¿QUÉ CLASE DE TEXTOS SON GÉNEROS?
FUNDAMENTOS DE TIPOLOGÍA TEXTUAL *

I. *Introducción*

N. H. Pearson sugirió, en 1940, que los géneros debieran concebirse en términos de imperativos institucionales; de pautas que ejercen una coerción a las que la obra del escritor se conforma o tiende a modificar. Wellek y Warren infieren de este principio que la teoría de los géneros debe ordenar y clasificar la literatura y la historia literaria no por tiempo y lugar, sino por organización o estructura. Hay, en estas concepciones, dos niveles que es preciso distinguir y matices que es necesario agregar:[1]

a) Pearson se refiere a la función de los géneros en la acti-

* Esta es una versión revisada de la exposición oral. El diálogo posterior a ella contribuyó tanto a aclarar algunas de las ideas expuestas como a precisar otras.

[1] N. H. Pearson, "Literary Forms and Types", *English Institute Annual,* 1941; 61-72. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature,* Harcourt Brace, 1942, cap. 17. La intuición de Pearsons se encuentra ya en P. Kohler "Contribution à une philosophie des genres", *Helicon* I (1938); 233-44; II (1940); 135-147; y en P. van Tieghem "La question des genres littéraires", *Helicon* (1938); 95-101. En estos trabajos encontramos, fundamentalmente, la necesidad de superar la noción ontológica de los géneros y concebirlos en términos de "instrumentos" (*cfr.* M. Fubini, "Genesi e storia dei Generi" (p. 131), en *Critica e Poesía,* Bari: Laterza (1966), de "a problem solving-novel on the level of form" (C. Guillen, "On the Uses of Literary Genre" (p. 120), in *Literature as System,* Princeton: Princeton U.P. (1971); o, todavía, como " 'horizons d'attente' pour les lecteurs; des 'models d'écriture' pour les auteurs", (*cfr.* T. Todorov, "L'origine des genres", (pp. 50-51), en *Les Genres des Discours,* París: Seuil (1978). Esta concepción del género se continúa y se actualiza, en nuestros días, replanteándose en términos cognoscitivos (*cfr.* Robert-Alain de Beaugrande, "Information, Expectation, and Processing: On Classifying Poetic Texts", *Poetics,* 7; 3-44 (1978) y en términos de "competencia comunicativa" (*cfr.* M-L Ryan, "Toward a Competence Theory of Genre", *Poetics* 8; 307-336 (1979).

vidad comunicativa. Pero subraya sólo el plano de la producción, no el de la recepción. Habría que agregar que los géneros son también pautas que guían la lectura y la interpretación de los textos;

b) Wellek y Warren se refieren a la función y los objetivos que debe plantearse una teoría que estudie los géneros en el nivel a).

Pienso que uno de los problemas que ha hecho del estudio de los géneros una tarea de extrema dificultad, es la de no haber distinguido con claridad estos dos niveles y haberle otorgado al segundo la tarea de clasificar (*i. e.* reducir a categorías fijas) las pautas (dinámicas) que guían la actividad comunicativa en el nivel a). ¿Cómo salir del paso? En primer lugar, aceptando por premisa que el problema de los géneros no es privativo de la literatura, sino de toda actividad comunicativa verbal en el nivel del texto. En segundo lugar, asignando como objetivo de los estudios tipológicos la descripción de la función de los géneros en la actividad comunicativa misma (nivel a)) y la descriptiva de la manera de estructurar las clasificaciones genéricas (nivel b)). Las ventajas de esta posición resultan del hecho de llegar a una comprensión más cabal de los procesos comunicativos, a la vez que hacer explícitas las bases lógico-cognoscitivas desde las que opera el teórico de la literatura cuando se lanza a la aventura de clasificar o reclasificar géneros. Si este objetivo fuera válido y alcanzable llegaríamos a los fundamentos de la tipología textual. Las páginas que siguen están destinadas a un reconocimiento del terreno.[2]

[2] Pienso en la tipología textual como una "subteoría" de la teoría del texto. En los términos en que se resume en S. J. Schmidt podríamos aceptar como premisa la siguiente: "Verbal communication in social contexts is not simply about verbal texts but is about socially formed and acknowledged types of texts." ¿De qué manera, se pregunta Schmidt, puede resolverse el problema de la tipología textual? Y responde pensando en dos posibilidades básicas: a) se parte de una caracterización preteórica relacionada con un *corpus* determinado y se la reconstruye formalmente; b) se parte de una teoría del texto que puede verificarse empíricamente. ("Some Problems of Commu-

II. *El saber qué y el saber cómo*

Benedetto Croce se ha convertido en una referencia insalvable cada vez que se habla del tema. Su rechazo del género, *en pro de la obra artística, es contundente.* Objeta a los historiadores de la literatura y del arte olvidar la historia de las "obras singulares y efectivas" para ocuparse en cambio de "esos vacuos fantasmas que se llaman género".[3] No hay nada erróneo, continúa Croce, cuando se

> discurre acerca de tragedias, comedias, dramas, novelas [...] tanto para hacerse comprender y para referirse aproximadamente a *determinados grupos de obras, sobre las cuales* quiere (quien discurre), por una razón u otra, llamar la atención. Y no dice nada científicamente erróneo, puesto que emplea vocablos y frases, sin establecer definiciones y leyes. El error solamente existe cuando queremos dar al vocablo el valor de una distinción científica.

La mayoría de las veces que se apela a Croce en las discusiones genéricas, se lo hace para ver en él la expresión de una posición extrema. Hay, sin embargo, en Croce una intuición fundamental que no debiera pasarse por alto. Cuando señala que no hay nada erróneo en emplear dos vocablos "*para hacerse entender*" y "para referirse aproximadamente a determinados grupos de obras", que el error existe cuando "se quieren establecer definiciones y leyes" apunta, precisamente, a la distinción a la que nos referimos en la introducción: a la distinción —podemos ya sugerir— entre

nicative Text Theories", W. U. Dressler (ed) *Current Trends in Textlinguistics,* N.Y. De Gruyter, 1977; 47-59). El primer camino sugiere un peligro que es necesario evitar. No se trata de "redefinir" conceptos genéricos empleados en contextos histórico-literarios en términos generales y atemporales (tal, por ejemplo, la propuesta de B. Tomashevsky, "Literary Genres", in *Russian Poetics in Translation,* Colchester: University of Essex (1928, 1972), sino de especificar la configuración del género en su misma dimensión histórica. Esta es, precisamente, la perspectiva adoptada en esta ponencia.

