



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

análisis del discurso. (ing: *discourse analysis*; fr: *analyse du discours*; it: *analisi del discorso*; al: *Diskursanalyse*; port: *análise do discurso*).

Se puede llamar “análisis del discurso” toda línea de estudio que aborde, más allá de la mera textualidad, los aspectos que emergen en el acontecimiento de su enunciación y sus condiciones de posibilidad” (Foucault 1994, I: 810).

Es una expresión de significado muy general, que abarca el estudio interdisciplinar de la comunicación lingüística en sus diversas facetas y perspectivas; incluye la lingüística o gramática del texto junto con los componentes cognoscitivos, pragmáticos, sociales e históricos de la comunicación, y puede acoger los métodos y resultados de disciplinas y escuelas tradicionales como la retórica, la hermenéutica y la estilística (Schiffrin, Tannen y Hamilton 2001: 1-10; Coseriu 2007; Casado y Loureda 2009; Albaladejo 2014). De entre tales líneas, se expondrán aquí las que han tenido especial desarrollo en el campo de la literatura, en cuatro secciones que, marchando de lo general a lo particular, son: (1) la teoría de sistemas; (2) la arqueología, genealogía y crítica de los discursos; (3) la semiología postestructural; (4) la estilística sociológica.

1. TEORÍA DE SISTEMAS.

La teoría sociológica de sistemas proporciona algunos conceptos fundamentales para enmarcar adecuadamente el análisis del discurso y sus condiciones de posibilidad, aunque son necesarias elaboraciones lingüísticas y literarias más precisas, que se presentarán en ulteriores apartados. De manera preliminar, ha de señalarse que no es una teoría unitaria, y que hay importantes divergencias epistemológicas que deben al menos mencionarse: el enfoque teórico puede partir de un planteamiento realista, según el cual *existen* sistemas reales, o de un planteamiento heurístico, que ve los sistemas como constructos teóricos útiles para la observación; asimismo, los límites entre un sistema y su entorno pueden verse como producto del sistema o como hipótesis del investigador; y puede exigirse una mayor homogeneidad o admitirse una mayor heterogeneidad de sus componentes (ver Luhmann 1998: 37-40; Schmidt 1989: 28-64; 1996; Even-Zohar 1990, 1997).

La teoría pretende explicar la constitución autónoma, autorreferencial y autopoiética de los sistemas sociales —entre ellos, el

del arte y la literatura—, entendidos como sistemas de comunicación (Luhmann 1998: 140-71; Schmidt 1993). La comunicación consiste en la actualización común de sentido, informativa al menos para uno de los participantes (Luhmann 1982: 42). Dicha actualización sucede como procesamiento de tres selecciones: una información entre otras posibles, un acto de comunicar mediante una señal o estímulo, que también podría ser de otra manera, y una comprensión que debería coincidir con la primera selección, y por ello solo es posible cuando el destinatario distingue entre información y señal (1998: 141-46). Este procesamiento genera una dinámica de problemas y soluciones que conlleva el progresivo aumento de la complejidad. La distinción entre información y señal, que abre la posibilidad de la comprensión, es también fuente de posibles malentendidos; se resuelve mediante un código que las vincula de manera convencional. El código por excelencia, el lenguaje, ofrece además posibilidades de negación y reflexividad. Otro problema es la posibilidad de que la señal no llegue al destinatario; los medios de difusión que tratan de resolverlo, en particular la escritura, generan nuevas dificultades: la mayor distancia entre emisor y destinatario hace más probable la diferencia entre sus horizontes de sentido y por tanto menos probable la coincidencia en la selección; y también aumenta una ulterior contingencia, la del rechazo de la información ofrecida (1981: 25-34; 1998: 148-50).

