacio de ruptura y preanuncio del futuro trabajo humano, por otro, se proyectan sobre líneas de trabajo posteriores (Plejanov con su concepción de la obra como reflejo de su contexto, Trotsky con su valoración de las vanguardias artísticas).

En la última parte del siglo XI y primeras décadas del XX se desarrollan en el campo de la teoría de las artes visuales los trabajos de los *visibilistas* (Riegl y Wölfflin entre otros) que, alejados de toda noción de *progreso* artístico, y también de la tradicional oposición entre materia, por un lado, y forma, por otro, procuran establecer criterios de descripción específica que permitan oponer con rigor los rasgos de distin-

tas etapas históricas de las artes visuales. En cada una, una particular *kunstwollen* — voluntad formal— se expresaría en un estilo de época. Sus proposiciones son en muchos puntos articulables con las de las corrientes estructuralistas que procuran determinar el sistema de articulaciones internas de cada área de producción o intercambio de signos (dentro y fuera del campo artístico). Un fuerte punto de referencia de las corrientes estructuralistas es el del "formalismo" ruso que constituyó, con autores como Tinianov, Shklovsky, Bajtin y otros, una corriente según la cual los fenómenos de estilo debían ser observados en términos de sus cualidades diferenciales atendiendo a propiedades sistemáticas presentes tanto en "grandes obras" como en los trabajos de los imitadores o epígonos, donde el dispositivo se muestra con menor complejidad. Los formalistas desarrollaron el análisis narrativo, el estilístico y la teoría de los géneros, y sus ideas insistieron en distintas corrientes de investigación posteriores. Roman Jakobson, continuador diferenciado de la corriente, incorpora a la descripción de géneros y estilos concepciones analíticas provenientes de la lingüística y la retórica. Así, circunscribe estilos y géneros metafóricos y metonímicos; los primeros, con predominio de la sustitución (ejemplo, el cuento romántico), y los segundos, con predominio de la contigüidad (ejemplo, el cuento realista).

En otros espacios de la estilística literaria contemporánea, la acentuación de distintas áreas de problemas permite diferenciar escuelas en las que prevalece la indagación de estilos de autor, con su remisión a determinaciones globalizadoras en términos de personalidad o inserción social, de aquellas en las que se privilegia la búsqueda del rasgo desviante o el procedimiento estilístico de una obra o grupo de obras, focalizando el estudio de las redes intertextuales que lo condicionan históricamente.

A partir del momento inicial de Bally, que produce a principios de siglo una estilística lingüística por la que se intentaría determinar los componentes afectivos expresados en la

elecciones del hablante, se desarrollan distintas corrientes en el estudio de los estilos verbales, principalmente literarios. Es importante la influencia de Leo Spitzer, que trata de circunscribir el sistema psicológico-poético subyacente a la estructura de una obra, en una búsqueda de cada "constelación" de autor (se ha dicho —Segre— que Spitzer —a quien se ubica como continuador de Croce y Vossler— es el creador de una estilística de la obra literaria así como Bally de una estilística de la lengua; debe aclararse que se trata de una estilística de la obra individual, opuesta, por ejemplo, a las preocupaciones teórico-descriptivas de los formalistas rusos).

Más allá de las diferencias entre escuelas o corrientes, expositores actuales, como Nils Enkvist, han señalado el carácter complementario del análisis de las tres relaciones en que puede inscribirse el rasgo estilístico: de *desvío* con respecto a una norma, de *adición* a un contexto no marcado estilísticamente o de *connotación*, cuando extrae su sentido de una relación particular con el texto y la situación comunicacional en que se ubica.

Entre los autores que contemporáneamente han tratado el tema del estilo se cuenta, en distintas etapas de su obra, Roland Barthes. A partir de sus textos de juventud —como "El mundo objeto", referido a la pintura flamenca del siglo XVII— Barthes va incorporando en algunos de sus trabajos las perspectivas semióticas y psicoanalíticas contemporáneas a la determinación de estilos individuales y de época. En relación con la necesidad de atender a la pluralidad de componentes que definen al objeto del análisis estilístico, en una conferencia de 1969 dice sobre "el problema del estilo" que "si bien hasta el presente se ha visto al texto con la apariencia de un fruto con carozo (un durazno, por ejemplo), cuya pulpa sería la forma y la almendra sería el fondo, hoy conviene verlo más bien con la apariencia de una cebolla, organizada a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva ningún corazón, ningún hueso...". Para indagar el sentido histórico de esas organizaciones, en uno de

sus últimos libros, "Barthes por Barthes", apela en un análisis de su propia escritura de juventud tanto a la circunscripción de actitudes políticas como a la de las cuestiones filosóficas incluidas y a la de sus figuras retóricas. Estableciendo un paralelo con el tratamiento del tema de los géneros, podemos advertir que, también aquí, en el comienzo y el final del recorrido bibliográfico nos encontramos con el privilegio de la circunscripción de componentes enunciativos, temáticos y retóricos. El estilo define sus productos de manera similar al género; pero su doble emplazamiento, definido tanto en el espacio de una relativa previsibilidad social como en el del acto sintomático y diferenciador (con respecto a la historia o al contexto cultural presente), nos remite más fuertemente a la consideración del cambio histórico y el carácter original de cada momento de la producción discursiva. En cada etapa histórica, insiste en el género un pasado semiótico aún vigente, mientras que en el estilo se manifiesta la conflictiva imbricación de ese pasado con un presente de producción signífica todavía en articulación. El malestar que suscitan las obras de vanguardia se origina en su desencanche simultáneo con ese pasado vigente (el de los géneros) y con las articulaciones socialmente perceptibles que los estilos de época establecen con la contemporaneidad, a través de sus configuraciones retóricas, de los temas que legitiman y rechazan y de las imágenes de enunciador y enunciatario que crean a través del conjunto de sus dispositivos de producción de sentido. La descripción de un estilo o su diferenciación con respecto a otros exige la consideración de esos tres paquetes de rasgos constitutivos, pero otros mecanismos intra y extratextuales (a los que se refieren las proposiciones siguientes) deben focalizarse para discutir las diferencias entre estilo y género.