[3] *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (trad. de Ángel Vegue y Goldoni), Buenos Aires: Nueva Visión, 1962; 117 y ss.

un *saber cómo* y un *saber qué*.[4] Resulta equívoco, por lo tanto, tomar los vocablos que empleamos en el nivel a) (llamémosle *étnico*) y querer establecer, sobre ellos, definiciones y leyes en el nivel b) (llamémosle *analítico*). Croce hace un paralelo (p. 232) entre la gramática y los géneros: "La teoría de las partes del discurso es, en el fondo, la misma de los géneros artísticos y literarios." Esta distinción se apoya en la hipótesis de que las leyes estéticas reposan sobre el acto básico del hablar natural y no del hablar normativizado por las gramáticas. De nuevo intuye Croce la distinción entre un saber étnico y un saber analítico:

> El hablar del hombre primitivo o el hablar del hombre inculto es un continuo, apartado de toda conciencia de división del discurso en palabras y sílabas, entes imaginarios, forjados en las escuelas. Sobre estos entes no se funda ninguna ley de verdadera lingüística (p. 235).

La crítica de Croce es, en realidad, a la *normatividad* de los géneros de la misma manera que lo es de la normatividad de la gramática; y de las *leyes genéricas* de la misma manera que lo es de las *leyes históricas*: "La historia supone concreción e individualidad; *la ley* y *el concepto*, abstracción y universalidad". La búsqueda de leyes y la definición del concepto corresponde, según Croce, a la filosofía. Y continúa:

> En efecto, o se investigan aquellos conceptos filosóficos que [...] existen en el fondo de toda construcción histórica y

[4] La distinción, sabemos, se debe a G. Ryle, *The Concept of Mind*, Londres, 1949. La retoma J. Habermas ("What is Universal Pragmatics?", en *Communication and the Evolution of Society* (trad. por Th. McCarthy, Boston: Bacon Press, 1979, pp. 12-13). Habermas distingue además entre un "saber qué de primer grado" y un "saber qué de segundo grado", distinción a la que llegaremos más adelante. Por su parte, J. Hintikka llega a paralela distinción en su "Plato on Knowing How, Knowing That and Knowing What", en *Knowledge and the Known;* Dordrecht: Reidel, 1974.

diferencian la percepción de la intuición, la intuición histórica pura, la historia del arte, o se recogen las intuiciones históricas formadas y se reducen a tipos y clases, como acontece con el método de las ciencias naturales (p. 126).

No habría, según interpreto a Croce, una *universalidad del género literario,* sino una *universalidad de los modos de clasificar.* Los géneros literarios serían versiones históricas (descriptibles empíricamente) o interpretaciones particulares de ciertas leyes universales (cognoscitivas) que sobrepasan lo literario y las clasificaciones de textos. El error consiste, diríamos reinterpretando a Croce, en la pretensión de traducir a leyes (en el nivel analítico) los resultados del conocimiento práctico (en el nivel étnico).

II.2. Este problema emerge con mayor claridad en los estudios folklóricos. Los folkloristas se encontraron en un callejón sin salida mientras trataron de capturar en categorías analíticas del investigador las clasificaciones étnicas de los propios usuarios. Se llegó al extremo de pensar en una falta total de ordenamiento en las prácticas discursivas de las sociedades que estudiaban. Nuevas perspectivas se abrieron cuando se llegó a separar las categorías analíticas del investigador de las taxonomías nativas. Las primeras se proponen en el contexto de una disciplina; las segundas, en el contexto de empleo. Las taxonomías nativas son significativas para los miembros del grupo a quienes sirven en sus relaciones personales y rituales. El sistema genérico étnico constituye una gramática *implícita* del folklore, irreductible a leyes analíticas. Pero ¿cómo capturar, entonces, las taxonomías nativas? Se encontró una solución cuando se propuso recoger no sólo piezas de folklore oral, sino también "comentarios folklóricos" de los géneros folklóricos. A estos comentarios se los llamó "metafolklore". La tarea del folklorista, al estudiar los géneros, dejó de ser la búsqueda de leyes generales, para convertirse en un esfuerzo por comprender la "gramática de los géneros folklóricos" en conco-

mitancia con la interpretación de ellos manifiesta en el metafolklore.[5]

Los géneros, en nuestra cultura —contrario al contexto folklórico— tienen una elaboración más pertinaz. No sólo evidencian el nivel de un *saber cómo* (paralelo a la práctica y al comentario, en grupos folklóricos), sino que van acompañados de un *saber qué*. La manifestación de este *saber qué* es compleja. Si hablamos de "metatexto", de manera equivalente al "metafolklore", el primero correspondería, en las prácticas textuales de nuestra sociedad, no tanto al *saber cómo* sino al *saber qué*. En el cúmulo de tratados de poéticas como en sus fuentes, la *Poética* de Aristóteles o la de Horacio, el metatexto se reparte entre una función preceptiva y una función analítica.[6] No sólo se trata, por ejemplo, de definir la tragedia, sino también de dar indicaciones de cómo hacerlas bien. De esta manera, el problema de los géneros, en nuestra cultura, tiene el inconveniente de que el investigador participa de las categorías étnicas a la vez que se esfuerza por traducirlas en categorías analíticas. Es incorrecto, por lo tanto, pensar que hay géneros

[5] A. Dundes, "Metafolklore and Oral Literary Criticism", *The Monist*, vol. 50, núm. 4 (1966); 505-516; "Texture, Text and Context", *Southern Folklore Quarterly*, 28 (1964), 251-265. La distinción entre género étnico y analítico, la tomo de Dan Ben-Amos "Analytical Categories and Ethnic Genres", en *Folklore Genres* (Ben-Amos, editor); Austin: University of Texas Press (1976); 215-242.

[6] No se trata de una extrapolación ni de una blasfemia. Los libros que tratan de la historia de la retórica, en general, no establecen conexiones entre retórica y folklore. El primer libro que atinadamente relaciona un "*saber cómo* retórico" anterior a su conceptualización (un *saber qué*) es el de George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1980), especialmente "The Conceptualización of Rhetoric" (pp. 15 y ss). De la misma manera que se piensa en una retórica implícita antes de su conceptualización, se concibe también una retórica "primitiva". (*Cfr.* R. Firth, "Speech Making and Authority in Tikopia" y A. Salmond "Mana Makes the Man: a Look at Maori Oratory and Politics", ambos contenidos en M. Bloch, ed. *Political Language and Oratory in Traditional Society*, N. Y.: Academic Press, 1973.)

históricos y géneros teóricos. Es más apropiado distinguir entre dos prácticas: una, literaria, tiene en el género cierto horizonte de inscripción que guía la producción y la recepción del texto; otra, el estudio de la literatura, trata de categorizar la movilidad de tales horizontes y reducirlos a estructuras fijas. El dominio en el cual la tipología textual debería encontrar sus fundamentos, sería en el estudio del *saber cómo* y en el de *saber qué* (metatexto, clasificaciones analíticas). El resultado sería un *saber qué de segundo grado* en el cual se trataría de comprender los procedimientos y la función de las clasificaciones en uno y otro nivel.

