

## “Literatura para nenas”: una revisión del género bajtiniano desde la noción de *gender* y las industrias culturales

**Nazarena Fruttero<sup>1</sup>**

Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba  
Córdoba, Argentina  
nazarena.fruttero@mi.unc.edu.ar  
<https://orcid.org/0009-0003-3029-2948>

**Tomás Reznichenco**

Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades  
Córdoba, Argentina  
treznichenco@mi.unc.edu.ar  
<https://orcid.org/0009-0009-8440-0602>

Recibido: 08/08/2024

Aceptado: 27/11/2024

### Resumen

Este trabajo parte de dos hipótesis fundamentales. La primera de ellas es que la doble valencia en la lengua española de la palabra género —la de género discursivo o artístico (*genre* en inglés) y la de género sexual (*gender* en inglés)— no es inocente, sino que, por el contrario, estas acepciones están íntimamente ligadas. De este modo, no podemos pensar en ningún género (discursivo o artístico) fuera de las distinciones de *gender* que se han expandido por el orden patriarcal. La segunda hipótesis es que la función social de los géneros, en ambas acepciones del término, ha sido afectada por las reglas de uso y consumo de los discursos, expandidas por el avance del sistema capitalista y su orden industrial que ha afectado todas las producciones discursivas, incluyendo la esfera cultural. Consecuentemente, este trabajo busca revisar la noción de género empleada por el Círculo Bajtiniano a partir de estas dos ideas, con el fin de actualizarla en relación con el contexto contemporáneo de industrias culturales y diferencias sexuales.

**Palabras clave:** género, Mijaíl Bajtín, *gender*, industria cultural, literatura vampírica

---

<sup>1</sup> Aval docente: Magdalena Uzin, Dra. en Letras (UNC).

## “Literature for girls”: a revision of the Bakhtinian genre from the notion of gender and Cultural Industries

### Abstract

This work draws from two central premises. The first one is that the double meaning of the word género in the Spanish language —those of genre and gender— is not innocent but, on the contrary, both meanings are intrinsically related. Thus, we can not think of a specific genre outside the distinctions of gender, which have been shaped by the patriarchal order. The second premise asserts that the social function of genres and gender has been influenced by the rules of use and consumption of discourses, which have been expanded under the capitalist system and its industrial order. Therefore, producing an impact on all discursive productions, including the cultural sphere. Consequently, this study seeks to revisit the concept of genre —género in Spanish— as employed by the Bakhtin Circle, informed by these two perspectives, so as to update its relevance in the contemporary context of cultural industries and sexual differences.

**Keywords:** genre, Mikhail Bakhtin, gender, cultural industry, vampire literature

### Introducción

Udolpho! Oh, Lord! not I; I never read novels; I have something else to do<sup>2</sup>.  
Jane Austen, *Northanger Abbey*

Uno de los textos centrales en el abordaje de la obra de Mijaíl Bajtín, releído y recuperado incontables veces, es el clásico “El problema de los géneros discursivos” (1990). A pesar de sus años, este texto sigue reapareciendo para pensar múltiples cuestiones: desde novedosas miradas sobre los géneros artísticos hasta discusiones sobre las nuevas formas de circulación de los discursos. Esta potencia del texto probablemente yace en la ruptura que plantea respecto de la tradición anterior: frente al pensamiento estético y filosófico formalista que había empleado el término género para referir a ciertas clasificaciones que se pueden hacer a partir de rasgos fijos, Bajtín presenta una mirada más abierta que borra las fronteras entre los géneros y da cuenta, precisamente, de los diálogos que existen entre estos. Esto lo logra al apartar la noción de género de las artes, puesto que plantea la

---

<sup>2</sup> “¿Udolfo? ¡Oh, Señor! no; nunca leo novelas; tengo otras cosas que hacer” [la traducción es propia].

idea de los géneros discursivos como “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1990, p. 248), empleados en distintas esferas de la práctica humana.

En consecuencia, ya no se buscan una serie de marcas que se puedan identificar en los textos para insertarlos en tal o cual caja clasificadora, sino que existen géneros primarios —aquellos de la comunicación cotidiana— que son reelaborados en formas más complejas denominadas géneros secundarios. Así, los géneros discursivos son inherentes a toda práctica discursiva, incluso “organizan nuestro discurso casi de la misma manera como lo organizan las formas gramaticales” (Bajtín, 1990, p. 268) y van siendo reelaborados en las prácticas comunicativas. Por lo tanto, la problemática del género sobrepasa los límites del sistema artístico para convertirse en una cuestión social, puesto que los géneros artísticos reelaboran el discurso cotidiano. Esto llevó a la fijación que Bajtín tuvo por la novela, género en desarrollo en la época de producción del autor y cuya novedad y heterogeneidad captaron enormemente su atención. Precisamente, la novela es ejemplo paradigmático de un género discursivo secundario en tanto toma géneros primarios (conversaciones cotidianas, discursos jurídicos, la epístola, entre otros) para convertirlos en algo nuevo, de modo que es un género a partir del cual es posible recuperar la polifonía discursiva que acompaña a un momento histórico y social determinado.

Este cambio de paradigma acerca de la forma en la que se piensan los géneros resultó de gran influencia para el desarrollo del postestructuralismo. Tzvetan Todorov plantea al género como una institución en tanto “[funciona] como ‘horizontes de expectativas’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores” (Todorov, 1978, p. 66). De un modo análogo, Fredric Jameson considera al género también como una institución e, incluso, como contratos sociales entre quien escribe y quien lee, “cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular” (Jameson, 1989, p. 86), pactos de lectura que determinan la construcción del sentido. También es posible identificar este espíritu en los postulados de Jacques Derrida, quien considera que “un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o de varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (Derrida, s/f, p. 11).