2.2.2. *Es condición de la existencia del género su inclusión en un campo social de desempeños o juegos de lenguaje; no ocurre lo mismo con el estilo.*

Los estilos de época, los de región o corriente artística o los correspondientes a un área socialmente restringida de intercambios culturales son trans-semióticos: no se circunscriben a ningún lenguaje, práctica o materia significativa. En cambio, el género debe restringirse sea en su soporte perceptual (géneros pictóricos o musicales, p.e), sea en su "forma de contenido"³⁰, agregando previsibilidad a su acotación retórica, enunciativa y temática. Aun los transgéneros—que recorren distintos medios y lenguajes, como el cuento popular o la adivinanza— se mantienen dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico (la narración ficcional, el entretenimiento, la prueba). Esta inclusión es constitutiva de su vigencia; no ocurre lo mismo con los estilos, que si bien pueden asentarse, en algunos casos, en un soporte específico (un estilo de objetos cerámicos, p.e.), exhiben históricamente la condición centrífuga, expansiva y abarcativa propia de una manera de hacer, en oposición al carácter especificativo, acotado y confirmatorio de los límites de un área de intercambios sociales que es propio del género. El "estilo de hierro y cristal" (característico de un momento espectacular del diseño de las estaciones ferroviarias, mercados, galerías de exposiciones y otras grandes construcciones europeas y americanas del siglo XIX) fue inicialmente propio de una arquitectura; pero se proyectó a objetos diversos (adornos, elementos del equipamiento) y fue tomando además los rasgos de sucesivos estilos regionales y de época, proyectados a distintos medios y lenguajes: el clasicismo, la Secesión Vienesa, el Art Nouveau, el expresionismo,

³⁰ Apelamos aquí a la partición materia y forma del contenido/materia y forma de la expresión —Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974—, en las reformulaciones y aplicaciones a los "lenguajes de la imagen" propuestas en Metz, Christian: *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971.

el racionalismo. El género puede "ir a buscarse" a sus emplazamientos o momentos sociales de emisión; el estilo aparecerá en obras o desempeños que sólo excepcionalmente le son específicos. Al respecto Bajtin³¹ señala que los "tipos relativamente estables de enunciados" característicos del género se instalan en determinadas "esferas de la praxis humana". Propp³², por su parte, muestra que el Epos heroico ruso no puede describirse sin la referencia a la condición de canto y reunión social de "profunda participación" que entrañaba. Serguei Avérintsev, investigador de la literatura bizantina, señala el carácter tajante de la diferenciación, en las "literaturas tradicionalistas", entre géneros que pueden diferenciarse mediante criterios "intra-literarios" (el epigrama, por ejemplo, contiene juego de ingenio, tema tradicional en clave erótica, de mofa, etc.) de otros, de carácter sacro, que contenían la indicación explícita acerca del momento de su inclusión en los ritos, el orden con respecto a otros textos, etc.³³ Podría observarse sin embargo que el carácter más lábil e implícito de la definición del espacio y el tiempo característico de los otros géneros no los convierte en formaciones de emplazamiento universal: la condición erótica, de mofa, etc. del epigrama no puede dejar de definir un espacio discursivo con posiciones interlocutivas acotadas como el de otros géneros dialógicos (caso de la adivinanza tradicional), aunque subsista la oposición de base con los géneros más ritualizados.

La necesidad de considerar estos emplazamientos sociales del género puede definirse en términos correlativos de la indicada por Lévi-Strauss en relación con el mito, cuando postula la imposibilidad de su indagación si se prescinde de la determinación de los problemas "sociológicos o socio-lógicos que resuelve"³⁴. Aun en géneros estrictamente ficcio-

³¹ Bajtin, Mijail: Op. Cit.

³² Propp, Vladimir: *El Epos heroico ruso*, Fundamentos, Madrid, 1983, vol. 1.

³³ Avérintsev, Serguei S.: "La movilidad histórica de la categoría de género: un intento de periodización", *Criterios*, Nros. 25-28, La Habana, 1990.

nales, Jauss³⁵ muestra la posibilidad de circunscribir géneros del "estar afuera" de la experiencia cotidiana, que diferencian distintas maneras de la salida hacia la novedad y el desvío; recíprocamente, esas *reglas de desvío* pueden convertirse en "molde de una praxis social": el ceremonial (literario) del amor cortés en la poesía trovadoresca termina por fijar las normas de una ética amorosa, a través de géneros intermedios como el del ceremonial de las "cortes de amor".

