

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2  
dic.2003  
semestral

Secciones y artículos [5. En los inter-medios]

# Géneros entre medios y memoria: pasajes cronotípicos

Markus Klaus Schäffauer //Joachim Michael //

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

### Abstract

Partiendo del problema de la memoria, que surge de *memorials* como el Monumento del Holocausto en Berlín, este artículo discute la memoria como una cuestión de géneros culturales. El monumento en sí mismo, por ejemplo, nos recuerda en primer lugar una serie completa de *lieux de mémoire*. Los géneros, y ese es nuestro punto, no sólo nos proporcionan formas de conmemoración. Dado que la enunciación se relaciona con la tradición de artefactos históricos, la creación cultural necesariamente depende de estructuras conectivas que generan memoria. Los géneros constituyen, por lo tanto, memoria cultural no sólo en el sentido del recuerdo de determinados discursos, sino también como modo de enunciación. Pueden ser entendidos como pasajes entre artefactos, entre otros géneros, y entre diferentes medios. Estos pasajes superan distancias temporales y espaciales. Nuestro punto es que tiempo y espacio se inscriben en la memoria que los géneros constituyen. El pasaje cronotópico, sin embargo, no debe ser entendido como un *continuum*, sino más bien como una refracción debida a las rupturas epistémicas de la historia.

### Palabras clave

memoria, medios, géneros, pasajes ípicos

### Abstract en inglés

#### Genres between media and memory: cronotopic passage

Departing from the problem of memory, that arises from memorials like the Holocaust Monument in Berlin, the present article discusses memory as a question of cultural genres. The memorial itself, for instance, reminds us at the first place of a whole series of other *lieux de mémoire* that reassures us that the meaning of the monument we visit is actually memory. The monument, therefore, only develops its memorial signification as so far as it participates of the genre of the *lieux de mémoire*. Genres, that is our point, not only supply us with memorial forms. As enunciation relates to the tradition of historical artefacts, cultural creation necessarily depends on connective

structures that generate memory. The genres constitute, therefore, cultural memory not only in the sense of the remembering of determinate discourses, but rather as a mode of enunciation. They can be understood as passages between artefacts, between other genres, and between different media. These passages overcome temporal and spacial distances. Our point is that time and space inscribe themselves in the memory that genres constitute. The cronotopic passage, however, is not to be understood as a continuum, but rather as a refraction due to the epistemic ruptures of history.

## Palabras clave

Memory, media, genre, cronotopic passages

## Texto integral

- 1 En junio de 1999, el parlamento alemán finalmente aprobó la construcción del Monumento del Holocausto en Berlín. A la decisión antecedió una polémica de once años sobre el sentido y la concepción arquitectónica de este monumento. Fueron necesarios dos concursos en que algunos artistas retiraron sus trabajos protestando contra las intervenciones y resistencias de diversos políticos. Un paso fundamental fue la decisión que el gobierno federal bajo Helmut Kohl tomó en 1992 en favor del monumento. Desde entonces, el monumento es definido como un sitio nacional de la memoria del genocidio a los judíos por el régimen nazista. La exclusión de las demás víctimas del holocausto –como gitanos, adversarios del régimen, homosexuales, etc. –, sin embargo siempre marcó una de las críticas al proyecto<sup>[1]</sup>. Sea como sea, el monumento sirve para recordar a la sociedad alemana su responsabilidad por la extinción sistemática de millones de personas y exhortarla a que esto no se repita. Se trata de una tarea importante y también difícil, pues presupone la representación de algo que se ausenta en diversos sentidos. Por un lado, se plantea, como en todos los monumentos, el problema general de la ausencia del pasado en el presente. Por el otro, surge el problema específico de representar el holocausto como algo que transgrede la capacidad imaginativa de los visitantes al lugar de la memoria. La dificultad de probar "Ausschwitz" lleva a Jean-François Lyotard a reflexionar sobre el "litigio" y el proceso de exclusión que acompañan los actos del habla (cf. Michael/Schäffauer 2002 y Schäffauer [en este tomo]). Sin querer profundizar aquí la cuestión de la representación memorativa del monumento en sí, mucho menos en el contexto de la eliminación masiva de vidas humanas, llamamos la atención, con este ejemplo, a las condiciones previas de su capacidad representativa. Para que un lugar pueda ejercer una función memorativa social, tiene que ser atribuido a la clase de los "sitios de la memoria". Un monumento, en otras palabras, tiene que ser reconocido como participante del *género* de los memoriales para que sepamos que su función es representar el pasado. Obviamente, la polémica fundamental con respecto al Monumento del Holocausto tuvo que ver con su carácter genérico: el motivo de la pelea era un interrogante, el de si la nueva capital debería o no presentarse con un monumento de clase memorativa que expresara la voluntad política de recordar el 'capítulo negro' de la historia del país. Tal cuestión toca la inquietud subyacente al presente estudio, que se refiere al vínculo de los géneros con la memoria sociocultural. Los géneros no se limitan a determinar el horizonte de expectativas del visitante de un monumento. De acuerdo a nuestra propuesta, los géneros no sólo preestablecen el contenido de un artefacto, sino que ponen los diversos *modos* de significación a la disposición de los agentes culturales que la tradición cultural desarrolló.