Ahora bien, una información incomprendida o rechazada no es información, en el sentido de diferencia que permite diferenciar y con ello seleccionar la continuación pertinente (Luhmann 1998: 61-62, 83-85); es entropía, que tiende al desorden y colapso del sistema, puesto que su autopoiesis consiste en generar los elementos —aquí, comunicaciones— de que se compone el sistema, y solamente dura mientras puede seguir generándolos. Por tanto, es necesario aumentar las probabilidades de conexión comunicativa. Un recurso básico es el de una cultura o semántica: una provisión de temas, acerca de cada uno de los cuales pueden hacerse contribuciones específicas. Una organización más compleja es la de los medios simbólicamente generalizados (Luhmann 1975: 170-92; 1981: 25-34, 268-71; 1998: 153-61), que dotan a la comunicación de unos códigos a la vez más abstractos y más específicos, en una serie de esquemas binarios: verdadero/falso; bueno/malo; legal/ilegal; bello/feo. Estos códigos no aseguran el consenso, pero sí restringen el área de disensión: por ejemplo, en la comunicación científica cabe discutir si un enunciado es verdadero o falso, pero no si es bello, legal o bueno. Además, reúnen información y motivación, porque uno de los valores del código está marcado

positivamente. Cuando estos códigos operan eficazmente, cumplen una función exclusiva y encuentran asiento institucional, se produce una diferenciación funcional de la sociedad: la ciencia, el derecho, etc., pueden ser sistemas o subsistemas sociales autónomos. La autonomía no los vuelve impermeables al resto de la sociedad; lo que sucede es que el entorno, aunque pueda actuar sobre el sistema, es incapaz de realizar las operaciones que le son propias. Así, la economía puede financiar una investigación científica y el derecho prohibirla, pero solamente la ciencia puede establecer la validez de sus hipótesis.

El concepto de medio, antes introducido, permite una diferenciación teórica entre la comunicación artística y las demás clases. El medio es un conjunto de elementos sin conexiones fijas entre ellos, mientras que la forma es una selección y condensación de determinadas conexiones entre las posibles en el medio. Medio y forma son categorías relacionales: el aire es el medio para la forma que es la comunicación acústica; esta es medio para la comunicación lingüística; el lenguaje en general es medio para las formas que son las frases efectivamente realizadas; estas, a su vez, pueden ser medio para distintas enunciaciones (un texto teatral da lugar a diferentes representaciones). Aunque cada arte tiene su medio específico (sonidos para la música, figuras y colores para la pintura, lenguaje para la literatura), es posible caracterizar el arte en conjunto por poseer un «medio de segundo grado», que consiste en la diferencia misma de medio y forma y en su problematización. Por un lado, la forma es capaz de convertir en medio lo que toca, destacando o provocando su contingencia, la posibilidad de recombinaciones: sea del lenguaje, de la naturaleza o de la sociedad. Por otro, cada componente de la obra de arte, en tanto que forma —una pincelada, una frase—, condiciona la selección de otras formas, que ya no parten solamente de las múltiples posibilidades del medio, sino de la coherencia buscada: el medio se convierte en forma; la contingencia aparece con aspecto de necesidad. La obra no es solamente una forma, sino que hace ver la diferencia entre la forma actualizada y el medio de posibilidades no actualizadas (Luhmann 1986a; 2005: 171-221; Plumpe & Werber 1993).

Aunque la teoría sociológica subsume la literatura en el sistema del arte, considerándola en todo caso un subsistema parcial (Luhmann 2005: 299-301), el estudio de los aspectos sistemáticos de la comunicación literaria ha tenido un desarrollo propio (ver, por ejemplo, Schmidt 1989; Werber 1992), probablemente favorecido porque las formas literarias resultan especialmente conspicuas al actuar sobre el

análisis del discurso

medio básico de la comunicación social, el lenguaje, y porque satisface un postulado presente en los estudios literarios desde el formalismo ruso; en 1927-1298 Tinianov y Jakobson decían:

La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal [...]. Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística: la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social. [...] La revelación de leyes inmanentes a la historia de la literatura (o de la lengua) nos permite caracterizar cada sustitución efectiva de sistemas literarios (o lingüísticos) pero no nos permite explicar el ritmo de la evolución ni la dirección que sigue cuando está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles [...]. El problema concreto de la elección de una dirección, o al menos de una dominante, no puede resolverse sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales. Esta correlación (el sistema de los sistemas) tiene sus leyes estructurales específicas que deben ser estudiadas. (en Todorov 1978: 97-98, 105)

Así pues, en lo que sigue, la exposición se atiene a la literatura, aunque varios de los conceptos y fórmulas se introducen en la bibliografía para la teoría del arte en general.