2.2.3. La vida social del género supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos.

Puede extrapolarse a otros campos del comentario y la crítica cultural el señalamiento que Paul Goodman³⁶ formula acerca de la historia de la crítica formal a partir del Renacimiento: aseguraba, dice, la disposición de "un órgano o instrumento de crítica". Se contrastaba cada obra con este órgano y se percibía en consecuencia "el uso correcto del género". En las artes visuales, y en el campo específico de las artes plásticas, operan como textos metadiscursivos los de distintos géneros (textos literarios, científicos, religiosos, históricos).

Por supuesto, tanto en los géneros literarios como en los pictóricos y los de las "artes combinadas" son los títulos los primeros elementos metadiscursivos, en la medida en que por sus rasgos conceptuales y retóricos constituyen la primera acotación de género de la obra a la que se refieren. Lo mismo ocurre con los otros dispositivos de lo que Gerard Genette³⁷ denomina "paratexto" (entre los que se encuentran los tí-

³⁴ Lévi-Strauss, Claude: *Mitológicas III*, Siglo XXI, México, 1971.

³⁵ Jauss, Hans R.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

³⁶ Goodman, Paul: *La estructura de la obra literaria*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

³⁷ Genette, Gerard: *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.

tulos, los subtítulos, los epígrafes, las ilustraciones, etc.). Pero tanto en estos soportes genéricos como en el área de los lenguajes masivos las acotaciones metadiscursivas son intra y extramediales. Ejemplos múltiples pueden señalarse actualmente en el medio televisivo, cuyos programas son anunciados, definidos, ubicados en sus espacios genéricos por textos del periodismo impreso o de la radio pero también son definidos en los mismos programas y en los anuncios, avances y comentarios de la televisión misma. En este sentido, la trama metadiscursiva de los géneros en la televisión es sustancialmente diferente de la socialmente establecida desde hace décadas para el cine, definida por Oscar Traversa³⁸ en sus trabajos sobre lo que denomina "cine no fílmico": los textos que desde otros medios definen y preanuncian la ubicación genérica de los productos cinematográficos y guían las formas de su consumo; en ese caso, prioritariamente, el comentario periodístico y la publicidad gráfica.

En cuanto a las definiciones metadiscursivas intratextuales en cualquier género o soporte medial, puede apelarse a la discusión del tema por Umberto Eco en "Lector in fabula"³⁹. "El texto —postula en las "aplicaciones" finales de la obra— acota un tipo de lector como elemento constitutivo de sí mismo. Y para constituir ese lector modelo recurre a algunos artificios semánticos y pragmáticos. Susan Suleiman⁴⁰ señala que, "siendo el género una cierta relación establecida entre el texto y el lector (...), se hace leer de determinado modo, cuya condición no se agota en las características de su estilo, ni de su contenido, ni de su organización discursiva". Y Wolfgang Iser⁴¹, en un señalamiento no

relacionado con la problemática del género pero sí con la más amplia de la determinación de los "potenciales de sentido" de un texto, formula un concepto de "lector implícito" aplicable a lo que aquí definimos como efecto enunciativo: "Todo texto tiene preparada una determinada oferta de roles (...) que no puede coincidir con la *ficción de lector* del texto", en la que "el receptor está ya (creo que correspondería decir: 'aparece como') pensado de antemano". En el mismo sentido es aplicable lo que Eliseo Verón⁴², también desde una perspectiva que excede la tipología genérica, define como contrato de lectura: efecto de conjunto de las diversas estructuras enunciativas de un texto, que en una publicación periodística abarcan "desde los dispositivos de apelación hasta las modalidades de construcción de las imágenes y la de los tipos de recorridos propuestos al lector".

En el contexto de una exposición en la que se investiga la lógica de las clasificaciones de género dentro de las del universo de discurso de la literatura, Walter Mignolo⁴³ señala distintos momentos iniciales de asociación entre géneros en proceso de diferenciación y textos que permitieron incluirlos "en el conjunto de conocimientos que la comunidad interpretativa asocia a un concepto". Ese *metatexto* "sería la expresión de superficie que nos permite reconstruir los criterios bajo los cuales la comunidad interpretativa organiza los discursos en clases".

En relación con definiciones internas propias de los géneros folklóricos, Ben Amos⁴⁴ indica que "es posible considerar —con Alan Dundes— el sistema popular de géneros como un metafolklore cultural". Y cita como ejemplos las distinciones formales, las designaciones, el pautado de las oportu-

³⁸ Traversa, Oscar: *Cine, el significante negado*, Hachette, Buenos Aires, 1984.

³⁹ Eco, Umberto: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.

⁴⁰ Suleiman, Susan: "Le récit exemplaire", en *Poétique*, 32, Seuil, París, 1977.

⁴¹ Iser, Wolfgang: *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.

⁴² Verón, Eliseo: *El contrato de lectura*, ed. cast. ficha Fac. de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, 1988.

⁴³ Mignolo, Walter: *Teoría de textos e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

⁴⁴ Ben Amos, D.: "Categories analytiques et genres populaires", *Poétique*, Nro. 19, Seuil, París, 1974.

nidades de la práctica. Raymond Williams, por su parte, reconoce el componente de "autoevidencia" que caracteriza a la reproducción social del género⁴⁵.

Los rasgos de permanencia, contemporaneidad y copresencia de los mecanismos metadiscursivos del género son, por otra parte, los que permiten establecer diferencias con los que pueden registrarse en relación con el estilo. También los estilos se articulan con operaciones metadiscursivas internas y externas, pero las que son contemporáneas de su momento de vigencia no son permanentes ni universalmente compartidas en su espacio de circulación, y presentan el carácter fragmentario, valorativo y no evidente característico de su articulación con opciones, conflictivas, de una producción de época.