Sin embargo, actualmente los géneros no son únicamente formas de estructurar los discursos y postular pautas para sus lecturas, puesto que, en el marco de las industrias culturales y los medios masivos de información se convierten en dispositivos que determinan la circulación de dichos discursos. Es decir, el género no sólo afecta el sentido de los discursos al plantear un modo de leerlos, sino que también condiciona sus espacios de circulación, debido a la estructura industrial de la sociedad contemporánea, tanto en la cultura como en el campo de la comunicación. Así, el género se ha vuelto un dispositivo fundamental en el ordenamiento de nuestra sociedad industrial y, por ende, un factor de división y clasificación, tanto de los discursos como de los sujetos que los producen o receptan.

Por esto mismo, es menester recuperar la otra cara del término género, aquella que respecta a los llamados estudios de género y que en inglés recibe el nombre de *gender*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A partir de aquí se empleará el término *gender* cada vez que se utilice el término género en su acepción de género sexual. En la producción académica en lengua española de los estudios de género se suele marcar esta diferencia para evitar ambigüedades. Esta operación teórica es realizada por José Amícola en “‘Gender’ y ‘genre’ en Manuel Puig” (1995), donde plantea que “‘Gender’ es... un término implantado por las feministas norteamericanas que implica una postura vigilante frente a la ideología que cada asignación sexual lleva consigo, a la vez que se define como concepto que acentúa la idea de

Mientras que en la lengua española existe un mismo término para hacer referencia al género discursivo o artístico (en inglés, *genre*) y al género sexual (en inglés, *gender*), en la lengua inglesa se hace esta diferencia a partir de dos palabras que tienen el mismo origen etimológico en la lengua latina que el término del español. Estas diferencias de acepción en los términos fueron un tema de interés para Donna Haraway en “‘Género’ para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra” (1995), donde postula que

La raíz de las palabras inglesa, francesa y española es el verbo latino *generare*, engendrar, y el prefijo latino *gener-*, raza o clase... Los sustantivos “Geschlecht”, “gender”, “genre” y “género” se refieren a la noción de surtido, especie y clase. En inglés, “gender” ha sido utilizado en su sentido “genérico” continuamente al menos desde el siglo XIV. En francés, alemán, español e inglés, estas palabras se refieren a categorías gramaticales y literarias. Las modernas palabras inglesa y alemana, “gender” y “Geschlecht”, se refieren de manera muy íntima a conceptos de sexo, sexualidad, diferencia sexual, generación, engendrar, etc., mientras las francesa y española parecen no hacerlo de manera tan evidente (p. 219).

En consecuencia, no existe una palabra en español para hacer referencia a la categoría *gender*, sino que aquellos significados vinculados a la diferencia sexual fueron asociadas posteriormente a la categoría ya existente de género, cuyo origen etimológico es la misma que la de *gender*<sup>4</sup>. Esta ambivalencia del término no es casual y, como se intentará demostrar en este trabajo, acarrea consecuencias en el sentido que se le asigna a los discursos, puesto que tanto el género como el *gender* son factores determinantes en la lectura.

En este artículo, en un entrecruzamiento entre la sociosemiótica y los estudios de género, se propone plantear una revisión de la noción bajtiniana de género para el abordaje de discursos contemporáneos, teniendo en cuenta el contexto actual signado por las industrias culturales y de la información. Para esto, se tendrán en consideración los postulados no sólo de Mijaíl Bajtín, sino de todo el Círculo Bajtiniano<sup>5</sup>, puesto que, a pesar de la singularidad de sus planteos, en los escritos del grupo aparece un enfoque común en su afán de romper con tradiciones anteriores. Finalmente, se postula que ambas acepciones del término género (*genre* y *gender*) están intrínsecamente articuladas, así como también se actualizan al pensarlas a la luz de las lógicas de producción de las sociedades industriales. Para esto, se seleccionaron como parte del corpus de análisis teórico los productos que

---

valores relativos en el espacio y en el tiempo. Esta categoría se define, pues, como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, de la economía y del Estado” (p. 157). Es más, en el diccionario de teoría literaria que Amícola dirigió junto con José Luis de Diego, *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates* (2009), se dedica el capítulo “Género (*Gender*)” de Mónica Cohendoz al desarrollo de esta noción en relación con los estudios literarios. El empleo de *gender* probablemente se fundamenta en que esta área de estudios lleva el nombre de *Gender Studies* en inglés, por lo que el término *gender* permite dialogar con esta tradición, fundamentalmente en su producción norteamericana.

<sup>4</sup> La palabra empleada por Bajtín (*zhánrov*, géneros) proviene del francés *genre*, cuya etimología es la misma que la palabra género del español. De este modo, si bien el ruso posee una palabra particular para referir al *gender*, la ambivalencia semántica del español se actualiza en el texto bajtiniano al recuperar el término francés que posee ambas valoraciones.

<sup>5</sup> Este término fue acuñado por Tzvetan Todorov para hacer alusión al grupo del Seminario kantiano, un conjunto de intelectuales que se reunían para compartir sus reflexiones estéticas y filosóficas. Entre ellos destacamos, además de a Bajtín, a Valentín Voloshinov y Pavel Medvedev.

la saga *Twilight* (Crepúsculo), compuesta por cuatro libros de autoría de Stephenie Meyer —*Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) y *Breaking Dawn* (2008)— y sus cinco adaptaciones cinematográficas —*Twilight* (2008), *New Moon* (2009), *Eclipse* (2010), *Breaking Dawn: Part 1* (2011) y *Breaking Dawn: Part 2* (2012)—. A lo largo del desarrollo analítico se intentará demostrar que existe una relación indisoluble entre las nociones de género y *gender* que se encuentra atravesada por la lógica de las industrias culturales que condicionan tanto la producción como la recepción discursiva.