### 1. La memoria cultural

- 2 Pero vayamos por partes. En el siglo XX, investigadores como Maurice Halbwachs y Aby Warburg dislocaron la cuestión de la memoria de la biología hacia la cultura. La pertenencia de un individuo a una sociedad pasó a explicarse ya no por factores filogenéticos sino por su socialización. La sobrevivencia de una "especie social" pasó a ser considerada como una función cultural. En consecuencia, los estudios sobre la memoria se entienden como aportes a una teoría general de la cultura. La crítica literaria Renate Lachmann, por ejemplo, entiende la cultura como la memoria no hereditaria de un colectivo. Fundamental para este planteamiento es su aspecto dinámico dado que esta memoria no sólo almacena el saber cultural sino también lo

transforma. La memoria, en esa perspectiva, incluye y excluye sentido y controla el cambio entre el recuerdo y el olvido. Con otras palabras, regula la "desemiotización" y la "resemiotización" de los significantes. Consecuentemente aparece como el "movimiento" mismo de la cultura (Lachmann 1993: XVII-XX). También en la concepción de la "memoria cultural" del egiptólogo Jan Assmann, la memoria tiende a coincidir con la cultura ya que es el saber que regula las actividades y percepciones de una sociedad y que se transmite de generación a generación. Del mismo modo que Lachmann, Assmann distingue entre una memoria activa y otra pasiva para especificar el concepto de la memoria, empero de forma más estática. El autor divide la memoria en diversas categorías. Primeramente excluye de la memoria cultural los resultados de la comunicación cotidiana. A éstos los denomina, a diferencia de Lachmann, "memoria comunicativa" y la considera difusa y de poca duración puesto que, restringiéndose a la esfera oral, carece de preservación material o institucional. La memoria cultural a su vez, como memoria a largo plazo, se realiza sobre todo en "objetivaciones" fijas (Assmann 1988: 10-12). Los "soportes" son la condición fundamental de la memoria. Sin embargo, ella tampoco coincide con lo que la cultura conserva a través de los "medios". Assmann y su esposa Aleida denominan los medios que sólo codifican y almacenan informaciones como "documentos". La memoria cultural, en cambio, se restringe a los "monumentos". Se trata de "medios" a los cuales la sociedad atribuye un valor conmemorativo. Para no confundir la memoria cultural con la masa de los datos que una sociedad produce y conserva, los autores distinguen una memoria "no habitada" ("memoria de almacenamiento") y una memoria "habitada" ("memoria funcional") (Assman/Assmann 1994: 120-127). La cuestión fundamental en ese raciocinio es cómo la memoria se actualiza. La respuesta de los autores es destacar la necesidad de una sociedad para darse una identidad colectiva. La memoria cultural, por lo tanto, surge como la construcción del saber sobre el pasado con que una sociedad forma una conciencia de su origen y particularidad. Esta memoria equivale, por consiguiente, a textos, ritos, imágenes, etc. que se conservan en el tiempo y a los que se les atribuye una función fundacional (Assmann 1988: 12). Resumiendo, la memoria consiste en la selección y construcción de *contenidos* recuperados del pasado que satisfacen la demanda identitaria del presente. Por eso, la memoria cultural se distingue de la historia, la cual los Assmann definen como "hechos" que nadie recuerda y que no mantienen ningún vínculo con la identidad colectiva (Assman/Assmann 1994: 118).