III. *Sistema de codificación y marcos discursivos*

III.1. Si aceptamos por premisa que en el concepto de género se resume un saber étnico y se traduce en saber analítico, el primer paso será el de recordar los diversos niveles en los que se emplea el vocablo y los diversos niveles en los que se trata de categorizar textos genéricamente. ¿Qué clase de textos son géneros?

1) Para la poética clásica, el género era la poesía misma; la tragedia, la comedia, la épica, sus especies. Las variaciones en la interpretación de la poética aristotélica, durante el renacimiento, en nada modifica la relación entre lo general y lo particular, el género y las especies;[7]

[7] Sigo la traducción e interpretación de las primeras páginas de la *Poética* de Aristóteles de G. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge: Harvard University Press. La traducción al inglés de la primera línea es la siguiente: "Concerning the *poetic art as a whole* and its *species*..." De igual manera traduce Valentín García Yebra al español. Éste agrega una nota que dice lo siguiente: "Es decir, por una parte, de la poética en sí misma, considerada genéricamente; por otra, de sus especies: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo", etcétera (*Poética de Aristóteles*, Madrid; Gredos (1974)). Castelvetro (para tomar otro ejemplo) complica la división en "primeras y segundas especies", en las que subdivide "la manera general o el ser de la poesía" (*Poetica d'Aristotele* (1576)). Distinción semejante hace El Pinciano, *Philosophia Antigua Poética* (1956), Epístola quarta. Ver también las observaciones de C. Guillén, en "Literature as System" en *Literature as System, op. cit.*, p. 386.

2) Hacia mediados del siglo XVIII, el vocablo se emplea para designar los tres grandes géneros o las "formas naturales de la poesía": épica, dramática, y lírica;[8]

3) Debido, quizás, a las enseñanzas de la botánica y la zoología, el vocablo pasa a designar lo que para Goethe eran "tipos artísticos" (*v. g.* novela, balada, soneto, etcétera).[9]

4) También se empleaba el vocablo, en otro contexto, para clasificar los géneros oratorios: deliberativo, demostrativo y judicial. En la modernidad, se habla de géneros narrativos, expositivos, exhortativo, etcétera.[10]

Estos niveles tienen en común el hecho de que *género* se emplea para agrupar discursos en clases. La diferencia reside en el hecho de que las agrupaciones se hacen en distintos niveles. Disputar sobre la legitimidad del vocablo

[8] *Cfr.* Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna,* I, Madrid: Planeta, 1977, pp. 94 y ss. Son de interés los datos sobre la temprana incorporación de la lírica al sistema genérico de la poética. También, G. Genette, "Genres, types, modes", en *Poétique* 30, 1977, pp. 401 y ss.

[9] Uno de los primeros llamados de atención sobre la ambigüedad terminológica fue, en mi conocimiento, el de K. Vietör (*Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* P. Kluckhohn y E. Rothacker eds. (1931), 9: 425 y ss. Vietör propone restringir el vocablo género a formas tales como la elegía, el soneto, la oda, el himno, etc. "de la misma manera —agrega— que Linnaeus designó por especies y género en su sistema científico". El cambio no es un mero cambio de nombre. Habría que trazar el desplazamiento que, en los estudios literarios y a través de la botánica, se realiza del pensamiento en términos de conceptos universales (genéricos) y particulares (especies) al pensamiento taxonómico que se consolida en Tournefort y en Linneo. A este desplazamiento epistemológico debemos, según entiendo, el desplazamiento en el empleo del concepto de género.

[10] *Cfr.*, para estos últimos, R. E. Longacre, "Narrative versus Other Discourse genres" en *From Soundstream to Discourse,* Daniel Hays and Donald Lance, ed., Columbia: The University of Missouri Press (1972).

en uno u otro nivel no es un proyecto muy llamativo. Más provechoso resulta, en cambio, preguntarnos por las estructuras lógico-cognoscitivas que hacen posible tales clasificaciones. Mi hipótesis es que las clasificaciones genéricas tienen por fundamento a) los sistemas de codificación y b) los marcos discursivos.

III.2. Sistemas de codificación:[11] Sería difícil concebir un mundo en el que el ser humano no tuviera la capacidad para organizar la información y toda la que recibe en su vida diaria fuera única e irrepetible. Afortunadamente no es así y tenemos la capacidad para organizar la información en clases y distinguir unas clases de otras. ¿Por qué esta necesidad de clasificar? ¿Qué logramos con ella? Estas preguntas son las que guían gran parte de las investigaciones cognoscitivas. Digamos solamente, respondiendo a la primera pregunta que no sólo manifestamos en las clasificaciones una necesidad de organización y de claridad, sino que también interpretamos acontecimientos y objetos de acuerdo con la clase en la cual los colocamos. En cuanto a la segunda pregunta, bástenos decir que los logros de las clasificaciones reducen la complejidad del entorno, reducen la necesidad de un aprendizaje constante, suministran direcciones para la actividad práctica. Una tercera pregunta más directamente ligada a mis propósitos, sería ¿cuáles son los procedimientos puestos en práctica en los procesos de categorización? Agrupar objetos en clases presupone, por un lado, identificarlos y, por otro lado, hacerlos equivalentes. Identificamos la luna, por ejemplo, a pesar de los cambios (*v. g.* luna llena, cuarto creciente, etcétera) debido a que apelamos a rasgos constantes tales como el tamaño o la situación en el espacio. Al mismo tiempo, y a partir de las propiedades que la identifican, podemos establecer equivalencias con otros objetos que comparten algunos de estos rasgos y ha-

[11] Sigo aquí a Jerome S. Bruner "Going Beyond the Information Given", en *Beyond the Information Given,* Jeremy Anglin (ed.), N.Y.: W. W. Norton (1973) 218-239; a *Study of Thinking* (J. Bruner *et al.*) N.Y.: Wiley (1967).

blar así de las lunas de Saturno. En estos procesos de inferencia (puesto que categorizar es inferir) vamos "más allá de la información recibida", gracias a nuestra capacidad para identificar objetos que comparten cierto número de propiedades o rasgos y hacer equivalentes a los primeros aquellos objetos que también las tienen.