### Consideraciones iniciales: la encrucijada *genre/gender*

En *El método formal en los estudios literarios* (1994), la principal crítica que realiza Pavel Nikolaevich Medvedev a la forma en que el formalismo entendió el género es que se enfrentaron a dicho problema luego de haber determinado los elementos de la estructura de la obra, es decir, con una poética ya formada. En consecuencia, entienden el género como un conjunto de regularidades, a partir de ciertas características ya establecidas de las obras. Allí yace el problema central: pensaron el género como un punto de llegada, establecido una vez determinadas las características de la obra, en lugar de considerarlo como un punto de partida, puesto que “el género es la forma tipificadora de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado” (Bajtín y Medvedev, 1994, pp. 207-208). Esto se debe a que el pensamiento formalista concibe el sentido como algo interno a la obra, resultado de la sumatoria de palabras y oraciones que componen el texto. Por el contrario, el aporte del Círculo Bajtiniano con su idea de la comprensión dialógica es entender el mundo a partir de la relación que un enunciado establece con otros enunciados anteriores y, por ende, en el contacto de la lengua con la realidad social, dos elementos inseparables.

De ahí que Medvedev destaque la importancia del género en los estudios de la literatura y la práctica discursiva en general, ya que “es la unidad orgánica entre el tema y lo que le es exterior” (Bajtín y Medvedev, 1994, p. 213), es decir, un aspecto central en la comprensión y no sólo una forma de clasificación de los enunciados a partir de sus rasgos estructurales. Por ende, la importancia del género se encuentra en que es indisoluble de la práctica discursiva: todo artista produce su obra en el marco de los géneros artísticos, toda persona produce enunciados en el marco de los géneros discursivos. El género es el vínculo entre el tema de una obra y la realidad, ya que, siguiendo a Medvedev

La realidad del género es la realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística ... La concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en el proceso de la comunicación ideológica social. Por eso, una verdadera poética del género solo puede ser una sociología del género (1994, p. 215).

La realidad se convierte en objeto artístico a partir de los géneros y, en consecuencia, lo social ingresa a la literatura, por lo que “el género literario ... es un territorio de fricción de sentidos y, por ello, un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural” (Amícola, 2003, p. 53). De ahí que la literatura no deba ser pensada como una textualidad autónoma, irreverente hacia la realidad social en la que nace, por el contrario, “el texto literario *inscribe* el discurso social y lo trabaja” (Angenot, 1998, p. 95).

Todo enunciado es un acto social, incluyendo las obras literarias, por lo que es indisoluble de las condiciones históricas y sociales en las que surge. Por ello, es fundamental dar cuenta de lo que Medvedev (1994) llama “valoración social”<sup>6</sup>: aquello que une la materialidad perceptible del enunciado con su sentido, en consecuencia, para comprender el sentido de un enunciado es necesario comprender su contexto de producción. El sentido de las palabras no es aquel que aparece en el diccionario, como un sentido neutro, abstracto, que prescinde del contexto, sino que surge “del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones” (Voloshinov, 1997, p. 125). En este sentido, siempre que alguien habla recupera las valoraciones sociales que los hablantes depositaron en las formas lingüísticas empleadas, de modo que en la práctica literaria “el poeta no escoge formas lingüísticas, sino las valoraciones que estas encierran” (Bajtín y Medvedev, 1994, p. 197). Así, el aspecto evaluativo o valorativo de los enunciados no es externo a ellos. Por el contrario, forma parte de su sentido, no se puede comprender sin la valoración social.

Estas mismas reflexiones pueden trasladarse a la forma en que se piensa a los géneros: así como los sentidos de la lengua se determinan por estas valoraciones socialmente compartidas, el sentido de un género está marcado por la valoración social. Efectivamente, “la elección del contenido y la de la forma son un mismo acto que establece la posición principal del creador. En este acto encuentra su expresión una misma valoración social” (Voloshinov, 1997, p. 127). En torno a esto, aparecen cuestiones mencionadas previamente sobre la relevancia del género en las prácticas discursivas: cuando un enunciado participa de un determinado género se programa la lectura hacia determinados sentidos. En palabras de José Amícola (2003), los géneros “conducen hacia una programación de la interpretación del lector a partir de sus instrucciones diversas a su destinatario o destinataria” (p. 128). Una perspectiva sociológica del género habilita precisamente la comprensión de la realidad desde la cual se produjo dicho enunciado.

No obstante, la valoración social no es la misma en todas las épocas y en todos los lugares, sino que el discurso social está regulado por lo que Marc Angenot denomina hegemonía, es decir un sistema determinante de aquello que puede decirse y pensarse en un momento específico: “el conjunto de los ‘repertorios’ y reglas y la topología de los ‘estatus’ que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio y les procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad” (2010, p. 30). De este modo, las prácticas discursivas como hechos sociales se inscriben en un determinado contexto sociohistórico y, en este sentido, es necesario pensar al discurso en relación con otros, ya que no aparece como el encadenamiento de formaciones discursivas autónomas, sino como un campo de interacción donde se construye la inteligibilidad y se establecen los límites de lo decible, pensable, narrable, etc.