La comunicación literaria emplea unas convenciones propias: la esteticidad (ficcionalidad), es decir, la falta de una relación directa con los hechos del mundo real, y la polivalencia, o libre variación en las atribuciones de sentido y valor (Schmidt 1978). Estas convenciones permiten que la comunicación se atenga al código de la disyunción bello/feo o interesante/banal (Luhmann 1981: 245-66; 2005; Werber 1992; Plumpe & Werber 1993) —siendo probablemente el segundo par más adecuado para la literatura moderna y contemporánea (Schmidt 1976)—. El sistema incluye la comunicación no solamente de textos literarios sino también sobre ellos (Luhmann 1986a; 1986b), y pueden distinguirse tipos de acciones comunicativas capaces de condensarse en roles e institucionalizarse: la producción, mediación, recepción y transformación literarias (Schmidt 1978). Además, pueden darse diversos acoplamientos estructurales con otros sistemas del no; por ejemplo, con el cambio de la estratificación a la diferenciación funcional de la sociedad, el soporte económico de la literatura pasa del mecenazgo al mercado, y además aparece la protección jurídica de los derechos de autor, etc. (Schmidt 1989).

Hay que distinguir entre la comunicación conforme al código interesante/banal, de un lado, y las operaciones dirigidas a producir textos interesantes y no banales, de otro. En términos de la teoría de los

medios de comunicación simbólicamente generalizados, las operaciones se rigen mediante una dogmática o programa que puede variar sin necesidad de cambiar el código propio del sistema. Es característico del arte y la literatura que la autonomización del sistema ha llevado a una temporalización y subjetivización de los programas, hasta el punto de descartar toda regla general, asumiendo que cada obra constituye su propio programa: su logro o fracaso se mide solamente con respecto a ella misma. Este fenómeno se captura con el proteico concepto de estilo (Luhmann 1986b; 2005: 309-48; Gumbrecht 1986). Desde el punto de vista funcional, el estilo es lo que hace posible la autorreproducción del sistema literario: lo que cada obra debe a sus precedentes y aporta a las subsiguientes. Esto, descartada la preceptiva literaria, equivale a la relación de la nueva obra con la historia del sistema, en una tensión entre imitar, para ser reconocible como literaria, e innovar, para resultar interesante. Entre sus consecuencias están la irreversibilidad de la dinámica del sistema, una vez que los estilos se tipifican como históricos; y también la restricción del acceso a él, por exigirse no solo al escritor, sino también al receptor una mayor capacidad, un conocimiento más especializado del contexto de referencia.

Aunque la especialización funcional es condición para la autonomía de un sistema, en el caso del arte y la literatura la funcionalidad parece algo presupuesto por la teoría más bien que resuelto en investigaciones concretas. Originariamente, Niklas Luhmann afirmó que su función era la producción de variedad y contingencia frente a la necesidad del mundo natural y la facticidad imperante en los demás sistemas del entorno (1981: 245-66; 1986b). Toda vez que la sociedad contemporánea puede caracterizarse por un exceso de contingencia y virtualidad, resulta difícil justificar la vigencia de un sistema especializado en esa función (Gumbrecht 1987); así, Luhmann ha reformulado su tesis diciendo que el arte revela cómo la libre variación da lugar, paradójicamente, a un orden, es decir, el abandono de la facticidad y la persecución de fines no lleva necesariamente al caos (2005: 230-50). Otras propuestas ven en la literatura una superación — no meramente evasiva o compensatoria, sino también crítica— de la alienación impuesta al individuo por una sociedad funcionalmente diferenciada (Schmidt 1989); o simplemente una fuente de entretenimiento (Plumpe & Werber 1993). Aunque no se pueda decidir la cuestión, hay que valorar su rendimiento como marco para investigar problemas más concretos: cómo se ha producido la desvinculación de la literatura con respecto a la política, la religión, la moral y la ciencia, en

el proceso de diferenciación funcional de la sociedad; y cómo vuelve una y otra vez a emplear valores propios de los códigos de esos sistemas — lo bueno, lo verdadero— para compensar lo que podría llamarse el malestar de la autonomía, es decir, la insuficiencia del código bello/feo o interesante/banal para garantizar la comunicación.