- 3 El ejemplo de la historia ya indica que la propuesta de los Assmann levanta algunas cuestiones. Ya es sabido que la objetividad de la historiografía es, cuando mucho, una pretensión científica, y que la historia participa en las luchas identitarias del presente [2]. En este sentido, la historiografía del siglo XIX, tanto en Europa como en América Latina, tuvo un papel decisivo en la formación de los estados nacionales construyendo pasados nacionales [3]. ¿Cuándo, entonces, una memoria pasa a ser "habitada" y cuándo deja de serlo? ¿Y cómo se define el estatus conmemorativo de un discurso? La dificultad de la propuesta de los Assmann está en identificar la intencionalidad memorativa de sociedades complejas. Ella no parece abarcar las múltiples y contradictorias estrategias memorativas que son parte de los conflictos entre los diversos grupos sociales. Habría que pensar la frontera entre la memoria de "almacenamiento" y la de "función" como una línea permeable ya que los artefactos transitan entre las dos áreas. Dados estos pasajes, se coloca la cuestión de cómo entran los artefactos a la esfera memorativa. Enfocar en este contexto exclusivamente la intencionalidad colectiva respecto a un pasado fundacional no sólo provoca la cuestión del sujeto social sino enreda la memoria con los discursos de identidad.
- 4 Permaneciendo al nivel de los contenidos, surge el problema de una memoria que, en vez de confirmar autoimágenes colectivas, las cuestiona. Se trata del pasado que resiste contra el presente. Es el dolor que la historia causa al recordarnos los desastres que nuestras sociedades sufrieron o provocaron. En este sentido, la discusión conflictiva de 11 años sobre el Monumento del Holocausto pasó a importar más que el propio monumento a construir. En resumen, el debate pasó a ocupar el lugar de la memoria, o sea, "el debate es el monumento" (Mangold 2003).
- 5 La crítica Vittoria Borsò pregunta por una memoria que admite y provoca diferencias. De los Assmann, Borsò retoma la idea de la medialidad de la memoria y la pone en el centro de su enfoque. En cambio, lo que ella entiende por la constitución medial de la memoria reformula la argumentación de estos autores. Borsò introduce una nueva categoría para pensar la función narrativa de los medios: la forma. La forma concretiza los potenciales formativos del medio. Es a partir de la interacción de medio y forma que, según la crítica, los medios empiezan a construir sentido. Borsò divide las formas, a su vez, en dos tipos: las que encubren la particularidad del medio y el carácter temporal de todo acto perceptivo, y las que permiten que la materialidad del medio y la temporalidad de la percepción se manifiesten. Por un lado, se trata de formas que constituyen una memoria amedial y atemporal del pasado posibilitando, así, la construcción de identidades colectivas. Los medios, en ese caso, funcionan como "ventana transparente" o canal indiferente de un sentido colectivo. Por otro lado, la autora destaca formas que dan lugar a una "memoria involuntaria" como un espacio en que las alteridades se inscriben. Tal 'memoria otra' representa el verdadero tema de Borsò: esa memoria resiste a sistemas del saber colectivo y en realidad contradice a la memoria cultural. Su objeto son las huellas de aquello que las formas del almacenamiento del pasado excluyen. La materialidad del medio suscita un "saber

imposible", una experiencia performativa de la corporalidad del acto perceptivo. Ella confronta, así, el sujeto con su constitutiva alteridad corporal. Como ejemplo, Borsò cita la distinción que Roland Barthes hace entre "escritos" y "*écriture*" (Borsò 2001).