Consecuentemente, la hegemonía no se establece como lo más legítimo, sino como un dispositivo que, mediante sus regulaciones, otorga legitimidad. Evidentemente, el problema del género se encuentra regulado por esa hegemonía cultural que establece aquello aceptable para los géneros, en su doble acepción. Justamente, en el marco de este sistema regulador es evidente que “entre las evaluaciones más amplias y profundas deben hallarse las que definen el sistema de identidades de género, que afectan, aunque de diferentes maneras, a todos los individuos, en todo momento, en todas las sociedades” (Uzín, 2014, p. 30). Esto lleva a la otra noción de género mencionada, la noción de *gender*, trasladada al mundo

<sup>6</sup> En otras traducciones se emplea el término “evaluación social”.



a partir de procesos de generización (*genderization* en inglés). Desde estos, “el imaginario social en las diferentes culturas ha venido percibiendo un género sexuado en cada uno de los objetos del mundo, pero, al mismo tiempo, acordando al varón y a la mujer características supuestamente inmutables” (Amícola, 2003, p. 13).

De este modo, cabe aclarar que la dicotomía constituida por lo masculino y lo femenino no es un esencialismo con el que nacen los humanos ni otros seres u objetos del mundo, sino que son categorías que han sido construidas histórica y socialmente (Scott, 1999; Butler, 2020). Por ende, el *gender* no es una propiedad de los cuerpos o los individuos, se trata del efecto de un conjunto de prácticas, “una tecnología política compleja”, siguiendo a Teresa De Lauretis (1987), “el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (p. 8). El *gender* está presente en todos los ámbitos de la vida social, la multiplicidad de los aparatos ideológicos, incluso la academia, la comunidad intelectual y hasta en el mismo feminismo, puesto que constituye un sistema que le asigna un lugar al sujeto en relación con clases preconstruidas, el sistema sexo-género: “una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado... a los individuos en la sociedad” (De Lauretis, 1987, p. 11).

Entonces, el *gender* es “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (De Lauretis, 1987, p. 8) que constituyen un sistema que condiciona la totalidad de la producción discursiva. Por ello,

la definición de lo femenino y lo masculino forma parte de los presupuestos dóxicos, no como algo ajeno, impuesto al enunciado desde fuera, sino como una parte de él que permanece sobreentendida y que abarca “aquello que es común a todos”, lo que todos debemos conocer para que la comunicación pueda realizarse (Uzín, 2014, p. 33).

En efecto, “el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (Butler, 2020, pp. 55-56). Pero estas nociones no deben ser tomadas como naturales ni mucho menos como esencialismos de las personas, al contrario, son estructuras construidas performativamente que se han convertido en una matriz cultural de inteligibilidad, a partir de la cual es posible leer el mundo. De hecho, Butler (2020) recupera el término hegemonía al teorizar acerca del género, puesto que postula “un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como lenguaje de la racionalidad universal” (p. 59).

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta aquí, se puede afirmar que existe una relación indisociable entre *genre* y *gender*, debido a que ambas nociones “delimitan espacios de definición de lo reconocible” (Roqué López, 2013, p. 37) que de ninguna forma son excluyentes. Por el contrario, las reglas del *gender* participan de la hegemonía, los enunciados son producidos bajo esa lógica y, por lo tanto, la han replicado históricamente. Así, distintos géneros han sido asociados a distintos *genders* y, en consecuencia, evaluados desde ese lugar. Esto es muy claro en la actualidad donde géneros como el romance han sido asociados a las mujeres, mientras que otros como la ciencia ficción a los hombres. Esta diferencia, aparentemente inocente, conlleva ciertas consecuencias en la valoración de esos productos culturales, como la negación a leer cierto libro o mirar cierta película porque es “de mujeres” y, en su lugar, a elegir otros productos que carezcan de esos rasgos. Frente a la aparente

desaparición de la comedia romántica de la taquilla, la directora especializada en dicho género, Nancy Meyers, explica en un artículo del año 2014 publicado en *LA Weekly* que la base de este problema es que los hombres no están dispuestos a consumir productos, supuestamente, dirigidos a mujeres y sobre mujeres.

De este modo, ciertos géneros “fundamentan su estatuto en diferencias pretendidamente derivadas del género sexual; una apelación a la diferencia sexual como aquella ‘base’ prediscursiva o esfera de la realidad que le sería coextensiva, instituyéndola performativamente en ese mismo movimiento como tal” (Roqué López, 2013, p. 45). Es por esto que en este artículo se considera a la encrucijada *genre/gender* como un espacio fundamental para una crítica del género, puesto que ambas nociones se tensionan y condicionan mutuamente en tanto la lectura programada por los géneros es indisociable de sus connotaciones de *gender*.

## Los géneros en la industria cultural: lo femenino como lo devaluado

El avance de la modernidad con la imposición del sistema capitalista tuvo grandes consecuencias en la forma de producir y recepcionar el arte. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en *Dialéctica del Iluminismo* (1987) plantean que, con el desarrollo de las sociedades de masas el arte pierde su autenticidad y se convierte en un mero negocio de producción en serie, de modo que las producciones artísticas pierden su autonomía al convertirse en una mercancía más. Aparece entonces lo que los autores reconocen como estandarización: “los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales” (Horkheimer y Adorno, 1987, p. 150), por lo que el consumidor pasa a ocupar un rol pasivo, debido a que “no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (p. 151).