2. 2. 4. Los fenómenos metadiscursivos del género se registran tanto en la instancia de la producción como en la del reconocimiento.

Esto implica que deben contener propiedades comunes, lo que hace posible el funcionamiento social del "horizonte de expectativas" que define al género, desde la perspectiva de distintas corrientes descriptivas; la (al menos) doble instalación de ciertos mecanismos metadiscursivos es la condición de su constrictividad, expresada según Bajtín en distintos grados de estabilidad.

Esto no implica, sin embargo, que esos mecanismos sean, en conjunto, idénticos. La distancia entre la definición de un género operada en sus instancias productivas y la implicada, y también operada en sus instancias de recepción y circulación puede generar la progresiva muerte social de un género. La lectura de esa distancia es, por otra parte, la única que puede dar cuenta de los efectos de una circulación discursiva (Verón⁴⁶), si se rechaza una concepción de "lector" entera y

⁴⁵ Williams, Raymond: *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1981.

pasivamente receptivo. Y la distancia puede ser condicionada por alteraciones en cualquiera de los polos de esa circulación. En relación con subgéneros de la literatura fantástica, se han señalado (Barrenechea⁴⁷) transformaciones que han determinado que "los códigos con que se ha conformado al lector implícito" se convirtieran progresivamente en "más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y en las convenciones del extratexto"; recíprocamente, los códigos del lector de esos tipos de obras no dejarían de funcionar "en constante contrapunto, nunca totalmente acallado".

La "instancia de la producción" debe ser entendida aquí en un sentido no autoral. Tenney Frank señala, en relación con la vigencia histórica de la tragedia griega⁴⁸, que siguió teniendo éxito de público cien años después del momento aproximado en que dejaron de escribirse tragedias en la época clásica. Géneros de circulación popular autoralmente "muertos" ofrecen ejemplos similares: entre nosotros la zarzuela sigue teniendo cultores muchos decenios después de que hayamos dejado de conocer nuevos autores de zarzuelas⁴⁹.

Acerca de este tema, una vez más, el tipo de producción naturalmente circunscripto en los medios echa luz sobre los otros: la instancia de la producción no puede circuncribirse a una instancia de *escritura* en un sentido literario, y tampoco a la instancia del *guión*. La tragedia y la zarzuela siguen produciéndose en el sentido en el que Roland Barthes⁵⁰ ve re-

⁴⁶ Verón, Eliseo: *La semiótica social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

⁴⁷ Barrenechea, Ana María: "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", *Sitio*, Nro. 1, Buenos Aires, 1981.

⁴⁸ Frank, Tenney: *Vida y literatura en la República Romana*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.

⁴⁹ Son también pertinentes en relación con este tema las observaciones de Silvia Tabachnik: *Código y símbolo en la canción romántica*, INAH, México, 1985, sobre el lugar del intérprete en la canción popular.

⁵⁰ Barthes, Roland: *Sur Racine*, Seuil, París, 1963.

producirse la Fedra de Racine ante los críticos teatrales franceses del siglo XX, que contarían sus años de oficio por el número de Fedras (de *puestas* de Fedra) que han criticado. La instancia de la producción, en este caso, es la de la dirección, la representación, la interpretación teatral; como dijimos, en el ámbito de los medios esta multiplicación de la instancia productiva adquiere una importancia capital y es perceptible en la mayor parte de sus textos.

El mencionado carácter no idéntico de los fenómenos metadiscursivos de la instancia de la producción y de la instancia del reconocimiento del género no puede, de todos modos, llegar a abolir el componente de redundancia necesario para que el género siga siendo el mismo, en los términos de un intercambio sígnico que lo reconoce en tanto tal. Es en este sentido que Borges⁵¹ puede definir a la poesía gauchesca como "un género tan artificial como cualquier otro". Entiende que sus obras se perciben como presentadas "en función del gaucho, como dichas por gauchos para que el lector las lea con una entonación gauchesca".

Alicia Páez⁵² señala, en relación con el género conversacional, la razón por la que adquiere en la exposición de Bajtín un carácter ejemplar: "exhibe en forma paradigmática los rasgos esenciales de todo género discursivo". Esa exhibición privilegia, entre otros rasgos, el del carácter compartido de las definiciones autorreferenciales del género.

2.2.5. Los géneros hacen sistema en sincronía; no así los estilos.

Desde Buffon⁵³ —en realidad desde much antes que él, pero es probable que con su Discurso a la Academia cierta

⁵¹ Borges, Jorge Luis: "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Emeché, Buenos Aires, 1972.

⁵² Páez, Alicia: *La conversación como género*, 2do. Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987.