## 2. Los géneros como memoria abierta

- 6 De los textos de los Assmann y de Borsò concluimos que hablar sobre la memoria remite directamente a los medios. La memoria mediatizada, no obstante, no consiste sólo en la reconstrucción intencional del pasado colectivo al cual los medios ofrecen el soporte material. Más allá de esta memoria cultural, los medios también evocan una memoria de la alteridad que surge de la percepción de la materialidad medial en el enunciado. Concluimos, pues, que la memoria no se agota en los discursos conservados en los diversos medios. No es sólo el enunciado cuya repetición (por ejemplo en los ritos) o cuya grabación (por ejemplo por la escritura) produce memoria. Hay otra memoria, una memoria imposible, por así decir, que surge de la propia dimensión performativa de la enunciación. Vimos que, para distinguir entre las dos memorias, sin embargo, es necesario introducir la categoría de la forma. Ahora bien, nos gustaría ampliar más la relación de la forma con la memoria. Borsò retoma la idea del nexo entre forma y medio de la teoría de los medios del sociólogo Niklas Luhmann. Éste entiende el medio como dispositivo de un número ilimitado de formas. El medio mismo es invisible, y sólo la forma le da una estructura perceptible (Borsò 2001: 25-26). Se trata de una noción muy abstracta de la forma y Borsò, como vimos, distingue solamente entre las que neutralizan la medialidad y las que no lo hacen. Sin embargo, nos preguntamos si el medio no interviene necesariamente en el enunciado, de una manera o de otra, aunque sea a modo de una "huella" medial (cf. Krämer 1998: 79). Si seguimos esa idea con todas sus consecuencias, llegamos a repensar el concepto de la forma. ¿No será posible especificar el fenómeno de las formas?. El empleo del término por Borsò se basa en la teoría de la *écriture* postestructuralista y, en última instancia, aclara la discrepancia entre literatura y no-literatura mediante la introducción del concepto de la medialidad.
- 7 La cuestión que se coloca con respecto a las formas es si no caben a ellas otras funciones más allá de determinar el estatus de la memoria como información o diferencia. ¿Los medios, para estructurar el saber sobre el pasado, no dependen de formas específicas para hacerlo? ¿No son formas específicas –aunque no sea siempre fácil definir las– las que constituyen el conjunto de textos que consideramos literatura? Proponemos concebir las formas como clases de enunciados, o sea como un contexto que permite que nuevos enunciados tengan sentido al remitirlos a otros ya existentes. La forma, en esa perspectiva, aparece como categoría plural, como conjunto de artefactos. Ahora bien, a lo que constituye los diversos contextos en que los enunciados se concatenan –las formas– puede ser atribuido el término con que la cultura suele denominar sus clases de artefactos: los géneros. Los géneros posibilitan la creación de mundos mediáticos debido a que ponen a disposición el contexto comunicativo dentro del cual la concatenación de un nuevo enunciado con los precedentes produce sentido. De esta manera, los géneros forman la superficie perceptible de los medios que, como ya vimos, sólo intervienen en forma de huella. Al mismo tiempo, los géneros dependen de la configuración técnica-material de enunciados a través de los medios. Ni enunciados ni géneros se pueden pensar fuera de la constitución mediática. Se trata, a final de cuentas, de lo que hemos llamado la "condicionalidad mutua de géneros y medios" (Michael/Schäffauer 2002: 183-187).
- 8 Los géneros a su vez se caracterizan –esa es la hipótesis fundamental del presente estudio– por una importante función memorativa. Recordando el ejemplo inicial de nuestro trabajo, el esfuerzo memorativo de la cultura se canaliza a través de géneros específicos: monumentos, crónicas, novelas históricas, álbumes familiares, etc. Partimos del principio, sin embargo, que la contribución de los géneros a la memoria no se limita a engendrar enunciados que rescatan el pasado confirmando la identidad colectiva o contradiciéndola. Proponemos, al contrario, discutir la función memorativa de los géneros como la memoria necesaria de la enunciación: los géneros forman la memoria abierta de un número indefinido e ilimitado de artefactos que dialogan entre sí y que se conectan a través de pasajes intertextuales. Más que recordar enunciados concretos de la historia cultural, rescatan los modos de enunciación que forman la propia tradición cultural. En ese sentido, afirmamos que la memoria no se efectúa sólo a nivel discursivo o performativo. Al contrario, si la cultura se entiende por una continuidad comunicativa en que cada nuevo acto comunicativo presupone la anterioridad de otros a que remite –no importa si afirmándolos o negándolos–, ella depende fundamentalmente de "estructuras conectivas" (Assmann 2000: 16). Estas estructuras conectivas funcionan como instancias que ponen la tradición de los artefactos de un determinado contexto a nuestra disposición. Concluimos que la memoria constituye la condición misma de la comunicación. Como tal, surge de las estructuras conectivas que son formadas por los géneros.