Por supuesto, esto afecta la forma en la que se conciben los géneros. Como bien plantea Jameson (1989)

con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de la obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábrica. (p. 86)

Así, el género vuelve a tener el propósito clasificador que aparecía en las perspectivas formalistas y se convierte en una categoría funcional para la industria cultural, puesto que participa en el proceso de estandarización. Por ende, “las variedades genéricas no son de aparición espontánea y tienen que ver con las condiciones de funcionamiento del sistema cultural en un momento dado” (Arán, 2016, p. 129). Si bien el surgimiento o desarrollo de un género siempre se vio condicionado por las circunstancias históricas, las industrias culturales vuelven el proceso más evidente, puesto que el género es fundamental en el proceso de producción en serie. En consecuencia, el arte comienza a crearse con el propósito de satisfacer necesidades del mercado y colectivos sociales específicos, de modo que el género se convierte en una categoría de división social: a cada uno de estos grupos el mercado le asignará determinados géneros.

Por supuesto, en esta clasificación de los productos culturales y los géneros de los que estos participan, el *gender* se convierte en una categoría central. Uno de los estudios que



indaga en la encrucijada *genre/gender* en relación con la industria cultural es el capítulo “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo” (2006) de Andreas Huyssen. En *Después de la gran división*, Huyssen recupera la distinción que se ha realizado en el pensamiento occidental —donde Adorno es destacado como “el filósofo *par excellence* de la Gran División” (2006, p. 10)— entre un “arte elevado”, por un lado, y la cultura de masas, por el otro; diferencia a partir de la cual se ha generado una gran división en las artes. En el capítulo aludido, el autor da cuenta de la presencia de

connotaciones de la cultura de masas en cuanto esencialmente femenina que fueron “impuestas desde arriba”, en el sentido específico de género y que siguen siendo centrales para entender las determinaciones históricas y retóricas de la dicotomía cultura de masas/modernismo. (2006, p. 95)

Lo que se destaca es que, en distintos momentos históricos, ciertos géneros, específicamente aquellos que fueron exitosos en el mercado y por ello despreciados y minorizados desde la crítica, han sido asociados con las mujeres. En consecuencia, nos enfrentamos a una “continua generización de lo devaluado en cuanto femenino” (Huyssen, 2006, p. 104), donde aquellos productos culturales de masas son despreciados, justamente por ciertos rasgos aparentemente “femeninos”.

Un ejemplo de esto se puede hallar en la novela *Northanger Abbey* de Jane Austen. La protagonista, Catherine, es una gran lectora de novelas, sobre todo aquellas pertenecientes al género gótico y tiene largas conversaciones con sus amigas sobre el tema. Sin embargo, al hablar con hombres, siente vergüenza respecto de sus lecturas y sus intereses, puesto que piensa que serán despreciadas por tratarse “tan solo de novelas”, como se muestra en el epígrafe de este trabajo. Si bien se trata de una ficción, la operación de Austen pone en evidencia el tratamiento que se hacía de la novela —sobre todo del gótico y las escrituras de mujeres— a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, donde el éxito comercial de estas obras llevaba a su feminización y, por ende, a un desprecio por parte del discurso hegemónico —presente en *Northanger Abbey*, aunque parodizado y criticado en los personajes masculinos—. A pesar de la distancia histórica con dicha época esta problemática manifiesta su constante permanencia en fenómenos más contemporáneos.

### “Arruinaron a los vampiros”: el fenómeno *Twilight*

Casi un siglo después de la novela de Jane Austen, el discurso romántico sufre una serie de transformaciones que ubican su lugar de asiento en los productos culturales. De este modo, se observa un panorama en el cual el amor se seculariza y aparece como tema en la cultura de masas. Además, se asiste a un proceso de romantización de los bienes de consumo. En este sentido, empieza a gestarse una idea de amor romántico que responde a la modernidad capitalista donde “las imágenes del cine y la publicidad codifican el amor romántico en cuadros visuales de intimidad erótica, ocio y lujo” (Illouz, 2009, p. 36). En este contexto, el cine es el gran conductor de estos cambios en el entramado discursivo amoroso. La película romántica hollywoodense encuentra su primer exponente en *It Happened One Night* (1934) de Frank Capra, ubicada dentro del subgénero de la *screwball comedy*, que instala un estándar sobre la caracterización de personajes y la estructura de los filmes románticos

que hasta el día de hoy se mantiene. Esta producción es seguida por otros éxitos de taquilla como *Gone with the Wind* (1939) y *Casablanca* (1942), los cuales empiezan a establecer ciertas ideas sobre el amor —blanco y heterosexual, por supuesto— que van a sostenerse y adaptarse a lo largo del tiempo. Si bien estas primeras producciones recibieron buenas críticas y hoy son consideradas clásicas, no es posible decir lo mismo de sus sucesoras.

Los romances contemporáneos de la industria cultural, tanto en el cine como en la literatura, son herederos de una tradición que colocaba a las obras dirigidas a mujeres en un lugar minorizado. De este modo, al mismo tiempo que se difunden y reproducen contenidos en pos de sostener los roles de género, también se considera peyorativamente a los productos culturales hechos para y sobre mujeres. Lo que sucede es un doble movimiento. Por un lado, la promulgación de determinados mensajes acerca del amor, en los cuales la figura de la mujer siempre aparece subalternizada frente a la de los varones: sumisa, desesperada, inocente. Y, por otro lado, el romance como género es considerado menos válido, menos culto, menos inteligente por estar dirigido especialmente a mujeres, por ser hecho por mujeres y por contar sus historias. En ambos casos, el vínculo con lo femenino acarrea consigo, necesariamente, una degradación en comparación con aquellos géneros asociados a lo masculino.