Los principios por medio de los cuales llegamos a establecer equivalencias y agrupar objetos en clases son varios. Uno, por ejemplo, es el *afectivo*. Un libro, un grupo de gente, cierto paisaje, cierta música, pueden formar una clase en la medida en que ellos han sido parte de una experiencia que permanece en nuestro recuerdo. Otro principio puede ser *utilitario* o *práctico*. Este sería el caso al que se refiere Croce cuando menciona la agrupación de libros por tamaños, por editores o por colecciones. Ninguno de estos casos interesa directamente al problema de las clasificaciones genéricas. De mayor interés son las clasificaciones que se basan sobre principios *formales* y *funcionales*. Las categorías formales especifican los atributos intrínsecos de un objeto en relación con la clase a la cual pertenece. Las categorías funcionales relacionan un objeto con una clase por su función. Ambas categorías permiten, a su vez, no sólo identificar una clase sino incluir una clase en otra superior. En el primer caso incluimos, por ejemplo, sillas, sillones, armarios, mesas, etcétera, en la clase *mobilario;* en el segundo caso, la clase de silla, sillones, banquetas, etcétera, se incluyen en la clase de objetos cuya función es *objetos para sentarse*.[12]

Los sistemas de codificación son, en suma, aquellos procesos cognoscitivos capaces de abstraer determinadas propiedades de los objetos y a partir de ellas organizarlos en clases. Su naturaleza depende, por un lado, de la constitución biológica del cerebro y, por otro, de la memoria cultural y de los procesos de socialización. Esta es la razón por la cual si bien puede pensarse en ciertas estructuras lógico-cognosciti-

[12] Eleanor Rosch "Principles of Categorization", en *Cognition and Categorization,* E. Rosch and B. Lloyd (ed.), Erlbaum Publishers (1978), 28-49.

vas "universales", no debemos olvidar que éstas se ponen en práctica en concomitancia con la organización de una cultura y, por lo tanto, todo proceso de codificación no está sólo biológica sino también culturalmente fundado. Por otra parte, es conveniente pensar que los sistemas de codificación operan en dos niveles bien diferenciados: por un lado, organizan nuestro conocimiento del mundo y nos proveen de una dirección para nuestras actividades; por otro lado (y es el caso de las disciplinas que tienen por objeto el estudio del mundo natural y cultural), los sistemas de codificación "inventan" clasificaciones con propósitos diferentes a aquellos que ponemos en práctica en nuestra vida diaria. La distinción entre un *saber cómo* y un *saber qué* puede incorporarse en esta línea de argumentación: los sistemas de codificación que operan en nuestra vida cotidiana corresponden al primero; aquellos que inventamos con fines de conocimiento corresponden al segundo.

III.3. *Marcos discursivos.* El concepto de *marco* (*frame,* a veces *schema*) se emplea en los estudios cognoscitivos y se define como la descripción de un objeto complejo, de una situación o de una estructura. El marco es un cúmulo de conocimientos relacionado con un concepto, pero no la definición de ese concepto, tal como las definiciones de los diccionarios. Mientras que una definición nos suministra la información necesaria para distinguir un concepto de otro, un marco nos suministra un cuerpo de conocimientos que, asociado a un concepto, ponemos en práctica para clasificar e interpretar un objeto, proceso o estructura. Los marcos discursivos son, en última instancia, un cúmulo de conocimientos desde los que operan y a los que contribuyen a acrecentar o a modificar, los sistemas de codificación.[13]

[13] El concepto se encuentra ya en los "esquemas de la memoria" de F. C. Bartlett (*Remembering,* Cambridge: Cambridge, U. P. (1932)). Para su incorporación en el estudio de la producción y recepción de discursos, *cfr.* T. Winograd "A Framework for Understanding Discourse", en *Cognitive Processes in Comprehension,* Just y Carpenter (editors), N. Y.: Wiley (1977).

III.4. *Clasificaciones étnicas* y *clasificaciones analíticas.* Una primera aproximación al problema de los géneros en términos de sistema de codificación y de marcos discursivos, nos permitirá especificar las sugerencias del apartado anterior.

Los estudios tipológicos constituyen una parcela de los estudios textuales. Los objetivos que podamos plantearnos son al menos dos: 1) La "invención" de nuevas clasificaciones o el refinamiento de clasificaciones existentes. Este objetivo es el que implícitamente asumen Wellek y Warren cuando sostienen que "la teoría de los géneros es un principio de ordenamiento". Habrá siempre lugar para "inventar" nuevas categorías en la medida en que nuevas obras emergen en el campo de la historia literaria, las fronteras del conocimiento se modifican y amplían y el sistema de codificación puede reagrupar, desplazar, etcétera, los rasgos formales y funcionales sobre los cuales se hubieren basado las clasificaciones existentes. Procediendo de esta manera aprovechamos el conocimiento asociado a un concepto (marco) al cual contribuimos a modificar; 2) el estudio de a) la función de la clasificación de discursos en la producción textual y en su interpretación y b) el estudio de los procedimientos sobre los que se basa la "invención" de categorías para organizar discursos en clases. Pienso que los objetivos anotados en 2) son prioritarios en los estudios de tipología textual puesto que su comprensión redundará en beneficio de la actitud que tomemos hacia los objetivos señalados en 1). Para hacer más explícitas las maneras de proceder en un programa de investigación que se fije como objetivo aquellos señalados en 2), tomaré dos ejemplos, que se corresponden, respectivamente, con las subdivisiones a) y b).

III.4.1. Cuando Ariosto publica el *Orlando Furioso* se desata una polémica, conocida por lo demás, en torno a la pertinencia genérica del poema. Los detractores hacen una serie de objeciones que recoge G. Batistta Pigna en su *Lettera ove egli chede al Signore Giraldi la ragione della poesia dell'Ariosto* (1554). La lista de objeciones es la siguiente:

1) el título del poema no corresponde con lo que ocurre en él;
2) el principio y el final están desconectados, mientras que los "buenos poetas" los han hecho siempre corresponder;
3) el pasaje de un episodio a otro es "desordenado";
4) el empleo de lo "mágico" y lo "sobrenatural" viola el uso corriente;
5) en vez de una acción, Ariosto acumula varias;
6) se exceden los límites del *decorum* en la narración de la conducta del héroe enamorado;
7) las digresiones son muy numerosas;
8) los personajes bajos y humildes y los elevados e importantes, no corresponden estrictamente con el argumento;
9) el poeta que quisiera ser útil a su audiencia, como lo fueron Homero y Virgilio, no debe presentar el ejemplo de un hombre inteligente a quien el amor lleva a la locura.