Como se dijo al principio, esta teoría sirve de marco al análisis del discurso literario, pero tiene demasiada generalidad para resultar inmediatamente operativa. En los apartados 3 y 4 presentaré algunos conceptos más específicos, como son los de intertextualidad y heteroglosia, cuyo rendimiento ya se ha probado en la investigación. Por otro lado, se ha reprochado a la teoría sociológica de sistemas, y particularmente a la versión elaborada por Niklas Luhmann, el ser una justificación del *statu quo* sociopolítico y el favorecer la tecnocracia en nombre de una racionalidad cibernética (Habermas 1982). A esto trata de responder el apartado 2, donde aparecen en perspectiva crítica varias de las ideas expuestas en esta sección.

2. ARQUEOLOGÍA, GENEALOGÍA, CRÍTICA.

Para Michel Foucault, «la literatura aparece, cada vez más, como lo que debe ser pensado» (1974: 51). Más exactamente, la literatura en sentido estricto —la que se da a sí misma este nombre, desde finales del siglo XVIII— es el medio en que se muestra el ser del lenguaje, y no su significación (49-52), o el lugar donde puede llegar a revelarse la condición de posibilidad de algo así como un lenguaje (1996: 101-03).

La literatura revela el lenguaje porque este se constituye esencialmente por la repetición, y es en la literatura donde el lenguaje se repite distanciándose de sí mismo, en la forma de espesor lingüístico, juego y riesgo entre identidad y diferencia: cada palabra y frase inscritas en una obra literaria dependen del código de un idioma, y a la vez son capaces de desobedecerlo y subvertirlo (Foucault 1996: 84-88). El estudio de estos fenómenos se reparte en tres orientaciones: la retórica, o ciencia de las figuras en que se repiten y varían los elementos del lenguaje; la crítica, o ciencia de las identidades y mutaciones del sentido; y lo que puede llamarse estrictamente «análisis literario», que sería el análisis del espesor y la autorreferencia de la obra (88-89).

Foucault distingue en dicho análisis dos posibles direcciones, una semiológica y otra espacial. El análisis semiológico enfoca la repetición y autorreferencia de los signos, en cuatro estratos: cuáles son las redes, estructuras o estados sígnicos, vigentes en una cultura, de los que forma

parte la obra literaria —rituales sociales y religiosos en la antigüedad, economía y consumo actualmente—; cuál es la sistematización de los signos verbales en la obra; cuáles son las marcas con que la obra se identifica como literatura —vocabulario, estructuras—; de qué manera se representa la obra a sí misma en su interior (1996: 92-94). Por otro lado, el análisis de las formas de espacialización se basa en la idea de que el lenguaje, aunque funcione en el tiempo, es esencialmente espacial, por depender de un paradigma en una sincronía (95-96). En la obra literaria se puede analizar cómo se configura el espacio en una cultura; cuál es la configuración espacial de la obra —de la trama, en los ejemplos que Foucault da: separaciones y reuniones, dimensiones del movimiento—; y cuál es la espacialidad del lenguaje mismo en la obra, cómo se abre y se cierra un espacio en la palabra (97-101).

Las aportaciones más importantes del propio Foucault pertenecen al primer estrato del análisis semiológico, las redes de signos vigentes en la sociedad. Foucault define el enunciado como la modalidad de existencia de un conjunto de signos formulado, «modalidad que le permite estar en relación con un dominio de objetos, prescribir una posición definida a todo sujeto posible, estar situado entre otras actuaciones verbales, estar dotado en fin de una materialidad repetible» (1970: 180); y llama «discurso» a una serie o conjunto de enunciados que dependen en su aparición, funcionamiento, transformación y dispersión, de una misma ley o regularidad denominada «formación discursiva» (62, 180-81).