## 3. Pasajes cronotópicos

- 9 La crítica literaria indagó hace tiempo los vínculos que los géneros mantienen con la

memoria. Llamó la atención sobre el hecho de que las estructuras conectivas se dan necesariamente en el tiempo y en el espacio. Según Mijail Bajtín, esa relación cronotópica determina los géneros. Bajtín toma el término cronotopos de la teoría de la relatividad, de las ciencias exactas; no obstante, se distancia del sentido específico que tiene allí para adoptarlo a la ciencia de la literatura. El crítico sugiere usar el término a manera de una metáfora para referirse a "la relación inseparable entre tiempo y espacio" (Bajtín 1989: 7; trad. nuestra). Esta relación cronotópica nos interesa aquí particularmente por su vínculo intrínseco con la memoria genérica:

El cronotopos es para el género literario de importancia fundamental. Se puede decir inclusive que el género y sus variantes están determinados por el cronotopos, siendo el tiempo en la literatura el factor decisivo del cronotopos. (Bajtín 1989: 8; trad. nuestra)

- 10 Sin lugar a dudas, Bajtín comprende aquí el cronotopos como una categoría fundamental de la literatura. Pero sería equivocado deducir de ello que pretenda restringir el valor de su reflexión a la literatura, pues admite expresamente la posibilidad de "tratar el cronotopos en otros ámbitos de la cultura" (Bajtín 1989: 7). Para Bajtín, la literatura es el objeto privilegiado de una teoría de los géneros y ésta es clave para una teoría de la cultura *in nuce*.
  
- 11 Si el cronotopos es fundamental para los géneros (literarios), entonces resulta fundamental también para la memoria, puesto que, en las palabras de Bajtín, "el género es el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria" (Bajtín *apud* Todorov 1981: 130). Vale la pena detenerse en este nexo entre géneros, cronotopos y memoria que la lectura de Bajtín nos sugiere. Los géneros como representantes de la memoria indican un camino para abordar semióticamente la cuestión ya mencionada de la sede de la memoria. Así, en 1973, Bajtín ubica en sus "Observaciones finales" a *Formen der Zeit im Roman* ["Formas del tiempo y cronotopos en la novela"] la memoria en las formas objetivas de la cultura:
  
- 12 Las tradiciones culturales y literarias (y entre ellas las más antiguas) no se conservan en la memoria individual de un ser humano particular y tampoco en ninguna "psiquis" colectiva, ni sobreviven allá, sino en las formas objetivas de la cultura misma (entre las cuales también están las formas lingüísticas y discursivas), y en este sentido son intersubjetivas e interindividuales (y, por consiguiente, también sociales); desde allí entran en las obras literarias, a veces esquivando la subjetiva memoria individual de los creadores casi por completo. (Bajtín 1989: 199; trad. nuestra)
  
- 13 Entendemos que estas formas objetivas de la cultura evidentemente incluyen los géneros en sus formas lingüísticas y discursivas. Asimismo, Bajtín se refiere a un tipo de memoria muy particular: a una memoria *creativa*. Al estilo de un oxímoron sugiere la oposición implícita entre memoria (conservación del pasado) y creatividad (creación del futuro). Esa oposición revela que la memoria en sí es siempre contradictoria. El trabajo de la memoria consiste en aguantar la tensión entre ambos extremos sin decidirse por uno solo. La memoria creativa de Bajtín conserva esta tensión contradictoria al mismo tiempo de liberar los géneros del esquematismo reproductivo, otorgándoles un papel principal en la creación cultural.
  
