

literatura modernista de finales del siglo XIX se hallaría, por fin, un espacio para la transgresión y la liberación del eros; de ahí el carácter de peligrosidad al que fue asociada.

La diversidad de temáticas, autores y textos presentes en *Esplendores y miserias del siglo XIX* pone de manifiesto la riqueza cultural que caracterizó a Latinoamérica en el siglo XIX, pero también la complejidad de los procesos que llevaron a cabo sus naciones en el intento, no siempre logrado a cabalidad, de autodefinirse. La formación de los estados nacionales ideales implicó, salvo en casos excepcionales, la exclusión de amplios sectores de la población que no lograban adaptarse ni pertenecer al país soñado desde las altas capas de la sociedad. Muchas voces fueron silenciadas, aunque otras lograron filtrarse, gracias al espacio alternativo ofrecido por la literatura. La escritura, oficial y marginal, es parte del legado del siglo XIX sobre el que merece la pena volver, tanto para disfrutar del valor artístico de muchas de sus producciones, que les confiere interés fuera del contexto en que se realizaron, como para pensar, a la luz del presente, la historia, la sociedad y la forma de percibir el mundo de una etapa en que comenzaron a dibujarse los rasgos del actual continente latinoamericano.

Universidad Nacional de Colombia

Bibiana Castro Ramírez

Genette, Gérard. *Figuras V*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. 355 págs.

En *Figuras V*, Gérard Genette nos presenta un recorrido por temas variados, que reflejan sus preocupaciones teóricas y críticas de los últimos diez años: *Ficción y dicción* (1991), *La obra de arte: inmanencia y trascendencia* (1994); *La obra de arte: la relación estética* (1997) y *Figuras IV* (1999). Bajo estos títulos se desarrollan, de manera amplia, temas como la función de la crítica, los tipos de crítica, la relación del ser y del crítico en particular con la obra de arte, la diferencia entre lo ficcional y lo diccional, etc. Con un estilo deliberadamente rapsódico Genette quiere, en *Figuras V*, plantear algunos aspectos de estos temas que pueden ser leídos como una suerte de conclusión que, sin serlo, nos permite adentrarnos en géneros como la comedia americana, el *western* clásico, lo gótico y el arte contemporáneo, entre otros.

El texto se presenta al lector como un solo ensayo organizado bajo cinco rúbricas que designan, como se indica en la contracarátula, "secuencias más o menos continuas de páginas más o menos autónomas". Por la forma como se encadenan los segmentos no se puede hablar ni de partes ni de capítulos; tradicionalmente la división en partes y en capítulos se anuncia por un espacio considerable, un título en relieve, una hoja en blanco o algo parecido; en *Figuras V* nada de esto sucede: el encadenamiento se hace con o sin transición. Un párrafo concluyente se cierra con un punto, e inmediatamente, en la misma página se anuncia con un título otro segmento o, sin párrafo concluyente, se pasa simplemente a otra rúbrica. Los cinco segmentos son de desigual extensión y oscilan entre 22 y 106 páginas. Además, el índice, o aquello que hace sus veces, es bastante lacónico; los cinco títulos de los apartes aparecen bajo la rúbrica "repères" (que en francés se entiende como "puntos de referencia", "indicaciones", "indicadores", "marcas" entre otros sentidos) sin ningún tipo de detalle. Lo que quiere decir que, al igual que el texto, la organización de la tabla de contenidos obedece a un capricho del autor: sorprende la ausencia de un índice analítico que anuncie la variedad de temas tratados. Para conocerlos, el lector tiene que entrar en ellos sin ningún tipo de explicación.

El primer aparte, titulado "apertura metacrítica" ("ouverture métacritique") es breve y sirve de introducción a los cuatro "ensayos" (por llamarlos de alguna manera) que le dan cuerpo al texto. En él, Genette intenta clasificar las diversas formas de la crítica literaria y artística; al abordar las diferentes categorías profesionales de los críticos (escritores, profesores, periodistas), el autor trata de hacerlo según el objeto (obra singular o completa, producción colectiva, de una época, de una cultura), la función (descriptiva, interpretativa, apreciativa), y según el estatus genérico (reseña, ensayo). Rápidamente pasa a explicar la manera como los objetos y las funciones se reparten entre los géneros de crítica establecidos. Genette explica, entonces, la reseña periodística (la de los diarios), la reseña de las revistas y la reseña "mediática" (de televisión o de radio) que por esencia son informativas y describen una obra singular y reciente. Luego se detiene en la forma canónica del ensayo (corto y largo) e insiste en su función crítica; más allá de la apreciación o de la evaluación, el ensayo presenta un "comentario interpretativo" que por naturaleza es "infinito" y sobre todo desprovisto de cualquier cualidad práctica mensurable.