El análisis procede de acuerdo con tres principios o exigencias de método (Foucault 1970: 200-213; 1973):

—Raridad y rarefacción. Los discursos que efectivamente ha habido y hay son escasos. ¿Cómo es que solo pudieron aparecer ellos, y no otros? ¿Qué procedimientos han sido necesarios para atesorar, transmitir, cultivar los escasos discursos existentes? Por ejemplo, el comentario e interpretación es «una manera de reaccionar a la pobreza enunciativa y de compensarla por la multiplicación del sentido» (1970: 203). En esta perspectiva, el discurso es discontinuo y específico: no manifiesta una totalidad de significación previamente dada, aunque silente, sino que es una práctica que se ejerce siempre de manera concreta y en ocasiones con violencia.

—Exterioridad. En vez de preguntarse por el sujeto o la conciencia que sustentan el enunciado y su significación desde dentro, el problema es averiguar las condiciones de posibilidad de su acontecer, la determinación del lugar que ocupa en el conjunto de las cosas dichas, sus

análisis del discurso

relaciones, regularidades y transformaciones.

—Acumulación. Los enunciados existen en cierto modo independientemente de su enunciación: «Están conservados gracias a cierto número de soportes y de técnicas materiales [...], según ciertos tipos de instituciones [...] y con ciertas modalidades estatutarias [...]. Esto quiere decir también que figuran en técnicas que los aplican, en prácticas que derivan de ellas, en relaciones sociales que se han constituido o modificado a través de ellas» (1970: 219). En cada serie se da una forma distinta de aditividad: de conexión, complementación, exclusión, etcétera; y una forma distinta de recurrencia o filiación de un enunciado respecto de sus precedentes.

Según cuál de estos principios se tome como guía, la investigación puede seguir dos orientaciones: la crítica enfoca sobre todo la rarificación, los procedimientos de exclusión y limitación de los discursos, y la arqueología o genealogía considera la formación de determinadas series (Foucault 1973).

Los procedimientos descubiertos por la investigación crítica son heterogéneos. El más evidente es la prohibición: el tabú sobre determinados temas, la restricción de las circunstancias en que se puede hablar; también se da el rechazo, por ejemplo, de la palabra del loco; la educación permite a unas personas y no a otras el uso de la palabra; las doctrinas requieren una conformidad de los nuevos enunciados con los ya establecidos.

Varios procedimientos tienen el carácter paradójico o ideológico de presentarse como estímulo y multiplicación del discurso, cuando en realidad lo limitan y restringen. Son:

—Las disciplinas. Una disciplina está constituida por un dominio de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones que se asumen como verdaderas, un sistema de reglas, técnicas e instrumentos. Lo más característico es que sus conceptos y su horizonte teórico imponen, de entrada, la exclusión de una multitud de experiencias y enunciados, con independencia de que estos sean verdaderos o no. Solamente quien acepta esos límites puede construir nuevos enunciados en el seno de la disciplina.

—Los comentarios. En primer lugar, hay una separación entre los discursos que no son objeto de comentario y los que sí lo son. En segundo lugar, la estructura general del comentario —con independencia de las reglas precisas que se sigan en cada área: la religión, el derecho, la literatura, la ciencia— es paradójica: de un lado, permite construir

indefinidamente nuevos discursos, pero sometiéndose a la condición de no decir más que lo que ya estaba dicho, aunque no se hubiese comprendido antes; pero, en la perspectiva inversa, el comentario puede decir cosas nuevas a condición de que el comentarista no las profiera por sí, sino que se las haga decir al texto comentado.

—El autor. Se trata de la posición que el enunciado prescribe a su enunciadador —con independencia de quién sea la persona que lo profiere—, y de la figura que, en determinadas formaciones discursivas, funciona como principio de clasificación del discurso, como garante de su coherencia y sentido (Foucault 1994, I: 789-821). La autoría ha tenido diferentes papeles en distintas áreas a lo largo del tiempo; en particular, lo que hoy se llama literatura ha pasado de una etapa en que la anonimidad era normal a otra en que se considera defectiva, de manera que ahora se investiga para proponer y fundamentar atribuciones. Por otra parte, el concepto se ha transformado dentro del campo del derecho, desde la responsabilidad penal hasta la propiedad intelectual, y esto ha tenido consecuencias en el campo literario: la posibilidad de transgresión parece convertirse en un imperativo para el autor que goza de derechos como tal. Los críticos literarios construyen al autor como un *ens rationis*, con determinadas operaciones que son proyecciones del tratamiento al que se someten los textos: la búsqueda de sus circunstancias, de su coherencia, de su valor; y también se indaga las relaciones entre el autor y la pluralidad de locutores que aparecen en un discurso. En resumen, el autor es «el principio de economía en la proliferación del sentido» (811): aunque se lo presente como genio creador de múltiples significaciones, en la práctica se lo emplea para delimitar y seleccionar los sentidos con derecho a la libre circulación en sociedad.