⁵³ Buffon, Conde de (Georges Louis Leclerc): "Discours a l'Académie Française", en *Pages Choisies*, Larousse, Paris, 1948.

confusión se estabilizara—, una parte de las definiciones de estilo han solido confundirse con aquellas referidas a un supuesto buen estilo, definitivo y único. Como se sabe, Buffon no intentaba en su "Discurso sobre el estilo" clasificar algo parecido a estilos literarios o de cualquier otro campo de los intercambios discursivos (como, en una referencia a su texto, llegó a entender el mismo Helmuth Hatzfeld⁵⁴). Apenas pretendía describir ciertos rasgos de lo que consideraba el modo más espléndidamente humano de comunicarse o escribir. Para Buffon había sólo un estilo y lo demás era falta de él, síntoma de la pertenencia a estadios inferiores del hacer humano. Más allá de las clasificaciones y las tomas de distancia con respecto al juicio valorativo sobre el rasgo estilístico introducidos por la teoría y la crítica literaria a partir del siglo XIX, ha persistido tanto en sectores de la crítica como, plenamente, en el uso popular, una noción de estilo muy cercana a aquella, ya poco conocida en sus fuentes, de Buffon. Aún se dice "tiene estilo" de alguien que posee la manera elevada, estilísticamente "legítima" de hacer o de decir. Nada de esto ha ocurrido nunca con el género. Ya desde Aristóteles, la definición de un género pasaba por la comparación y la oposición de sus rasgos con los de otro género que pudiera confrontarse con él en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales. Tomando como objeto la literatura del siglo XIX y principios del siglo XX, Tinianov⁵⁵ dice al respecto que "el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación". La proposición de Tinianov importa, además, por la aclaración que inmediatamente la sigue: "La novela de Tolstoi", dice, "entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea". Esta reflexión tiene valor,

⁵⁴ Hatzfeld, Helmuth: *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Gredos, Madrid, 1955.

⁵⁵ Tinianov, Iuri: "Sobre la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit.

como es obvio, y muy particularmente, para la teoría de los géneros en los medios. Se conecta con el tema de la cita, el carácter transmediático de ciertos géneros o macrogéneros y el conjunto más global de fenómenos de la transposición. Intenté definir algunos aspectos de la problemática de la transposición en relación con los medios masivos en un trabajo anterior⁵⁶ y en "El pasaje a los medios en los géneros populares", también incluido aquí.

En relación con cuestiones conexas a las clasificaciones sociales de lo "alto" y lo "bajo" en la cultura de los medios, se ha indicado que los géneros no sólo hacen sistema en los distintos campos de desempeño semiótico (géneros de la información, del entretenimiento, etc.) sino también en los medios en los que se asientan: las jerarquías entre géneros elevados y populares, y sus niveles intermedios, se reproducen en cada soporte y sus lenguajes (Carlón⁵⁷). La importancia de este carácter multisistémico de los géneros es destacada en los términos más abarcativos por Pierre Smith⁵⁸, para quien los etnólogos deberían considerar el estudio de esas organizaciones en la escala en que son confrontados "los sistemas de parentesco, políticos y religiosos". Y en el espacio de los estudios literarios Todorov señala una consecuencia de amplios alcances de la condición sistemática de las relaciones intergenéricas⁵⁹: cada género "se redefinirá, en cada momento de la historia literaria, en relación con los otros géneros existentes". La formulación no es obvia si se la confronta con la práctica analítica, en lo que se refiere a la siem-

⁵⁶ Steimberg, Oscar: "Libro y transposición: la literatura en los medios masivos" y apéndice, en este volumen.

⁵⁷ Carlón, Mario: *Lo "alto" y lo "bajo" en la cultura y los medios*, ficha, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Fdad. de Cs. Ss., UBA, Buenos Aires, 1990.

⁵⁸ Smith, Pierre: "Des genres et des hommes", *Poétique*, Nro. 19, Seuil, París, 1974.

⁵⁹ Todorov, Tzvetan: "Genre" en Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

pre conflictiva aceptación de las conexiones entre obra y género; la consideración de las relaciones internas del conjunto se revela en ella como necesaria para el seguimiento de los cambios puntuales que emplazan cada género en una historia y permiten también diferenciarlo dentro de ella.

El carácter de sistema en *sincronía* adjudicado así a los géneros no es aplicable a los estilos: el carácter más lábil y menos compartido y consolidado de sus mecanismos metadiscursivos hace que no puedan reconocerse socialmente en términos de un sentido de conjunto; y también conspira contra ese reconocimiento su condición expansiva y centrífuga, señalado en una proposición anterior (2.3). Las oposiciones sistemáticas entre estilos surgen de los textos que focalizan oposiciones en la diacronía (Renacimiento vs. Barroco, Art Nouveau vs. Art Déco), y también de aquellos que describen a la distancia (distancia temporal o social) las relaciones o conflictos entre estilos de una época histórica o una región social que no comparten; es este último caso, no se produce de todos modos, como en relación con los géneros, la vigencia *social* de un sistema en presencia.

Un correlato, en el campo de los estilos, de las clasificaciones sociales de los géneros —espontáneas y en sincronía con su existencia histórica— es el de los sistemas binarios a la manera de Buffon: estilo bueno / malo, presencia de estilo o supuesta ausencia de él. Pero se trata de clasificaciones valorativas, que suelen manifestarse como tales en la reducción del estilo (del otro) a síntoma simple y directo de un lugar social; efecto del "*sense of one's place*" que una sociología atenta a las confrontaciones por los espacios simbólicos de nuestra contemporaneidad suele descubrir en frases del tipo de "*Huele a pequeño burgués*" (Bourdieu⁶⁰). Si bien algunos géneros en particular pueden ser rechazados de esa misma manera desde un emplazamiento sociocultural y apreciados

⁶⁰ Bourdieu, Pierre: "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988.