Genette se pregunta, posteriormente, si se puede hablar de una crítica "inmanente"; la pregunta introduce una interesante reflexión sobre las funciones de la crítica. Esto lo lleva a revisar las diferentes posiciones crítico-teóricas que se desarrollaron a lo largo de los años cincuenta y sesenta; analiza entonces la herencia de Lanson, de Taine, de Saint-Beuve (crítica trascendente) explicativa, y las tendencias inmanentes comprensivas, opuestas, de Jean-Pierre Richard y otros. En un ágil recorrido el autor aborda la "nouvelle critique", el "New criticism", la posición de Leo Spitzer, de Roland Barthes, de Georges Poulet, de Charles Mauron, de Lucien Goldmann, hasta llegar a afirmar que la crítica inmanente, en realidad, nunca ha sido tan inmanente como lo proclaman sus representantes. En la medida en que la crítica literaria o artística, y de manera general toda relación estética, identifica, percibe, distingue, nombra, "inevitavelmente conceptualiza" y, por ende, trasciende en favor de categorías más generales: "cada texto, cada obra, cada objeto del mundo posee su inmanencia, pero toda relación consciente, más o menos verbalizada, con el objeto trasciende esta inmanencia" (38).

En el segundo aparte, que aparece bajo la rúbrica que traducimos como "Sobre los géneros y sobre las obras" ("Des genres et des oeuvres"), Genette evoca la relación que existe entre las obras y los géneros; insiste en la inestabilidad y la ambigüedad de dicha relación. Sin detenerse en los géneros literarios y pasando de la música a la pintura, de la escultura a la arquitectura, del seriado de televisión a la novela realista, del cine a la poesía, plantea, inicialmente, el problema de la apreciación estética. Un chiste le sirve para preguntarse ¿nos puede gustar un género? (*Peut-on aimer un genre?*), ¿un género es una clase o un grupo? En la primera de estas preguntas Genette juega con el doble sentido del verbo "aimer" (amar, gustar) en francés. Si la apreciación estética es, en principio, apreciación subjetiva de un objeto singular, ¿cómo podemos mantener relaciones de gusto con un género que por definición es plural? (la tragedia clásica, la pintura cubista, la sinfonía, etc.). Trata luego de elucidar las dificultades que encierra la apreciación estética: diferencia la apreciación estética desprovista de juicio lógico y el conocimiento (utilización de conceptos) de un objeto. Las teorías de Platón, Aristóteles, Kant y Hegel, le sirven de apoyo.

Al considerar que las obras de arte plantean problemas específicos de clasificación, Genette establece la diferencia entre "grupo" y "clase"; según él, "la identidad genética determina una unidad empí-

rica de grupo, y la identidad genérica, cuando es claramente identificable, determina una unidad teórica, o conceptual de 'clase'" (49). Esta diferenciación introduce al lector en el tema central de este aparte: en una reflexión no desprovista de humor, el autor declara que, como toda relación estética, la relación con un género "es a la vez un hecho de atención cognitivo y un hecho de apreciación afectiva" (50). A partir de este momento, Genette trata de demostrar, en un recorrido bastante sinuoso, la porosidad que existe en la interacción constante entre la obra individual y el concepto genérico. En este recorrido se discurre sobre el estilo, la forma, la moda, los valores estéticos, el placer estético, sobre los géneros híbridos, abiertos, cerrados, etc. Sirven de apoyo autores como Cervantes, Homero, Shakespeare, Molière, Sorel, Corneille, Hugo, Racine; géneros como el cine americano, los seriados de televisión, el jazz, la novela, la epopeya, etc. Esta reflexión sobre los géneros, los subgéneros y las obras parece terminar sin conclusión y se encadena con el tercer segmento en el que el autor se refiere a diversas formas de lo cómico.