Un último procedimiento de exclusión fundamental es la voluntad de verdad o de saber. Es cierto que la diferencia entre lo verdadero y lo falso no tiene la contingencia o arbitrariedad de los tabúes, las ritualizaciones, las disciplinas; pero también es cierto que hay una historia de la voluntad de saber, que se encarna en prácticas e instituciones como la pedagogía, las sociedades científicas, los laboratorios; y que tiene consecuencias políticas y económicas. Es sintomático, además, cómo ha afectado la voluntad de saber a la literatura: esta ha tenido que buscar apoyo en el discurso verdadero, recurriendo a lo natural, a lo verosímil, o a la sinceridad, o al método científico (y esto, en términos de Luhmann, bien en la motivación del código o bien en diferentes programas). Ejemplos como la *República* de Platón y la quema de la biblioteca de don Quijote muestran hasta qué punto la voluntad de verdad rarifica el discurso. Por otro lado, la verdad de la literatura está envuelta en la práctica del comentario, desde el

Protágoras platónico hasta *Mimesis* de Erich Auerbach.

El estudio de los discursos efectivamente habidos lo denomina Foucault «arqueología» y luego «genealogía» para rechazar el esencialismo y la teleología que, a su juicio, conlleva la idea de historia; lo que hay que averiguar es la procedencia y el surgimiento de los fenómenos según fuerzas que irrumpen de manera dispersa y entran en conflicto (1970: 223; 1973; 1994, II: 136-56). Se trata, pues, de describir cómo y en qué condiciones aparecen y se distribuyen los objetos, modalidades enunciativas, conceptos y estrategias que componen una formación discursiva. El análisis de los objetos no va en busca de la significación: ni de las palabras, ni de las cosas o la experiencia a que remiten aquellas, sino que se mantiene en el nivel discursivo. Se busca «una relación entre las superficies en que pueden aparecer, en que pueden delimitarse, en que pueden analizarse y especificarse» los objetos (1970: 77), de tal manera que los discursos aparecen «como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan» (81). Las modalidades enunciativas se caracterizan por el estatuto, los derechos y las funciones del hablante; por los ámbitos institucionales en que este funda y ejerce su discurso; por sus actividades: interrogar, mirar, comunicar (82-90). Los conceptos, en un conjunto amplio de enunciados — más allá de una obra o un autor—, pueden carecer de sistematicidad lógica, pero sí responden a cierta organización; lo que procede entonces es analizar un nivel preconceptual «del campo en que los conceptos pueden coexistir y de las reglas a que está sometido ese campo» (98): esquemas, dependencias, orden de inferencia, de generalidad y especificación, relaciones en régimen de análisis, verificación, confirmación, refutación (91-104). Las estrategias son temas o teorías fundamentales —por ejemplo, la de un parentesco entre las lenguas o una evolución de las especies—, en que cabe analizar los «puntos de difracción» del discurso, por equivalencia o incompatibilidad; las relaciones con otros discursos colindantes: por analogía, complementariedad, oposición, o bien porque un discurso sirva de sistema formal que se aplica en los demás; las funciones de los discursos en campos de prácticas no discursivas, como la enseñanza, la política, la vida cotidiana (105-16).

Este análisis saca a la luz una positividad del discurso, en tanto que conjunto de enunciados acumulados, con lagunas y recortes, según la dispersión de una exterioridad (Foucault 1970: 212-13). El resultado permite precisar y generalizar lo que Foucault denominó, para el campo de las ciencias, episteme: «Aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; [...] las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas de conocimiento empírico» (1974: 7). Con referencia a todo el campo de los discursos, se emplea el oxímoron «a

priori histórico» para designar el papel de aquella positividad, «que sería no condición de validez para unos juicios, sino condición de realidad para unos enunciados», un *a priori* transformable por compartir la misma historicidad que las prácticas discursivas determinadas por él (1970: 215-17). Y se llama archivo el «sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados», en tanto que acontecimientos, y en tanto que cosas sometidas al uso, el tratamiento y la manipulación (218-21). Aunque es imposible que uno describa su propio archivo, ya que habla desde su interior, al menos puede iluminarse la propia posición mediante el estudio de los discursos «que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; [...] de lo que no podemos ya decir», porque disipa la ilusión de una continuidad de las identidades, y deja manifestarse lo exterior y lo otro en el seno del yo (221-23).