- 14 El cronotopos como "una categoría forma-contenido de la literatura" (Bajtín 1989: 8) nos parece ideal para determinar las coordenadas del pasaje intergenérico, los puntos extremos entre los cuales se establece el campo de las fuerzas en la historia del género o su evolución, como dice Bajtín. Ahora bien, la historia del género no coincide con el género como historia; no se deja definir ni define, sino difiere de otros géneros al remitir a ellos. Si la historia de los géneros literarios hasta el siglo XX (como género) corresponde a un afán taxonómico, el género como historia posmoderna difiere de ese afán por remitirnos a la taxonomía sistemática de los géneros no literarios (biológicos, geométricos, mercantiles, etc.), sin por ello agotarse en este movimiento. Admitiendo con Bajtín y retomando lo que ya se ha abordado arriba, que todo acto enunciativo se manifiesta necesariamente en (por lo menos) un género, parece coherente el planteamiento de Alastair Fowler acerca de que los géneros no restringen la creación literaria, sino muy por el contrario, la posibilitan (cf. Fowler 1982: 20). Fowler explica detalladamente que los géneros forman "relaciones intergenéricas" al componerse de mezclas dinámicas de otros géneros (cf. Fowler 1982: 251-255), lo que considera la base de la creatividad literaria. Más allá de Bajtín y Fowler, entendemos los géneros como entidades transformadoras que determinan las condiciones de la posibilidad de la expresión cultural. Visto así, es en el movimiento incesante de los géneros donde se manifiesta la cultura. Por consiguiente, una indagación posmoderna de la cultura exige considerar los géneros en su movimiento entre otros géneros y, sobre todo, en su pasaje por los medios. En América Latina, este *pasaje intergenérico e intermedial* constituye un objeto privilegiado de la crítica posmoderna [4]. El fenómeno no es exclusivo ni de América Latina ni de la posmodernidad –se podrá observar también en otras regiones y en otras épocas–, empero aquí es específico por razones históricas. Una de ellas, y tal vez la principal, es la hibridación cultural que se produjo a consecuencia de la confrontación de las diversas culturas involucradas en la historia poscolombina del continente. El cronotopos, más allá de su concepción bajtiniana original como configuración

temporal y espacial de la narrativa, asume aquí una dimensión memorativa. Los pasajes de los géneros europeos al nuevo continente evidencian que éstos crean un contexto que atraviesa no sólo largas distancias temporales sino también geográficas. El ejemplo de América Latina muestra asimismo que los géneros establecen un diálogo con enunciados formados en circunstancias históricas y espaciales que divergen profundamente de las suyas. Sin embargo, el pasaje cronotópico rescata aunque fragmentariamente tales inscripciones del tiempo y del espacio en el género.