desde otro (como pasa en la Argentina con alguna "música tropical" o con los "programas de entretenimientos" de la televisión, y ocurrió más fuertemente, hace algunas décadas, con ciertos deportes o ciertos géneros literarios o cinematográficos), la vigencia de la valorización, en esos casos, no impide la percepción del sistema de géneros como tal: ambos segmentos sociales se hacen cargo de clasificaciones de género compartidas, que no son valorativas en su globalidad. En la asunción social del estilo, inversamente, se manifiesta constitutivamente la diferenciación con respecto a "esa parte de lenguaje que el otro (o sea yo) no comprende (...); el aburrimiento, la vulgaridad, la estupidez son, entonces, los distintos nombres de la secesión de los lenguajes" (Barthes⁶¹). En el mismo texto, y acerca de la condición de los lenguajes sectoriales (sociales, profesionales) en su contemporaneidad, Barthes postula algo que vale aun más para los diferentes estilos de época: "a cada cual le basta con su lenguaje. Nos instalamos en el lenguaje de nuestro cantón social, profesional, y esta instalación tiene un valor neurótico: nos permite adaptarnos mejor, o peor, al desmenuzamiento de nuestra sociedad".

2.6. Entre los géneros se establecen relaciones sistemáticas de primacía, secundaridad o figura-fondo; no así entre los estilos.

Levin L. Schücking, en su historia del gusto literario⁶², describe estas relaciones recortándolas sobre el contexto de los cambios de centro de gravedad sociológico sufridos por distintos géneros literarios en la última parte del siglo XIX y en las primeras décadas del presente. "Es falso—dice Schücking—hablar de un período determinado como pe-

⁶¹ Barthes, Roland: "Lenguaje y estilo", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 1987.

⁶² Schücking, Levin L.: *El gusto literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

ríodo de tal o cual autor, convirtiéndolo en representante virtual de la época. Lo que sí es evidente es que en cada época hay ciertos grupos que se convierten en factores dirigentes (siempre es posible identificar cada tipo de lector con alguna capa profesional, y hablar, por ejemplo, del tipo de periodista de la gran ciudad)". Y en esa circulación discursiva acotada describe las relaciones de figura-fondo que dentro de la literatura culta terminaron por afectar al círculo de lectores de la poesía lírica convertida gradualmente "en un género destinado solamente a las muchachas jóvenes". La interpenetración, y también la valoración social de los géneros, depende de estos desplazamientos históricos y del carácter permanente de su pluralidad.

En relación con las artes plásticas, Erwin Panofsky señala las determinaciones que, en la pintura costumbrista de la época manierista, imponían una relación de subsidiariedad de este género con respecto a, por ejemplo, el de la pintura mitológica. Podían aparecer, en tales cuadros, cocineros y carniceros "siempre que fueran representados como héroes miguelangelescos"⁶³. De este modo "los diversos géneros, como la pintura de historia, el retrato o el paisaje comenzaban a descubrir sus leyes particulares, y sin embargo reafirmaban sus mutuas relaciones".

En relación con los medios masivos, y con la historia cultural argentina, puede pensarse en el momento sainetesco de la historieta humorística, que instala, en un género de la secuencia dibujada, los personajes, los relatos y el modo de apelación al público de un género escénico⁶⁴.

Como indicador de una elección estilística de época, un género puede también (Jauss, Hans R.⁶⁵) operar como contrarréplica de otros: sería el caso, para Jauss, precisamente

⁶³ Panofski, Erwin: *Ídea*, Cátedra, Madrid, 1977.

⁶⁴ Steimberg, Oscar: "La historieta argentina desde 1960", en *Historia de los Comics*, Toutain, Barcelona, 1983.

⁶⁵ Jauss, Hans: op. cit.

de un momento del sainete con respecto al simbolismo de los "géneros mayores".

A estas relaciones se agregan aquellas, más estables, que un género específico, asentado en un medio o lenguaje (como el policial televisivo) mantiene en un sentido con los subgéneros (el policial unitario, p.e.) y en otro con los macrogéneros (eventualmente, con la "serie de acción", también televisiva) o con los transgéneros (como el relato policial, el de terror, etc., no asentados en un medio en particular).

2.2.7. Como efecto de sus relaciones de primacía, secundaridad y figura-fondo, un género puede convertirse en la dominante de un momento estilístico.

Roman Jakobson⁶⁶ señaló que un arte o un género puede convertirse en la "dominante" de un momento cultural. Se hacía cargo así de una proposición que en distintos trabajos de la escuela formalista rusa se había constituido como organizadora de una parte de la reflexión acerca de las relaciones entre obras, géneros y estilos.

"Es evidente —dice en un ejemplo, relacionado en este caso no con un género sino con la primacía de una práctica artística y sus lenguajes— que, en el arte del Renacimiento, la dominante, el summum de los criterios estéticos de la época estaba representado por las artes visuales. Las otras estaban orientadas en su conjunto hacia esas artes y se situaban en la escala de valores según su alejamiento o proximidad con ellas. Por el contrario —agrega— en el arte romántico el valor fue atribuido a la música". Los formalistas habían colocado bajo la denominación de "rasgo dominante" a procedimientos que no se confundían con el género aunque contribuyeran a definirlo; al menos así ocurría en la obra de Toma-

⁶⁶ Jakobson, Roman: "La dominante" en *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

chevski⁶⁷. Jakobson es uno de los que especifican el alcance del concepto en relación con la definición de las conexiones y jerarquías entre modos y géneros.