Recuperar un género es traer con él su historia, su tradición y actualizarla en un nuevo enunciado. Siguiendo a Bajtín (1993), “el género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo” (pp. 150-151). Es por esto que “el escritor particular siempre utiliza el género como una ‘memoria’ cultural, dándole una orientación semántico valorativa particular y reacentuándolo según diversos ángulos dialógicos” (Arán, 1999, p. 28). Esto permite pensar en uno de los romances más reconocidos de este siglo: la saga *Twilight*, de Stephenie Meyer, y sus adaptaciones cinematográficas donde se narra la historia de amor entre una humana y un vampiro. Por supuesto, en tanto romance paranormal —es decir, ficción amorosa entre un ser humano y un ser sobrenatural (Crawford, 2013)— también se recupera y actualiza otra tradición: la de la matriz literaria gótica.

El *gothic revival* de los siglos XVIII y XIX recuperó la tradición artística gótica de la Edad Media para forjar un nuevo género en el campo literario: la literatura gótica. Este género aparece en plena época de la Ilustración para dar lugar a aquello que el racionalismo había dejado de lado. Frente a las novelas de aprendizaje y de aventura, en las cuales los personajes iban adquiriendo progresivamente conocimientos que los llevaban al acceso a la verdad, el género gótico pone su mirada en lo oscuro, lo incomprensible, lo sobrenatural, todo lo que buscaba combatir el plan iluminista. Por supuesto, esto generó un enorme rechazo entre los intelectuales de la época, puesto que consideraban que se trataba de un género menor por su superposición de tramas, pluralidad de espacios y voces narradoras, personajes que no crecían a lo largo de su historia. Todos esos rasgos llevaron a un desprecio del gótico que, al mismo tiempo, estaba teniendo un enorme éxito editorial. Asimismo, el género gótico destacó por la proliferación de literatura escrita por mujeres: Ann Radcliffe, Mary Shelley y las hermanas Brontë son algunos de los primeros nombres que salen a colación al pensar en el género. De ahí que exista un estrecho vínculo entre el gótico y las mujeres:

El modo gótico, en tanto menor por su utilización del suspenso y su intención de entretener, aparece así como aquel más apropiado para tratar los miedos femeninos ante el acoso tiránico patriarcal, mientras que la novela de aprendizaje, rotulada

desde el comienzo como género elevado en tanto ponía en práctica el programa iluminista de obtener una enseñanza de la lectura, pareció el más natural para expresar el recorrido en la maduración del varón (Amícola, 2003, p. 61).

Este vínculo no es casual. El desarrollo de la literatura gótica por parte de mujeres —así como el éxito que estas novelas tuvieron entre el público femenino— se fundamenta en que el avance del pensamiento iluminista promovía un modelo de Estado donde las mujeres no participaban. El programa ilustrado era pensado por y para la liberación de los hombres del poder tiránico de la monarquía, proyecto del cual las mujeres no formaban parte. En efecto, la primera ola del feminismo —también llamada feminismo ilustrado— surgió en esta época en la que múltiples pensadoras destacaban la necesidad de brindarle a las mujeres los mismos derechos que tenían los hombres, como el acceso a la educación, y asegurar la igualdad entre los géneros. Sin embargo, llevaría décadas poner en marcha estos cambios, por lo que, mientras tanto, las mujeres plasmaron sus miedos ante el desarrollo de esta sociedad patriarcal en sus novelas: “los horrores del gótico tienen que ver, en este sentido, con la impotencia de muchas mujeres ... ante la situación de la violencia” (Amícola, 2003, p. 38). Pero esto no es un mero elemento de la trama del género: “patriarchy is not only the subject of gothic novels, but is itself a gothic structure. Patriarchy inevitably celebrates a male creative power that demands the suppression —and sometimes the outright sacrifice— of women” (Heiland, 2004, pp. 10-11). De allí que sean tan comunes en el gótico escenas de mujeres sufriendo: violaciones, raptos, encierros e incluso la muerte son algunos de los procesos que sufren las mujeres en estas novelas.

En *Twilight* se recupera la figura vampírica<sup>8</sup>, que fue desarrollada en el gótico, para contar la historia de amor de Bella Swan, una humana estadounidense de 17 años, y Edward Cullen, un vampiro “vegetariano” de más de 100 años. Si bien la figura vampírica posee sus orígenes en tradiciones folclóricas europeas, la forma que asume actualmente en la cultura popular parte del gótico. La primera obra de narrativa que cuenta un romance paranormal entre un ser humano y una criatura vampírica es *The Vampyre*, de John Polidori, aunque el gran éxito llegará casi 50 años más tarde con *Dracula*, de Bram Stoker. Asimismo, fue la adaptación cinematográfica en 1931 de la novela de Stoker, dirigida por Tod Browning, la que quedó en el imaginario popular como modelo de la figura vampírica, tan aterradora como atractiva.

Posteriormente, esta figura fue recuperada y ha tomado distintas formas hasta su representación en *Twilight*, primeramente en la novela (2005) y luego en el cine (2008). Esto generó un *boom* en las ficciones de trama vampírica que, a diferencia de otros fenómenos anteriores, estaban dirigidas a un público femenino y joven: la ya mencionada saga *Twilight*, tanto los cuatro libros de la serie como las cinco películas del estudio Summit Entertainment; la saga *Vampire Academy*, de Richelle Mead, adaptada al cine por The Weinstein Company y a la televisión; la saga *Evernight*, de Claudia Grey; la serie de televisión de The CW, *The Vampire Diaries*, basada en la saga homónima de L. J. Smith, entre otras.

<sup>7</sup> “El patriarcado no solo es un tema de las novelas góticas, sino que es una estructura gótica en sí. El patriarcado inevitablemente celebra el poder creativo de los hombres que exige la supresión —y a veces el completo sacrificio— de las mujeres” [la traducción es propia].