La primera constatación es simple: si es posible hacer el listado de las objeciones es porque la audiencia tiene la capacidad para extraer del poema propiedades formales (*v. g.* sintáctico-semánticas) y funcionales (*v. g.* pragmáticas) y porque tiene un cúmulo de conocimientos (marco discursivo) asociado a un concepto: la época. Este marco (de referencia), como lo muestra el listado de las objeciones, no es un marco asociado a una experiencia vital sino a una experiencia discursiva: las objeciones 1) a 8) son de carácter sintáctico-semántico y todas ellas apuntan, en general a la falta de "coherencia" del poema de Ariosto. La falta de coherencia, obviamente, se mide sobre el horizonte de expectativas asociado al concepto de épica. La objeción 9) es de orden pragmático y atiende al efecto que el poema debe producir en su audiencia mediante el empleo de determinados procedimientos narrativos que, una vez más, se evalúan en relación con el marco discursivo relevante en el contexto. Pero esto no es todo. Observando más de cerca la polémica, no se trata en realidad de un marco discursivo sino de dos: uno oficial (el concepto de épica), el otro emergente (el concepto de *romanzo*). Este segundo comienza a constituirse mediante una recodificación del primero y esta

recodificación se expresa en el metatexto que comienza a fundar un marco discursivo asociado al nuevo concepto.

Veamos algunas características del conocimiento que comienza a acumularse en torno al concepto *romanzo,* esbozando así los contornos de un nuevo "género". Pigna hace su defensa del poema de Ariosto en su tratado *I Romanzi* (1554). En el libro I Pigna expone los principios generales del nuevo "género" (*v. g.* tipo discursivo, ver III.4.2) que requiere, para su conceptualización, la enumeración de sus rasgos formales y funcionales. En los libros II y III Pigna se dedica a analizar tales rasgos en el poema de Ariosto. La mención de algunos de sus argumentos será suficiente para nuestros propósitos (*i. e.* subrayar la función de las clasificaciones genéricas en la práctica y en la interpretación de objetos lingüísticos). Pigna caracteriza la épica, en primer lugar, como un tipo discursivo que tiene como uno de sus rasgos formales tomar un acontecimiento verdadero como base de un acontecimiento posible. El *romanzo,* en cambio, inventa su propio tema, y en esto se relaciona con la comedia. En segundo lugar, los personajes del *romanzo,* contrario a la épica, pueden ser mixtos y juntarse a los bajos (pastores) con los elevados (reyes). En tercer lugar, mientras que la épica presenta la acción única de un personaje, el *romanzo* presenta varias de muchos. O mejor, si bien el *romanzo* destaca un personaje entre una multitud (y en esto se asemeja a la épica), narra en cambio muchas acciones en lugar de una sola. En cuarto lugar, la épica es una narración llana y directa, en tanto que el *romanzo* introduce digresiones, vuelve hacia atrás, interpone acciones, etcétera. En quinto lugar, y debido a este "serpenteo" narrativo, el *romanzo* puede tener una mayor extensión que la épica, restringida al relato de una sola acción y de un solo personaje. En resumen, la defensa de Pigna se apoya sobre el marco discursivo asociado al concepto de épica que le sirve de base para interpretar el poema de Ariosto y justificar la emergencia de un nuevo concepto genérico que será el soporte de un nuevo marco discursivo. El marco, en última instancia, es una guía para la "creación" en el caso de Ariosto y

para la interpretación en el caso de sus detractores o de sus defensores. El género, por lo tanto, no es una estructura rígida a la cual se amoldan o no las obras, sino un cúmulo de principios, de rasgos, de conocimientos que guían la producción y la interpretación de textos.

Una observación más se puede agregar sobre la base de la defensa de Bardi di Vernio (*I defesa del Ariosto,* 1583), Lo que interesa señalar aquí es que éste no se basa para su defensa en el cúmulo de conocimientos asociados a la épica sino a la poética. Esto es, se basa en otro marco discursivo: la preocupación de Bardi no es la de la justificar al poema en relación con el *genus* épico sino con el *genus* poético. Para ello Bardi hace el listado de siete principios en los que esboza los marcos discursivos de la poética. Recuerdo solamente dos: 1) en el primero se sostiene que la poesía es imitación y que la imitación es natural al ser humano; 2) en el séptimo se sostiene que los poemas que imitan acciones humanas son de dos clases: o bien las imitan grandes o bien frívolas. El problema con el que se enfrenta Bardi es el de justificar la aparente violación del séptimo principio en el poema de Ariosto. La consecuencia es que el poema quedaría fuera de la clase de obras poéticas. Para que el poema quepa en el *genus,* Bardi debe reinterpretar el principio. Al hacerlo modifica en parte los conocimientos asociados a la poética y expande su marco discursivo. Bardi realiza esta operación apelando a un principio pragmático: el fin de la imitación poética es producir placer y, en consecuencia, no es necesario imitar siempre la misma cosa sino que es necesario adaptarse a los tiempos: imitar "secondo i tempi rassomigliando le cose que piacciano e dilettano".

III.4.2. Nuestro objetivo no es, repitámoslo, ni redefinir los *genera* épica o romanzo; ni el *genus* poético. Con estos ejemplos tratamos de especificar de qué manera pueden estudiarse los "géneros" en la práctica y en la interpretación literaria (2ª, en el apartado III.4.). ¿Cómo proceden, más específicamente, Pigna y Bardi en su defensa del Ariosto?

¿De qué manera se manifiesta el sistema de codificación en sus inferencias interpretativas y de qué manera éstas se basan sobre determinados marcos discursivos que, a su vez, contribuyen a modificar? ¿Cómo se razona, en suma, a partir de una pauta "genérica" y en qué niveles se basa este razonamiento? Estas y otras experiencias del mismo problema me permiten sugerir que las clasificaciones "genéricas" se postulan apelando a tres distintos (aunque interrelacionados) niveles:[14]

1) El nivel de las estructuras discursivas. Éstos se determinan, a su vez, en el aspecto fónico (*v. g.* rima, aliteración, ritmo, etcétera); sintáctico-semántico intensional (*v. g.* aspectos sintáctico-semánticos que contribuye a la coherencia del discurso) y extensionales (*v. g.* aquellos que establecen relaciones entre el discurso y sus referentes). A estos dos niveles corresponden, fundamentalmente, la lista de objeciones y la defensa de Pigna.
2) El nivel de los tipos discursivos. Este nivel se determina por la agrupación de estructuras y se identifica como una unidad "formal" enmarcada (*v. g.* organización principio-fin). La confrontación de Pigna entre la épica y el romanzo, es una confrontación en el nivel de los tipos discursivos.
3) El nivel de la formación discursiva (*v. g.* ciertos principios generales que legitiman tanto la aparición de determinados rasgos como su organización y naturaleza. Éstos legitiman, al mismo tiempo, la naturaleza del tipo discursivo y marcan los aspectos relevantes para que determinadas estructuras y determinados tipos pertenezcan a la formación). La defensa de Bardi di Vernio corresponde al nivel de la formación discursiva. Por otra parte, cuando Pigna confronta épica y romanzo lo hace bajo

[14] W. Mignolo, "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", *Modern Language Notes*, 96 (1981), y "Discurso ensayístico y tipología textual", *Actas del simposio sobre el ensayo hispánico* (South Carolina, 1981).

la presuposición de que el segundo puede ser igual al primero, legitimado en la formación discursiva poética.