Más que una reflexión sobre los géneros cómicos, el tercer segmento, titulado "Muertos de risa" ("Morts de rire"), es un ensayo sobre la risa. El chiste, la broma, la parodia, la comedia, entre otras formas cómicas, lo llevan a preguntarse, inicialmente, si podemos reír de todo. ¿De qué reímos? Luego insiste en el carácter subjetivo del efecto cómico. Según Genette, los teóricos de la risa han olvidado este aspecto. Para identificar las causas de lo cómico recomienda tener presente que "no hay causa cuando no hay efecto"; para él, el efecto cómico tiene siempre dos causas, "una en el objeto y otra en el sujeto" (48). Nadie ríe de lo mismo y en virtud de un principio universal. La apreciación cómica es estética, pero es subjetiva en su principio puesto que no existen objetos cómicos en sí, sólo existen relaciones cómicas a las que algunos objetos y sujetos se prestan mejor que otros.

Para insistir en el aspecto subjetivo y estético de la apreciación cómica, Genette compara el concepto de "obra" (poema, cuadro, sinfonía), que según él no contiene rasgos axiológicos, con el concepto de chiste, que sí contiene el rasgo axiológico del éxito: lo cómico es a la vez un nombre de un género o de un estilo, pero también un juicio de valor. En este sentido se trata de un "predicado estético" (150). Así, el autor se aventura en una clasificación de los objetos que pueden provocar la risa: se consideran el objeto juzgado como ridículo o risible, el chistoso y el propiamente cómi-

co. Esta clasificación se hace teniendo en cuenta que lo cómico, de una u otra manera, depende, directa o indirectamente, del cómico involuntario, que es el "cómico por excelencia" (156). Zigzagueando entre el cómico voluntario (inventado) y el involuntario, "cómico original", Genette revisa el cómico ficcional, el intencional, el cómico de repetición, el cómico narrativo, etc., hasta llegar a hablar de la "catarsis cómica" pues "el placer cómico es, así como la emoción trágica, fuente de placer estético" (180). En este recorrido el autor comenta y critica básicamente cinco teorías: la de Beaudelaire en su ensayo sobre "la esencia de la risa", la de Bergson en *La risa*, la de Charles Lalo en *Estética de la risa*, la de Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*, y la de Charles Mauron en su *Psicocrítica del género cómico*. Entre los autores que le sirven para ilustrar su propuesta figuran Rabelais, Molière, Hugo, Valéry, Proust, Voltaire y Labiche, entre otros.

El cuarto segmento, titulado "L'art en question" y que traducimos como "El arte cuestionado", es el más corto de todos los ensayos. En él Genette considera las características del arte contemporáneo y plantea que algunas de sus manifestaciones pueden ser admiradas como géneros; el autor se refiere básicamente a las formas llamadas "decorativas" por los adversarios del arte abstracto. Veermer, Manet, Cézanne, Matisse y Kandinsky, pintores que en algunos de sus lienzos representaron motivos no humanos, le sirven de apoyo para poner en tela de juicio la "función decorativa" (233); según el autor, esta función es completamente extraña a la relación que podemos tener con una obra pictórica puesto que la relación de fascinación, de absorción pertenece a otro orden: al orden de la apreciación estética.

El autor considera la abstracción no como un "estilo común", sino como una "diversidad de estilos individuales" que se liberan de las limitaciones del arte figurativo. Considerando la intención de obra y de la obra (237), Genette explica rápidamente la manera como las artes visuales abstractas (pintura y escultura) se orientan en las vías no miméticas de las artes "presentativas" como la música y la arquitectura. Cada artista o grupo de artistas, dice él, inventa un estilo: lo propio del arte contemporáneo no es "gustar", es "sorprender". La sorpresa, afirma el autor, procede de un cambio de definición que trata de abandonar todo tipo de definición (245). Este breve ensayo (tan sólo 22 páginas), termina con una conclusión contundente: el hecho de que este arte sea "estéticamente difícil de respirar" no es razón para condenarlo. Aunque prospere en la abo-

lición de las categorías, la crítica no debe proceder de forma generalizadora y abusiva puesto que la problemática de las artes visuales no es la misma que se presenta en otras artes. El calificativo "evasivo" de lo "postmoderno" se queda corto frente a artes como la música y la arquitectura, que se ven poco afectadas por la revolución del arte contemporáneo, o como la literatura, por ejemplo, que no puede eliminar la función signifiante de la lengua. Bergson, Danto, Borges, Rosemberg y Greenberg figuran entre los críticos y teóricos que le sirven de apoyo.