#### 4. Pasajes refractados

- 15 Si con Bajtín se concibe el género como el "representante de la memoria creadora", entonces habría que comprender el *representante histórico* como un problema de una historia no sólo de evolución dialógica sino también de cesuras epistémicas. Ese es el tema de Michel Foucault, es decir, el tema de las rupturas históricas del sistema de la *representación* de las cosas por las palabras. La perspectiva epistemológica le permite replantear la teoría bajtiniana de los géneros en términos posmodernos.
- 16 Michel Foucault, en *Les mots et les choses*, aborda la problemática de rupturas históricas en el sistema de la representación genérica. Así determina una de las principales rupturas en la *supresión* del conjunto de connotaciones históricas que se vinculan con los géneros naturales –su texto histórico– por el emergente discurso científico de los siglos XVII y XVIII (cf. Foucault 1966, cap. 5: "Classer"). Para que la representación pudiera convertirse en un problema científico, hubo que partir de la premisa de una separación entre las palabras y las cosas a ser superada por la *historia naturalis*:
- "Así dispuesta y entendida, la historia natural tiene como condición de posibilidad la pertenencia común de las cosas y del lenguaje a la representación; empero, ella no existe como tarea sino en la medida en que las cosas y el lenguaje se encuentran separados. Ella deberá, por tanto, reducir esta distancia para acercar el lenguaje lo más posible a la mirada y las cosas miradas lo más posible a las palabras" <sup>[5]</sup>
- 17 Se trataba, por tanto, de inventar un lenguaje científico que fuera capaz de representar *sin falta ni sobra* las similitudes y diferencias que existen dentro de una "tabla" –un orden de representación–, basándose en una característica dominante que permitiera generar un nexo entre el orden de las palabras por un lado y el orden de las cosas por el otro. Para denominar tal característica, la cual en el siglo XVIII se deducía todavía según la forma exterior observada, no quedó otra alternativa que recurrir a un orden de referencia –la geometría o la anatomía– de donde se obtenían las designaciones o características para representar formas ya conocidas. La característica considerada dominante se convierte en el signo de identidad, por ejemplo, de una planta. Los bulbos dobles de algunas orquídeas europeas sirvieron, por su forma semejante a los testículos [lat. *orchis*], para denominar el género. No por casualidad resultó justamente el orden del órgano sexual de las plantas –el estigma– el que se selecciona como más apropiado para "estigmatizar" y representar la generación identitaria del género.
- 18 La operación de reducir el texto histórico de los géneros a unas cuantas marcas o características tuvo como fin determinar en la naturaleza del objeto una identidad ahistórica del género; pero a la vez tuvo el efecto de hacer olvidar que las marcas restantes aún forman un texto histórico. Foucault señala que esa representación poco o nada tiene que ver con el orden natural de las cosas sino con el orden lingüístico de las palabras. Las reglas de selección y combinación son reglas derivadas de la lengua, y así la teoría del género deviene en una teoría de la lengua que pretende describir un orden natural a manera de un sistema, a costa de ignorar o excluir su condición textual. Esto implicaba una mirada que se concentraba exclusivamente en el objeto y que necesitaba aprender a ignorar las texturas alrededor del objeto, así como –por ejemplo en el caso del *bestiario*– las mitologías antiguas <sup>[6]</sup>.
- 19 Al convertirse en el objeto privilegiado del discurso científico del siglo XVII, el género, visto desde una perspectiva epistemológica, se ha transformado en un lenguaje formal que debido a su base lingüística deja de ser visto como un texto histórico. El estructuralismo del siglo XX reincidirá aparentemente en un reduccionismo formal muy parecido, aunque bajo condiciones epistemológicas bien distintas. Asimismo retomará el principio científico del lenguaje formal en los estudios del lenguaje y desde allí lo transferirá a otras áreas de las ciencias humanas y así también a la literatura. En consecuencia, el sistema de referencia estructuralista de los géneros ya no será la "naturaleza del objeto" sino la "naturaleza del lenguaje".
- 20 Las rupturas históricas en la representación genérica que el cambio epistémico trajo consigo en los siglos XVII y XVIII implica que la memoria colectiva de los géneros tiene una constitución híbrida que incluye sedimentos cronotópicos que remiten ante todo a las cesuras de la representación <sup>[7]</sup>. Los géneros, por consiguiente, no representan una continuidad histórica sino, más bien, preservan indicios de las rupturas epistemológicas. Los géneros literarios latinoamericanos, para retomar nuestro ejemplo, remiten a la tradición europea de la cual provienen en muchos casos. Sin embargo, la tradición genérica no pasa sino por la cesura epocal de la conquista y de la colonización que reconfiguró el orden de la representación de los géneros en

forma de una doble refracción cronotópica tanto europea como americana.

### Notas

1. Sobre el debate con respecto al Monumento del Holocausto en Berlín, cf. Cullen 1999. [\(volver al texto\)](#)
2. Cf. el concepto de la "historiografía intencional" de Hans-Joachim Gehrke 2002. [\(volver al texto\)](#)
3. A modo de ejemplo recordamos la contribución de la obra historiográfica de Francisco Adolfo de Varnhagen a la construcción de una identidad nacional brasileña en el siglo XIX (cf. Wehling 1999). [\(volver al texto\)](#)
4. El hibridismo entre géneros y medios ya lo anticipó el ensayo de Haroldo de Campos (cf. Campos 31976). Este hibridismo constituye –según Robert Stam– un motivo reiterado para aplicar los conceptos de la *carnevalización* y *dialogicidad* de Bajtín a la cultura de masas en América Latina (cf. Stam 1992). [\(volver al texto\)](#)
5. "Ainsi disposée et entendue, l'histoire naturelle a pour condition de possibilité l'appartenance commune des choses et du langage à la représentation; mais elle n'existe comme tâche que dans la mesure où choses et langage ce trouvent séparés. Elle devra donc réduire cette distance pour amener le langage au plus près du regard et les choses regardées au plus près des mots" (Foucault 1966: 144). [\(volver al texto\)](#)
6. Con todo, la *historia naturalis* que proviene del afán taxonómico está aún lejos de la manera moderna de preguntar según a la ciencia que llamamos biología, justamente por carecer de un concepto de 'vida' como condicionante complejo de las formas externas que se ven a simple vista. [\(volver al texto\)](#)
7. Por eso habría que relativizar el concepto evolucionista de la memoria que el formalismo ruso adscribió a los géneros. Boris V. Tomachevski, por ejemplo, formula que los géneros antiguos se mantienen vivos en la memoria literaria de los géneros contemporáneos sin nunca llegar a desaparecer del todo: "La novela caballeresca medieval y la moderna [...] pueden no tener rasgo alguno en común, y, sin embargo, la novela moderna ha nacido de la lenta y plurisecular evolución de la novela antigua" (Tomachevski 1928: 212, *apud* Huerta Calvo 1984: 97). [\(volver al texto\)](#)