III.4.3. Pensar en términos de sistemas de codificación y de marcos discursivos, nos permite sortear la dificultad que presenta el hecho de que textos con similares estructuras discursivas pertenezcan a tipos o a formaciones distintas; y que los tipos discursivos cambien, con el correr del tiempo, de estatuto taxonómico. Estos dos fenómenos se perciben con mayor claridad cuando se analizan las clasificaciones realizadas en el estudio de los textos en vez de su práctica misma. Considerar, por otra parte, casos ajenos a la literatura nos permite también ampliar el ámbito de los estudios tipológicos. La historiografía puede servirnos aquí de ejemplo.

En 1826 Don José Gómez de Hermosilla publica su *Arte de Hablar en Prosa y en Verso*.[15] El éxito del libro, a juzgar por las sucesivas ediciones, se debe —a mi entender— a lo que representa: un claro resumen de los marcos discursivos asociados tanto al lenguaje como a la taxonomía de las producciones verbales. En la primera parte, Hermosilla se ocupa de lo que hoy llamaríamos gramática del discurso. En la segunda, de los géneros literarios, entendidos en sentido amplio y no en el restringido de *bellas letras*. En lo que respecta a la clasificación de textos, Hermosilla apela, primero, a un principio pragmático: los ordena y divide en prosa y en verso. En el primer grupo incluye la oratoria, las obras didácticas, las epistolares y las históricas. En el segundo, varias formas de la lírica, además de la tragedia, la comedia y la épica. Es posible demostrar, sin embargo, que más allá de esta organización externa y explícita el "sistema de codificación" de Hermosilla es el que encontramos en toda clasificación: la jerarquía que ordena las estructuras en tipos y los tipos en una formación, y los conocimientos acumulados en torno al concepto-guía de cada

[15] Todas las citas corresponden a la edición de 1926. (Madrid, Imprenta Real.)

nivel. Veamos cómo procede en el capítulo consagrado a la historiografía.

III.4.4. Si bien Hermosilla reúne en un mismo capítulo, con fines prácticos, las obras epistolares, las didácticas y las históricas, es notorio que *conceptualmente* éstas no pertenecen a la misma clase. Al tratar de las obras históricas, distingue, en primer lugar, las historias verdaderas de las historias ficticias. Las historias verdaderas son: "narración de sucesos pasados, hecha para la instruccción de los hombres actuales y venideros" (II, 57).

La definición se basa sobre tres propiedades: una es sintáctica (narración), la otra es semántica (la verdad de los hechos pasados), la tercera es pragmática (destinada a la instrucción de los hombres). El paso siguiente es el de desplegar la definición y configurar la disciplina historiográfica en el nivel de la formación discursiva, de los tipos de la formación.

III.4.4.1. Principios generales de la formación discursiva. Una formación discursiva se legitima por una serie de principios generales que no dependen únicamente de los objetos lingüísticos que le pertenecen (obras). Por el contrario, los principios generales de la formación son los que guían las decisiones con respecto a la pertenencia de una obra a la clase en cuestión. En toda formación discursiva el rol institucional, en este caso el historiador, es fundamental: la institución legitima el rol a la vez que el rol valida los principios institucionales.[16] La legitimación se expresa en una serie de condiciones que el rol debe cumplir. Hermosilla se detiene en este aspecto al comienzo de su exposición. Estipula, para el rol institucional, aquellas exigen-

[16] El tópico no es nuevo. Cito un ejemplo: "Nace de las entrañas del primer requisito del historiador, que es la sabiduría, la necesidad del segundo, que es la entereza y rectitud, sin la cual no será verdaderamente sabio como sin sabiduría verdaderamente recto" (Jerónimo de San José, *Genio de la Historia* (1651)). Para más detalles, W. Mignolo "El metatexto...", *op. cit.*, VI.1.

cias que se desprenden de los principios generales que fundan la formación discursiva y que se manifiestan en su definición:

> Si la historia es el recuerdo de los hechos y sucesos pasados para la instrucción de las generaciones posteriores a ellos, es evidente que el historiador debe ante todo estar bien instruido de aquellos que intenta referir [...]; en segundo lugar, los ha de tomar tal como pasaron [...]; en tercer lugar, debe contar aquellos solamente de cuya noticia se tenga alguna utilidad [...]; y finalmente [...] debe ser relativa a la conducta de los particulares y al gobierno de los pueblos.

El rol institucional es, en última instancia, la configuración de un conjunto de rasgos pragmáticos a los cuales debe conformarse el agente que pretende asumir tal rol. Al historiador se le exige instrucción, fidelidad, discernimiento y moralidad. Estos cuatro conceptos resumen los marcos discursivos asociados a uno de los niveles en los cuales una formación discursiva se define: pensar que los "géneros" se resuelven y conciben sólo en el nivel de rasgos sintáctico-semánticos es sin duda una quimera. No deberíamos olvidar que el poeta es inseparable, en su rol institucional, de la concepción de la formación discursiva poética; como lo es el filósofo en la filosofía, etcétera.

Una formación discursiva, no obstante, no se define tampoco por sus únicos rasgos pragmáticos. Para el caso de la historiografía son fundamentales el principio semántico-referencial y el sintáctico-semántico. El primero se relaciona con el concepto de verdad y es consubstancial a la formación discursiva historiográfica desde su mismo origen: la narración historiográfica es una narración verdadera de hechos acontecidos. Este principio es, por lo demás, el que le permite a Hermosilla (siguiendo aquí los conocimientos acumulados en torno a los conceptos de historia y poesía), distinguir —con modificaciones— las historias verdaderas de las historias ficticias (II, 79). El segundo se relaciona con la coherencia que debe respetar toda narración historiográfica. El principio de coherencia (o de la relación del

todo con las partes) se exige para todos los tipos discursivos de la formación (ver III.4.4.2.). Hermosilla lo expresa claramente al referirse a las historias particulares:

> "...faltaría groseramente a este principio de la unidad tan necesario de observarse en toda composición literaria, el historiador que limitándose a un solo suceso memorable, no acertase á reunir y enlazar todos los hechos subalternos de que se compone, de modo que forme un solo todo" (II, 69).[17]

III.4.4.2. Tipos y estructuras discursivos de la formación. Una formación discursiva no vive de sus principios generales, sino de los textos que se conforman a ellos y configuran sus tipos discursivos; o de aquellos que compartiendo algunos rasgos difieren en otros y contribuyen a trazar las fronteras de la formación (*v. g.* historias ficticias). Hermosilla no habla aquí de géneros, sino de "composiciones" y de "clases de composiciones": "Las composiciones históricas son de varias clases: hay historias generales y particulares, hay anales, memorias y vidas" (II, 66). Los rasgos distintivos de los tipos (*v. g.* composiciones históricas) los esboza Hermosilla por el tema o por el orden cronológico. Las historias generales son las de una nación o provincia o ciudad "en su duración". Las particulares lo son "de algún suceso parcial". Los anales son "la relación de los sucesos memorables acaecidos durante un periodo de tiempo más o menos largo, dispuesta por orden cronológico y año". Las memorias "una composición en que el autor se propone dar cuenta, no de todos los hechos verificados en el periodo que abrazan las memorias, sino de aquellos solamente en que él mismo ha intervenido; o que sólo él ha estado en situación de conocer circunstancialmente". Las vidas, son "historias particulares no de un suceso sino de un personaje".