El quinto y último ensayo, "Chateaubriand y nada" ("Chateaubriand et rien") aborda, adoptando la noción de "espacio autobiográfico" de Philippe Lejeune, la obra diccional de Chateaubriand. Toda la obra de ficción de este autor queda por fuera de esta reflexión. Genette se interesa aquí por la obra que pone explícitamente en juego la persona privada y publica del autor. Siguiendo una idea del autor de *Atalá* y *René*, el crítico engloba la obra del escritor alrededor de las *Memorias de ultratumba*: le interesa el aspecto "postmoderno", "genéricamente no bien definido" de la obra e insiste en el paso de la autobiografía a las memorias (250). La memoria es entendida como un "palimpsesto". Así, este concepto, acuñado por el mismo Genette en la crítica literaria, le ayuda a explicar el régimen narrativo de las *Memorias*.

En un estudio que deriva de la poética y de la estilística, Genette explica la transitividad de la memoria, las capas de rememoraciones, la superposición de recuerdos, etc. El ir y venir de los recuerdos le permite analizar la mezcla de tiempos (del presente y de diversos pasados) que, según él, forman "la trama misma y uno de los resortes retóricos más activos del relato de las *Memorias*" (272). A través del estudio de aspectos como las etapas de composición, las épocas en contraste, el silencio de las articulaciones, la ironía, el sarcasmo, la autoironía, la actitud satírica, el estilo de las *Memorias* se aclara y nos permite conocer al cronista, al memorialista y al historiador que se encuentra detrás de esta obra. Genette llega, así, a descubrir las acciones del autor, sus funciones políticas, sus experiencias, sus gustos, sus sentimientos, sus lecturas literarias, sus relaciones con sus contemporáneos, sus actitudes políticas, su deseo de trascender y hasta sus pasiones.

El texto carece de una bibliografía sumaria, razón por la cual decidimos comentarla en la medida en que íbamos describiendo los diferentes apartes. Es evidente que la bibliografía no es solamente

rica y extensa sino también interesante; está compuesta por una serie tanto de escritores como de críticos clásicos. En la mayoría de los casos la bibliografía es citada, comentada o criticada en el texto del ensayo, o en su defecto presentada en nota de pie de página con algunos comentarios breves.

Universidad Nacional de Colombia Iván Padilla Chasing

Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002. 425 págs.

El título de esta obra recoge deliberadamente resonancias de la orientación filosófica del denominado "segundo Wittgenstein". En efecto, el estudio exhibe un marcado énfasis analítico que persigue disolver los malos usos del lenguaje que se han cernido sobre los términos "modernidad", "modernismo" e "historia literaria". A partir de una depuración del significado de tales conceptos, el autor propone la búsqueda de un acuerdo pragmático que permita un diálogo útil alrededor de los temas en mención. Ello supone, en buena medida, la superación de determinados cánones de índole conceptual e historiográfico que han esclerotizado la historia literaria hispánica. Así se explica el fuerte acento teórico que enmarca el primer segmento del libro, a partir de cuyas distinciones se configura el análisis de las duraciones de la novela española de los siglos XVII a XX y la tematización de las semejanzas de familia del modernismo, que cubren la segunda y tercera partes respectivamente.

En el primer apartado, intitulado "Teorías", Santiáñez inicia su recorrido por los denominados "vectores de la modernidad". Poniendo de manifiesto la confusión que gravita alrededor de la voz "modernidad" y su connatural polisemia, el autor establece su sentido epocal, dejando en claro, en principio, que no hay un momento privilegiado en la historia de la edad moderna y que su génesis obedece a la confluencia de diversos vectores que desembocan en el siglo XIX.

Por "vector" se comprende un componente que impone una dirección específica que supone, a su vez, una ruptura radical. Un vector evidente es el carácter globalizador de la modernidad, al cual se unen los vectores económico (la revolución industrial del siglo XVIII), político (la independencia y constitución de los Estados Uni-