<sup>8</sup> Como este trabajo se inscribe en los estudios de género se utilizará la expresión “figura vampírica” en lugar de “el vampiro”, para hacer referencia a esta figura literaria y folclórica, tanto en sus manifestaciones de vampiro, vampiresa o alguna otra identidad que pudiera adquirir. Cuando se emplee el término “el vampiro”, se hará con conciencia de las connotaciones masculinas asociadas a dicho término.

No obstante, las criaturas vampíricas que aparecen en *Twilight* parecen muy distintas de las figuras vampíricas del género gótico: Edward y su familia se llaman a sí mismos “vegetarianos” porque no se alimentan de sangre humana; no mueren al contacto con el sol, sino que su piel brilla de tal manera que hipnotiza a los seres humanos; no duermen en ataúdes; etcétera. Casi pareciera que no quedase ningún rastro de la figura vampírica del género gótico. Entonces, ¿se está borrando la tradición?

El éxito comercial de *Twilight* y el gran fanatismo que produjo trajeron consigo una cantidad similar de rechazo y desprecio por los libros y las películas. Se criticaba la saga puesto que se estaba arruinando la figura vampírica tal como había sido concebida en la literatura; se le quitaban todos los rasgos terroríficos para volver a los vampiros héroes románticos e inofensivos. Estas críticas parecían plantear que, al quitar la figura vampírica de su género de origen (el gótico y el terror), se la arruinaba por completo:

The crossover of vampires from horror to romance/melodrama is regarded as weakening a previously virile monster. Participants define themselves against female audiences . . . Comments about Stoker ‘rolling in his grave’ indicate the sub-cultural credibility of Dracula, borne out in other forum discussions about Dracula and 30 Days of Night above. Both texts are approved of for perceived heteronormative masculine values: violence, predatory sexuality, and objectivity<sup>9</sup> (Ormrod, 2011, citado en Crawford, 2013, p. 224).

Si bien el gótico fue despreciado en sus orígenes y dejado de lado por el canon literario, posteriormente la crítica volvió sobre esas escrituras y las revalorizó, de modo que adquirió cierta legitimidad. No sucedió lo mismo con el romance —que desde sus comienzos ha sido despreciado, como también lo han sido sus lectoras y lectores— que ha sido pensado como un género carente de seriedad y que no merece la mirada de la academia. Lo que la crítica de *Twilight* plantea es que, cuando se llevó una figura que pertenecía a una cultura legitimada a un público femenino, esta perdió su seriedad. El mero hecho de que apareciera desde una mirada que satisficiera las necesidades de un público de mujeres, llevaría a una completa descalificación de la figura literaria, puesto que el romance y el terror son dos géneros opuestos, ¿verdad?

Como estudia profundamente Joseph Crawford, en *The Twilight of the Gothic?* (2013), las historias de romance han sido un tópico frecuente en la literatura gótica. Es posible comprobar esto si se exploran algunos de los títulos más reconocidos del género: *Wuthering Heights*, *Jane Eyre*, *The Mysteries of Udolpho* son sólo algunos de los tantos ejemplos. Con el tiempo, el gótico derivó en dos tradiciones: por un lado, la del terror —con aquellas obras que producen el efecto del terror mediante el uso de la estética de lo sublime, que exploró el gótico con tanta profundidad—; y, por el otro, la del romance. Por más distantes que parezcan a simple vista, ambas tradiciones se chocan fuertemente si se profundiza en quienes las protagonizan:

<sup>9</sup> “El paso de los vampiros del horror al romance/melodrama es concebido como debilitador del antes viril monstruo. Estos se definen en contra de la audiencia femenina ... Comentarios sobre Stoker “revolcándose en su tumba” indican una credibilidad sub-cultural acerca de *Drácula*, nacida en otros foros de discusión sobre *Drácula* y *30 días de oscuridad*. Ambos textos están aprobados por percibirse con valores heteronormativos y masculinos: violencia, sexualidad abusiva y objetividad” [la traducción es propia].

The figures of 'Gothic villain' and 'romantic hero' had so much in common that it was possible for one to be mistaken for the other: that markers such as violence, unhappiness, loneliness, predatory sexuality and an attachment to anachronistic, aristocratic values were capable of being interpreted, not as proofs of anti-social monstrosity, but as signs of a damaged but noble soul yearning for redemption through romantic love<sup>10</sup> (Crawford, 2013, p. 52).

Precisamente, esas tendencias disonantes —a pesar de ello— tienen el mismo origen genérico. Estas se entrecruzan en *Twilight* y en la tradición de los romances paranormales: el terror y el romance se encuentran en Edward Cullen, el vampiro que lucha contra sus impulsos vampíricos para estar con su enamorada. Como bien plantea Anne Williams, la tradición del gótico para mujeres ha existido junto con una tradición que se le opuso: un gótico para hombres, el cual quitó el interés sobre las tramas románticas que tenía el primero de ellos (Crawford, 2013), de modo que, para adquirir prestigio, este gótico para hombres borró todo rastro del romance, para así distanciarse de ese género menor. No obstante, la potencia de *Twilight* y el gran éxito que tuvo radican en que, precisamente, recuperó ambos elementos del género gótico y los dirigió a un público femenino que ya estaba presente en los orígenes del género. Quien critique a *Twilight* por "arruinar a los vampiros" está dejando de lado que todos los factores que la saga deja en evidencia siempre formaron parte de la figura vampírica y basta tan sólo con recuperar la historia del género para darse cuenta.