[17] El nivel semántico-referencial y el criterio de verdad como rasgo distintivo de la historiografía, se repite desde Aristóteles en adelante (*Poética,* IX). Ver, W. Mignolo "El metatexto...", *op. cit.* La preocupación por la "coherencia" narrativa es, en mi conocimiento, más tardía. Aparece en el momento en que se presta atención a las estructuras del discurso y no sólo a los tipos y la formación.

Para identificar una clase es necesario y suficiente que se codifiquen ciertos rasgos relevantes. El problema es más complejo cuando consideramos el depósito de conocimientos asociados al concepto que se emplea para distinguir una clase; y cuando consideramos no los rasgos relevantes que la *identifican,* sino aquellos que las hacen *equivalentes* a otras y las ordenan en un sistema jerárquico. Estos dos problemas son los siguientes: el de la diacronía de un concepto y su marco y el de los rasgos equivalentes que permiten legitimar a las "clases de composiciones" (*v. g.* tipos) en su pertenencia a la formación discursiva historiográfica. Veamos estos dos aspectos por separado.

1) Hermosilla identifica primero las *historias* que distingue por los modificadores "generales" y "particulares". Vimos que la identificación pone de relieve el rasgo temático y lo delimita en su amplitud. En esta operación Hermosilla ha "narcotizado" un aspecto del marco discursivo asociado al tipo discursivo historia: ya no contempla la historia natural. Hasta el siglo XVI era común dividir la historia en divina y humana, y subdividir la historia humana en moral y natural (*v. g.* José de Acosta: *Historia Natural y Moral de las Indias*). El horizonte de conocimientos del siglo XIX ha modificado la idea de la historia natural. Buffon le ha exigido bases tipológicas; y, a partir de él, la historia natural se ha ido transformando para dar lugar a la formación de nuevas disciplinas: la botánica y la zoología.[18] La identificación del tipo discursivo historia no puede ya, por lo tanto, incorporar la historia natural. No obstante, ésta se mantiene en la "historia" del concepto. Puesto que toda taxonomía consiste en dividir el todo en partes, es necesario hacerlo de la manera más clara posible. Pero, al mismo tiempo, nos obligamos a dejar de lado aquello que, a partir de

[18] P. Flourens, *Histoire des travaux et des idées de Buffon* (París, 1850). Edición moderna, Ginebra: Slatkine (1971), 35-45; H. Daudin, *Les méthodes de la classification et l'idée de série;* París: Alcan (1926); 117 y ss.

los principios taxonómicos adoptados, complicarían la división. Esta es simplemente la razón por la cual los "géneros teóricos" son siempre "géneros históricos"; y esta es también la razón por la cual es difícil, si no imposible, llegar a divisiones genéricas de valor universal.

Con los *anales* ocurre algo semejante a lo que ocurre con las historias particulares y generales. Los anales fueron, durante largo tiempo, identificados sí como un tipo discursivo; pero no integrados a la formación discursiva historiográfica.[19] La razón de esta transformación creo que es necesario buscarla en la transformación de los principios generales de la historiografía: la disciplina historiográfica ha narcotizado, en el momento en que Hermosilla despliega su taxonomía, uno de los principios que, otrora, servía de base para marginar los anales: crónicas y anales se distinguían de las historias por carecer de rasgos estilísticos (*v. g. elocutio*) que se pedía para la última. Hermosilla, con toda prudencia, evita mencionar este rasgo entre los principios generales de la formación; y lo evita de nuevo cuando define los anales: "Por anales se entiende la relación de los sucesos memorables acaecidos durante un período de tiempo más o menos largo, dispuesta por orden cronológico y año por año."

Las *vidas* y *memorias* presentan un problema más complejo que los anales. La vida es, durante la edad media un tipo discursivo ligado a la institución eclesiástica y no historiográfica.[20] Los tratados historiográficos la incluyen muy tardíamente, ya disociada de la leyenda. Gómara considera la *vida* uno de dos tipos discursivos de la historia: "Dos maneras, hay muy ilustre señor, de escrebir historias —observa en la *Crónica de los Barbarrojas*—. La una cuando se escribe la vida, la otra cuando se cuentan los hechos de un emperador o valiente capitán." *Vida*, por otra parte, desig-

[19] W. Mignolo, *op. cit.*, III, 3.

[20] H. Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruselas (1906); A. Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer (1930).

na dos tipos discursivos que la modernidad disocia en autobiografía y biografía. Se piensa fundamentalmente en la segunda cuando la vida se asocia a la historiografía. La autobiografía, en el marco discursivo en el que piensa Hermosilla, está ligada a la *memoria.* Curiosamente la *memoria* no se incluye en los diccionarios por su carácter de tipo discursivo. Ni el *Diccionario de Autoridades* ni Covarrubias la incorporan. El *Diccionario de la Real Academia* tiene, por la más cercana, la siguiente definición: "Relaciones de algunos acaecimientos particulares que se escriben para ilustrar la historia." El *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle,* asocia la memoria a la autobiografía:

> Pendant longtemps, en Angleterre comme en France, les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts, prirent le nom de *mémoires.* Mais, à la longue, on adopta de l'autre côté du détroit l'usage de donner le nom *d'autobiographie* à ceux de ces mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés. L' *autobiographie* entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'*autobiographie.*

La definición de autobiografía, y su relación con la memoria, nos permite intuir por qué Hermosilla incluye la segunda y no la primera entre los tipos discursivos historiográficos.[21] En primer lugar, la diferencia en el conocimien-

[21] Para la historia del vocablo "autobiografía", "Naissance et évolution du terme littéraire 'authobiographie' ", *Littérature comparée en Europe Orientale,* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 278-86. Para la biografía en su relación con la historiografía, J. L. Romero "La biografía como tipo historiográfico" en *Sobre la biografía y la historia,* Buenos Aires, Sudamericana (1945). La biografía anterior al siglo XVIII, Stauffer, *English Biography Before 1700;* Cambridge: Harvard (1930). También, Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France,* París: Armand Colin (1971).

to (marco) asociado con uno y con otro tipo discursivo: las memorias incorporan mayor información sobre los acontecimientos que sobre la propia persona. En segundo lugar, la popularidad que la memoria adquiere en el siglo XVIII (Las *Mémoires* de Mme. de Staal, y la reedición de las *Mémoires* de Marolles; las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, etcétera). Pero, obviamente, no toda memoria se incorpora necesariamente a la historiografía: para ello ésta debe estar relacionada a acontecimientos políticos sobresalientes de una nación y su autor debe ser una persona ligada a ellos.