Es posible relacionar la teoría formalista de "la dominante" con sus implicaciones (especialmente en la obra de Tinianov) con respecto al nacimiento de nuevos géneros, a partir del que asume el carácter prevaleciente, con distintos momentos de la historia de las artes plásticas. De grandes géneros —narrativos— como la pintura religiosa o histórica parecen desprenderse —la descripción puede consultarse en Elsen⁶⁸— y aún independizarse, otros nuevos: paisaje, retrato y "género costumbrista", primero; naturaleza muerta, después.

En una etapa histórica, todo mantiene relación de figura-fondo con los géneros principales.

Para Hauser⁶⁹, en un largo momento del siglo XIX "todos los géneros son tratados como paisaje o como naturaleza muerta". Robert Nisbet⁷⁰, indagando las similitudes estructurales que permitían asociar entre sí a los grandes textos del pensamiento político, filosófico y sociológico del mismo siglo XIX, circunscribe el carácter dominante, en la exposición y la argumentación, de géneros como el del retrato y el paisaje, aún en esos campos externos a los del arte y la literatura.

2.2.8. Un estilo se convierte en género cuando se produce la acotación de su campo de desempeño y la consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos.

Tanto Sedlmayr⁷¹ como Argan⁷² señalan la fijación de rasgos espaciales y a la vez, también, funcionales que se es-

⁶⁷ Tomachevsky, B.: "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit.

⁶⁸ Elsen, Albert: *Los propósitos del arte*, Aguilar, Madrid, 1980.

⁶⁹ Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, Labor, Madrid, 1976, tomo 3.

⁷⁰ Nisbet, R.: *La sociología como forma de arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

⁷¹ Sedlmayr, Hans: *Epocas y obras artísticas*, Rialp, Madrid, 1965.

⁷² Argan, Giulio Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

tablecen, a lo largo de siglos, en el plano de los "tipos" arquitectónicos; el ejemplo elegido es el de la "arquitectura basilical". Esos rasgos habían sido los de una arquitectura profana, empleada en un caso en un espacio con funciones acotadas, como era el de las Termas de Caracalla, pero no circunscripta, en general, a una función específica; sin embargo, posteriormente esos mismos rasgos se convierten en los de un género arquitectónico, con denominaciones que remiten de manera unívoca a espacios relacionados con el culto religioso. Un espacio abierto de acceso, por ejemplo, pasa a significar *socialmente* un momento del tránsito a la inclusión en el mundo de los adeptos al culto. En una tercera etapa la misma planta, y por efecto de las transformaciones de otro momento estilístico (el del siglo XIX), vuelve a utilizarse en obras de funciones diversas (bancos u hospitales se diseñan con los componentes de planta y constructivos de la "arquitectura de templo"—en otros casos, del palacio renacentista—, con espacios de ingreso que son réplicas del atrio pero de significación "abierta", circulaciones laterales interiores similares pero de significados también diversos, etc.): el tipo de construcción que había devenido de estilo en género vuelve a su condición de producto estilístico transgenérico.

En la historia de los medios, la conversión de un estilo o sub-estilo en género puede ser también ejemplificada. Las llamadas "películas de complejo", que entre los años '40 y '50 constituyeron un género cinematográfico, habían irrumpido antes como una diferenciación estilística dentro de las "películas de amor".

Asimismo, pueden señalarse los casos en los que se registra la constitución (es decir, la implantación social) de un nuevo género como efecto de la inclusión de un género ya existente en un campo estilístico que le era ajeno. Se ha circunscripto este efecto analizando (Carlón ⁷³) las oscilaciones

⁷³ Carlón, Mario: *Lo "alto" y lo "bajo" en la cultura y los medios*, op. cit.

del discurso crítico acerca de los géneros "bajos" de la narrativa impresa. Comentando sus propios recuerdos de lector, Isaac Asimov destaca el ascenso social experimentado por las revistas de ciencia-ficción al pasar de la condición de "pulp-magazines" (con su ausencia de búsqueda gráfica, su papel barato y su mala impresión) a la de publicaciones de alta resolución visual, con la estabilización entonces de un género diferenciado del "anterior". Pueden citarse parecidos efectos del cambio del soporte gráfico en la irrupción de nuevos géneros historietísticos a partir de la recuperación, especialmente de los años '60 en adelante, de ciertas historietas conectadas con las búsquedas plásticas y gráficas de distintos períodos del siglo.

2.2.9. Las obras "antigénero" quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial, la enunciativa y la estilística.