## Conclusiones

A partir de lo analizado se ha demostrado que existe una relación indisoluble entre los términos género y *gender*, puesto que, debido a las matrices de inteligibilidad discursiva —es decir, a la hegemonía y al *gender* tal como lo entiende Butler—, todo género es leído desde las lógicas del *gender*. En consecuencia, los discursos son valorados desde ese lugar, lo que ha llevado históricamente a una devaluación de lo femenino. Esto se acrecienta si lo pensamos desde las dinámicas capitalistas de las industrias culturales, donde los productos se conciben siempre desde la idea de género como un factor clasificatorio de los discursos y sus ámbitos de circulación, donde a cada grupo social se le asignan determinados géneros.

El ejemplo de *Twilight* es muy claro. A pesar de que tanto el romance como el terror tienen el mismo origen genérico en el gótico, el primero de estos se ha ligado a los grupos femeninos y, por lo tanto, cuando se colocó la figura vampírica en este género fue considerada por parte de la crítica en su condición devaluada, como si hubiera algo inherente al romance que pudiera llevar a su detrimento. Sin embargo, se trata sólo de valoraciones sociales hegemónicas que se asociaron históricamente con ciertos géneros y que progra-

---

<sup>10</sup> "Las figuras del 'villano gótico' y el 'héroe romántico' tenían tanto en común que era posible confundir una con la otra: rasgos tales como la violencia, la infelicidad, la soledad, la sexualidad abusiva y la fijación por los anacrónicos valores aristocráticos podían interpretarse no como pruebas de una monstruosidad anti-social, sino como signos de almas dañadas, pero nobles, que buscaban redención a través del amor romántico" [la traducción es propia].



maron su lectura desde ese lugar, donde lo femenino y los productos de masa son siempre aquello que queda excluido de la alta cultura.

Por estas razones resulta primordial abocarnos al estudio de los productos masivos, ya que a partir de ellos es posible reconstruir la hegemonía que regula las prácticas discursivas en un momento dado, instancia donde el concepto de género es central. Todo esto sin dejar olvidar que al emplear esta categoría bajtiniana, tan productiva para los estudios del discurso, es necesario dar cuenta de los sesgos ideológicos que la acompañan, ya que no podemos aislar el género de otras problemáticas como el *gender* o las industrias culturales. Es más, el panorama podría abrirse para incluir otro tipo de operaciones de exclusión y minorización que lleva a cabo el género. Por ahora estas luchas no están saldadas, sino que es necesario mantener una mirada crítica que dé cuenta de las nuevas formas que toman estos discursos minorizantes, en tanto la productividad de la crítica no siempre está en la cultura “de verdad”.

## Referencias bibliográficas

- Amícola, José (1995). “Gender” y “genre” en Manuel Puig. En R. Spiller (Ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio* (pp. 155-163) Vervuert Verlag
- (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora
- Angenot, Marc (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y diferencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba
- (2010). *El discurso social*. Siglo XXI Editores
- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario*. Narvaja Editores
- Austen, Jane (2007). *Northanger Abbey*. Wordsworth Editions Limited
- Bajtín, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica
- (1990). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI
- Bajtín, Mijaíl y Medvedev, Pavel Nikolaevich (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Alianza Editorial
- Butler, Judith (2020). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós
- Cohendoz, Mónica (2009). “Género (Gender)”. En José Amícola y José Luis de Diego (Dir.), *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen
- Crawford, Joseph (2013). *The Twilight of the Gothic?*. University of Wales Press
- De Lauretis, Teresa (1987). *Tecnologías de Género*. University Press Bloomington



- Derrida, Jacques (s/f). *La ley del género*. En Jorge Panesi (Trad.). FFyL, UBA.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra
- Heiland, Donna (2004). *Gothic & Gender. An Introduction*. Blackwell.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Alianza Editorial
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora
- Illouz, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Katz Editores
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor Distribuciones S. A.
- Meyer, Stephenie (2005). *Twilight*. Hachette Book Group  
— (2006). *New Moon*. Hachette Book Group  
— (2007). *Eclipse*. Hachette Book Group  
— (2008). *Breaking Dawn*. Hachette Book Group
- Roqué López, Camila (2013). Encrucijada *genre/gender*: topografías teóricas para una investigación interdisciplinar. En A. Boria y F. Boccardi (Comp.), *Prácticas teóricas 1: lenguajes, sexualidades y sujetos*, pp. 31-48. Ferreyra Editor. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/21141>
- Scott, Joan (1999). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Navarro y C. R. Stimpson (Comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, pp. 265-302. FCE
- Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del discurso*. Waldhuter editores
- Uzín, Magdalena (2014). *Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femininas*. Centro de Estudios Avanzados. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1297>
- Voloshinov, Valentín (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. En M. Bajtín (Autorx), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, pp. 106-137. Anthropos

## Fuentes

- Arán, Pampa (2016). *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Centro de Estudios Avanzados. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4780/La%20herencia%20de%20Bajt%C3%ADn%20Digital.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hardwick, Catherine (Directorx) (2008). *Twilight* [película]. Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Goldcrest Film Finance y Aura Films

Weitz, Chris (Directorx) (2009). *The Twilight Saga: New Moon* [película]. Temple Hill Entertainment, Maverick Films y Sunswept Entertainment

Slade, David (Directorx) (2010). *The Twilight Saga: Eclipse* [película]. Summit Entertainment

Condon, Bill (Directorx) (2011). *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1* [película]. Temple Hill Entertainment y Sunswept Entertainment

Condon, Bill (Directorx) (2012). *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2* [película]. Temple Hill Entertainment y Sunswept Entertainment