### Bibliografía

- Assmann, A.;** Assman, J. (1994) "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis", en: Merten, Klaus; Schmidt, **Siegfried J.**; Weischenberg, Siegfried (eds.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Assmann, Jan** (1988) "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", en: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio: Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp, –(2000) Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck
- Bajtín, M.** (1989) Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt/M.: Fischer.
- Borsò, V.** (2001) "Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität", in: Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witte, Bernd (eds.): Medialität und Gedächtnis: interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Campos, H.** (1976) [1972] "Superación de los lenguajes exclusivos" en: Fernández Moreno, César (ed.): América Latina en su literatura. México: Siglo XXI. –(1977) Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva
- Cullen, M. S.** (ed.) (1999) Das Holocaust-Mahnmal: Dokumentation einer Debatte. Zürich; München: Pendo
- Fowler, A.** (1982) Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon Press
- Foucault, M.** (1966) Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard
- Gehrke, H.-J.** (2002) "Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen", Leipzig, 01/03/2002 (manuscrito) –(2003) "Dokument und Gattung oder: Die Wirklichkeit im Lichte historischer Quellen" in: Berg, Walter Bruno et al. (eds.): Imágenes en vuelo - textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación. Würzburg: Ergon (en prensa)
- Lachmann, R.** (1993) "Kultursemiotischer Prospekt", en: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (eds.): Memoria - vergessen und erinnern. München: Fink. (Poetik und Hermeneutik / ... Kolloquium der Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik ; 15).
- Krämer, S.** (1998) "Das Medium als Spur und als Apparat", in: Sybille **Krämer** (ed.): Medien Computer Realität. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mangold, I.** (2003) "Vornehmes Beleidigtsein. Deutsche Intellektuelle und die Golfkriege – heute und damals" in: Süddeutsche Zeitung, N° 34 (11/02/2003).
- Michael, J.;** **Schäffauer, M. K.** (2002): "A passagem intermedial dos gêneros", in: Gustavo Bernardo (ed.): As margens da tradução. Rio de Janeiro: Caetés.
- Stam, R.** (1992) Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática
- Todorov, T.** (1981) Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Paris: Seuil
- Wehling, A.** (1999) Estado, história, memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira



## Autor/es

**Markus Klaus Schä ffauer** cursó estudios de filología románica (español y portugués), filología alemana e historia en las universidades Freiburg y Salamanca. Se doctoró en 1996 con una tesis sobre el papel de la oralidad en la literatura argentina. Fue becario del CNPq y profesor visitante de la Universidad de San Pablo de 1997 a 1998. Actualmente es profesor visitante en el área de la teoría de la comunicación y la literatura ibero- y latinoamericana en la Universidad de Viena.

Publicaciones: *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina* (1997); *scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)* (1998); *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX* (1999) y *As Américas do Sul. O Brasil no Contexto Latino-Americano* (2001). E-mail: markus.klaus.schaeffauer@romanistik.uni.freiburg.de

**Joachim Michael** estudió Filología románica, Historia y Economía en Freiburg, Lisboa y Río de Janeiro. Enseña literatura iberoamericana en la Universidad de Freiburg y finaliza su tesis doctoral sobre telenovelas. Además, trabaja en un proyecto de radiofonía intercultural en Freiburg. Es co-organizador de *As Américas do Sul. O Brasil no Contexto Latino-Americano*. (Beihefte zur Iberoromania, 17), Tübingen: Niemeyer 2001 y publicó varios artículos sobre la televisión y la cultura de masas en América Latina, así como al respecto de la literatura colonial. E-mail: joachimichael@romanistik.uni.freiburg.de

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**