Al terminar ese apartado, interesa reseñar brevemente algunas páginas que dedicó Michel Foucault a *Edipo rey* y al *Quijote*, para ver cómo la investigación arqueológica y crítica puede revertir en el más general análisis literario de la autorreferencia y la espacialidad. Nada tiene de particular decir que *Edipo rey* es una tragedia de reconocimiento y como tal puede encuadrarse en la voluntad de verdad. Lo que además descubre el análisis (Foucault 2011: 225-53) es que en ella comparecen varios tipos de saber, distintos según su origen, sujeto, procedimientos, objetos: dioses, reyes, esclavos, adivinación, interrogatorio, el pasado, el futuro. Todos esos tipos están recorridos por un régimen más general, que es el del *sýmbolon*, las mitades que se acoplan: lo que dice el oráculo y lo que dice el adivino; lo que recuerda Edipo y lo que recuerda Yocasta; el testimonio del mensajero corintio y el del pastor del Citerón; el problema del nacimiento y el problema del asesinato. También está la cuestión de las relaciones entre los saberes y el poder. Con estos elementos, la tragedia presenta figuras espaciales: el contraste de lo alto y lo bajo, reyes y esclavos; y el bucle que comienza en el oráculo, pasa por la investigación judicial y retorna al oráculo. Se constituye, además, una reflexividad: coinciden el sujeto y el objeto del saber. En cuanto al *Quijote*, en él se cruza el umbral entre la episteme del Renacimiento, que funcionaba en el régimen de la semejanza y asumía la copertenencia de lenguaje y mundo, y la episteme clásica, basada en la identidad y la diferencia, con lo cual surge el problema de la representación y la significación (Foucault 1974: 53-56). La primera parte del *Quijote* mira desde fuera la episteme renacentista: el personaje enloquecido busca y encuentra semejanzas dondequiera, y se empeña en probar la verdad de los libros haciéndolos realidad con su propio

comportamiento. La segunda parte está marcada por la reflexión sobre la primera, según el régimen clásico: don Quijote quiere mantener su propia identidad, de acuerdo con el libro auténtico que de él se ha escrito, apartando las diferencias introducidas por el error y sobre todo la falsificación apócrifa. Aquí el lenguaje concuerda consigo mismo, e ingresa en la literatura en sentido moderno: el movimiento infinito del lenguaje autorreferente.

3. SEMIOLOGÍA POSTESTRUCTURAL

La teoría literaria estructuralista aspiró a constituir una ciencia del discurso que estaba decididamente del lado de la *langue* saussureana frente a la *parole*. De ello resultaron propuestas de modelos universales para la descripción de obras literarias; por ejemplo, el análisis del relato según categorías gramaticales o lógicas (Barthes 1966a; 1966b: 61-68; Brémond 1966, 1973; Todorov 1969). A pesar de sus logros, este enfoque tenía la consecuencia indeseable de abolir la diferencia y la creatividad (Barthes 1970: 9; De Man 1982). En una segunda etapa — que bien puede llamarse postestructural por las censuras dirigidas al primer acercamiento estructuralista (ver Kristeva 1967; Barthes 1970)—, la atención se dirige al proceso y acontecimiento en que se constituye la obra literaria, a sus condiciones de posibilidad y a su productividad. El proceso en cuestión puede ser la escritura o también la lectura como actualización y atribución de sentidos. En cuanto a terminología, se prefiere la palabra *texto* (Kristeva 1968b, 1968c) y por tanto se habla de «análisis textual» (Barthes 2002, vol. 4: 413-42), aunque el sentido corresponde al «discurso» tal como se entiende en estas páginas.