Debe entenderse como *antigénero* a la obra que produce rupturas en los tres niveles sobre la base del mantenimiento de indicadores habituales del género. En los films narrativos (por ejemplo, en los westerns), los indicadores que se mantienen estables—impidiendo que se interrumpa la referencia de la obra antigénero a las del género con el que se confronta—pueden consistir en un conjunto de *índices y motivos*: regularidades en la ambientación rural y urbana, en la contextualización histórica, en la definición de ciertas situaciones dramáticas y su coreografía. Pero sobre la base de esas similitudes la obra antigénero quiebra la previsibilidad instalada en los tres órdenes: para el caso de los westerns, los *spaghetti westerns* produjeron en su primera época esa quiebra tanto en el orden del tema (con respecto al de la justicia, ya que el héroe podía no ser ya, cabalmente, un justiciero) como en el enunciativo (abandonando la narración con "emisor borrado" para incluir "guiños" de complicidad humorística hacia el espectador) y el retórico (por la alteración en el ritmo de la

narración, la introducción de una ornamentación recargada o grotesca, etc.). En estos casos, la novedad referencial rompe con la costumbre temática; la enunciativa con las regularidades de la relación emisión-recepción; la del estilo, con las pre-visibilityes en el nivel retórico. En el primer caso, puede tratarse, como en el ejemplo, de un cambio en los motivos y temas de un género narrativo, o en los objetos o contextos representados en un género pictórico o fotográfico; en el segundo (nivel enunciativo), de una irrupción de la figura de autor o director en un género narrativo en el que el autor nunca es "visible" (así ocurre en el western), o de un lenguaje coloquial o lunfardesco en un género argumentativo que por principio no lo incluye (como el discurso jurídico); en el nivel retórico, puede tratarse de una novedad intertextual (relación de subordinación del texto con respecto a otro citado, marcado estilísticamente, o de un nuevo tipo de configuración y acentuación de los componentes propios. Pero no siempre el abandono de algún sector de las repeticiones del género producirá el apartamiento de la obra con respecto a él; esto sólo ocurrirá en los casos en que la ruptura se produzca en el conjunto de las áreas mencionadas. Propp⁷⁴, en "Morfología del cuento", describe cómo un cuento permanece estructuralmente idéntico al cambiar el tema.

Jacques Derrida ha discurrido sobre el carácter de norma a violar de la "ley del género"⁷⁵: trabajando sobre un ejemplo límite recuerda la imposibilidad de la obra—pero más, de todo ente—de no pertenecer al género, pero también la de identificarse con él. Esta reflexión induce a pensar como obligadas las "novedades" dentro de cada género; no así, por supuesto, los desvíos, que se ubican en la posición del antigénero o inician géneros nuevos.

El triple carácter (temático, retórico, enunciativo) del desvío que funda la posición antigénero aparece registrado en

⁷⁴ Propp, Vladimir: *Morphologie du conte*, Seuil, París, 1970.

⁷⁵ Derrida, Jacques: "La loi du genre", en *Glyph*, Nro. 7, 1980.

distintas obras descriptivas. Thomas Shatz⁷⁶, investigador de los géneros de Hollywood, si bien pone el acento sobre el desvío *temático* de los films anti-género, y su distancia con respecto a lo que ha sido definido como "mundo real", señala también sus necesarias disrupciones narrativas (nivel retórico) y la importancia de su posición de desafío (nivel enunciativo) con respecto a las experiencias de la audiencia.

El caso límite es, naturalmente, el de la obra de vanguardia: su disrupción con respecto a las normas de género y estilo implica una ruptura general de la previsibilidad característica de un campo del intercambio signico. Enunciativa, retórica y temáticamente un artículo de bazar como los expuestos en la segunda década del siglo por Marcel Duchamp en un "espacio de arte" rompe con las regularidades que fundan una circulación de género, pero también disuelve la posibilidad de las sintonizaciones obra-receptor que tienen lugar en el registro no explicitado ni sistematizado de la previsibilidad estilística.⁷⁷

2.2.10. *Las obras antigénero pueden definirse como género a partir de la estabilización de sus mecanismos metadiscursivos, cuando ingresan en una circulación establecida y socialmente previsible.*

Un caso de *antigénero* comentado en la proposición anterior: el de los *spaghetti-westerns*, remite también al tema de la eventual conversión en (otro) género de la serie de ruptura. En este caso la transformación de los desvíos en fórmulas de una nueva previsibilidad fílmica contribuyó a constituir un nuevo tipo de film de cowboys, planificable y consumible como los anteriores, con una comunicación extrafílmica que permite discriminar un tipo de *westerns* del otro, y

⁷⁶ Shatz, Thomas: *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, Temple University Press, Philadelphia, 1981.

⁷⁷ Steimberg, Oscar: *Arte y antiarte*, ficha Agrupación Otras Músicas, Buenos Aires, 1985.

un conocimiento público que posibilitó inclusive el contagio de algunas de las propiedades de los nuevos westerns a los "serios".

El antigénero pictórico o escultórico, también ya mencionado, constituido inicialmente por los objetos dadaístas de Marcel Duchamp, se convirtió a partir de la etapa final del *pop-art* de los años '60 en un nuevo género de las artes visuales: inicialmente recuperado en un *revival* del Dada, termina por ser incorporado como una de las opciones de la creación plástica; en tanto tal, el *ready-made* es reconocido y clasificado con naturalidad por la crítica periodística o el catálogo de la galería de arte.

Se ha dado ya el ejemplo de la conversión en género de un subestilo fílmico que suscitó, inicialmente, sorpresas y rechazos: el de las "películas de complejo". En determinado momento, ese producto desviante pasa a ser definido como tal por los medios y por el público de cine (en aquel caso tanto el que lo aceptaba: un público joven y femenino, como el que lo rechazaba: casi todo el resto del público cinematográfico, e ingresa con nuevas producciones en el sistema de la *oferta dramática*. Las obras antigénero pasan a formar parte de alguno de los "horizontes de expectativa" de un medio cuando se estabilizan sus mecanismos metadiscursivos y pueden ser lanzados al mercado, comprados y consumidos en términos de una información o de un placer previsible.

62