2) La identificación de los tipos discursivos es el primer paso en la clasificación. El segundo consiste en poner de relieve los rasgos relevantes para establecer equivalencias entre ellos y legitimar su pertinencia en la historiografía. Los tipos deben, en primer lugar, poner en evidencia algunos de los principios generales de la formación. Hermosilla, destaca, en primer lugar, la veracidad de la narración y su coherencia. El primer rasgo le permite distinguir los tipos de la historiografía (que agrupa bajo "historias verdaderas") de tipos comparables de la poética (que agrupa bajo "historias ficticias"). Hermosilla entiende por historias ficticias,

> ...composiciones llamadas comúnmente *novelas* y *cuentos:* composiciones que sólo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que se refieren no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor. *Sin embargo, esta sola diferencia las constituye en una clase muy diversa;* pues en órden á la persona del autor, la circunstancia de ser los hechos fabulosos le exime de casi tódas las obligaciones que lleva consigo el cargo de historiador (II, 79).

Si la persona del autor está exenta de los requisitos que se exigen al rol de historiador, es porque cuentos y novelas se inscriben en otra formación discursiva, la poética, la cual, a su vez, tiene otra configuración del rol institucional correspondiente. Es interesante notar, sobre este ejemplo, el

movimiento y desplazamiento de los tipos discursivos. Cuentos y novelas se incorporan en el capítulo de la historiografía porque ellas permiten establecer las fronteras de las historias verdaderas. Pero, por otra parte, Hermosilla debe dejar sentada esta migración observando que los rasgos distintivos (*v. g.* "reglas a que están sujetas") son las que corresponden a la poética:

> Siendo las novelas composiciones poéticas y no habiendo sido excluidas de las que se comprenden bajo este título sino porque les falta la circunstancia de estar escritas en versos; es claro que casi todas las reglas á que están sujetas, serán las mismas que veremos se trate de la epopeya, tragedia, comedia, fábula (II, 85).

Además de la veracidad de la narración y de su coherencia, los tipos historiográficos pueden tener otros rasgos en común. Hermosilla los establece en el nivel de las *estructuras* del discurso y los postula al comienzo de análisis de la narración:

> A cuatro pueden reducirse las dotes de toda narración histórica, cualquiera sea la clase y forma de la composición, es decir, ya la historia sea general o particular, ya la vida de un solo personaje, ya se escriba en forma de anales o de memorias. Estas dotes son *claridad, brevedad, ornato* y *dignidad.*

El concepto de narración, asociado a la historiografía, tiene un significado ambiguo. Por un lado, se concibe en términos de una estructura de discurso comparable —y distinguible— de la descripción. Por otra parte, la narración es una macroestructura que engloba —y entreteje— estructuras de discursos como la descripción, las digresiones, los retratos, etcétera. Hermosilla no escapa a esta ambigüedad. La narración aparece como una de las cuatro estructuras consideradas: narración, retratos, arengas y reflexiones. Pero el concepto de narración que emerge del apartado que le dedica, sugiere que la conciba también como una estructura englobante. De todas maneras, y aunque las reflexiones de

Hermosilla nos llevan a pensar que su punto de referencia son las "historias generales y particulares", el plan de su exposición sugiere, correctamente, que narración, arengas, retratos y reflexiones son estructuras de discursos compartidas por todos los tipos de la historiografía; y ellas contribuyen a legitimarlos en su pertenencia a la formación.

IV. *Conclusión*

No hay nada erróneo, decía Croce, en hablar de géneros como una manera de hacerse entender. El error consiste en reducirlos a leyes. La *ley,* corresponde encontrarla no en los resultados sino en los procesos que organizan discursos en clases. No en los *géneros* sino en su *generación:* en los marcos discursivos asociados a los conceptos genéricos y a los sistemas de codificación.

Se ha sugerido que los procesos comunicativos requieren de un sistema de intercomprensión que contribuye a la codificación y a la descodificación de las estructuras de los mensajes. Parte del sistema de intercomprensión es nuestro conocimiento del mundo (marcos de experiencia), parte es nuestro conocimiento de la distribución de discursos (marcos discursivos). Un discurso no se produce al azar sino en concomitancia con el conocimiento que el autor y su audiencia tienen de la clase o las clases en relación a las cuales el discurso se conforma o se separa, con las cuales establece equivalencias o diferencias.

Las leyes del espíritu son menos estables en la codificación de los objetos culturales, que las leyes de la naturaleza en la codificación de las formas vivientes. La naturaleza no cuenta con expresiones metafolklóricas o metatextuales que se interpongan entre las formas vegetales y animales y el botánico o el zoólogo. Metatexto y metafolklore complican todavía las taxonomías de objetos verbales debido a que en ellos se deposita un conocimiento acumulado en la memoria colectiva que no es constante sino variable. Si bien necesitamos, en la sincronía, ciertos puntos de anclaje para que toda interacción semiótica tenga lugar, no debemos ol-

vidar que esos puntos de anclaje son composiciones de un orden que descomponen otro, narcotizan ciertos rasgos a la vez que dan relevancia a otros, jerarquizan y desplazan, etcétera. Las leyes no se encuentran en los resultados sino en los procesos cognoscitivos que los producen (*v.g.* sistemas de codificación). En esa *generación* de órdenes, de clases, de categorías, deberíamos encontrar los fundamentos de la tipología textual. Ésta, como lo hemos sugerido, sobrepasa la mera cuestión de los géneros literarios y abarca: a) las taxonomías étnicas que guían la producción e interpretación de discursos y b) las taxonomías analíticas que se esfuerzan (con fines descriptivos y/o preceptivos) por generalizar y *estabilizar*. Ambos caminos contribuirán, bien lo creo, a nuestra comprensión de los procesos comunicativos. No sólo necesitamos conocer la *estructura* de los textos sino también los procesos cognoscitivos que, en la dinámica de la interacción verbal, subyacen la producción y la interpretación de textos, inscribiéndolos en el marco discursivo de un concepto que configura su espacio taxonómico.

WALTER D. MIGNOLO

Universidad de Michigan.