El proyecto de la semiología de Julia Kristeva consiste en dar cuenta del texto como estructuración y no como estructura, como productividad y no como producto, considerándolo un proceso de transformación y redistribución discursiva en el seno de la intertextualidad. El sistema y la orientación general de su teoría son constantes, aunque su formulación atraviesa dos fases: la primera, con un andamiaje conceptual procedente de la gramática generativa y las matemáticas, y la segunda fundamentada en el psicoanálisis. Hay que tener en cuenta además un componente de recepción de la teoría dialógica del lenguaje de Mijaíl Bajtín (ver Kristeva 1969: 143-73), que expondré en la sección siguiente.

Kristeva introduce los conceptos de genotexto, el nivel donde el texto se concibe, produce y transforma, y fenotexto, su manifestación

verbal. En términos generativos, corresponden a la diferencia entre competencia y actuación (Kristeva 1968b; 1970). En clave psicoanalítica, hablará de la dialéctica entre las modalidades de lo semiótico y lo simbólico (Kristeva 1974; 1977: 149-72). Lo semiótico es un campo prelingüístico, de no diferenciación entre el niño y la madre, de lo psicosomático, de los impulsos, organizados de manera móvil y provisional en un receptáculo materno denominado *chora*. Lo simbólico es un conjunto de categorías lógicas, semánticas y comunicativas. El umbral para pasar de lo semiótico a lo simbólico es la fase «tética» de diferenciación entre sujeto y objeto, significante y significado. A partir de ahí, se pueden registrar y redistribuir las posiciones en un sistema combinatorio.

El *genotexto tiene tres tipos de componentes:

—la intertextualidad, definida como intersección de distintos enunciados correspondientes a códigos diversos, o transposición de un sistema de signos en otro; por ejemplo, en la novela caballerescas *Jean de Saintré* se entrecruzan la escolástica, la poesía de los trovadores, la poesía oral urbana y el carnaval (Kristeva 1970). La intertextualidad genotextual se manifiesta en el nivel fenotextual como citas de discursos preexistentes —esto es lo que Genette (1989: 10) llama «intertextualidad»—, pero no se reduce a ella. Aquí se puede aplicar la analítica de Bajtín, que luego se detallará, para identificar los modos de interpenetración y mutua relativización de los distintos lenguajes sociales.

—el generador de actantes. Kristeva (1970) toma el esquema estructural de A. J. Greimas y le imprime un dinamismo productivo subrayando la diferenciación y transformación actancial en el relato. Aplica sus categorías no solamente al argumento narrado, sino también a la enunciación; así, distingue dos tipos de destinador: el autor, en sentido etimológico, como fundador y poseedor de la obra; y el actor o locutor, lugar vacío de la narración; este último tipo es sujeto de la enunciación, y al hablar de sí mismo es sujeto de enunciados; los personajes que ocupan diversos roles actanciales en el enunciado pueden ser a su vez sujetos de enunciación en el diálogo; etc. Además, Kristeva enfoca menos la relación entre actantes y personajes que el entramado de discursos que se les asignan y que los designan.

—el generador de complejos narrativos, que son de tres clases (Kristeva 1968b; 1970): adjuntores, es decir, predicados estáticos o dinámicos; identificadores, que son las indicaciones espaciales, temporales y modales; conectores, mediante los cuales el destinador de la enunciación organiza su relato. Los complejos narrativos aparecen en

análisis del discurso

el nivel fenotextual como cadena de situaciones narrativas.

El fenotexto consiste entonces en una trayectoria de transformaciones, que como tales son ambivalentes entre la identidad y la diferencia; en la novela de aventuras aparecen con el carácter de la sorpresa y la ilusión de una estructura abierta que termina arbitrariamente (siempre serían posibles más transformaciones, más sorpresas). Cada transformación invierte o niega las demás, sin anular su relación con el motivo inicial. Kristeva da en primera instancia una explicación de orden lógico con el concepto de «no-disyunción»: así como esta es verdadera cuando las dos expresiones que une son falsas, el conjunto del relato se mantiene más allá de la negación de sus componentes. Pese a la semejanza de este planteamiento con la dialéctica hegeliana, Kristeva subraya repetidamente la diferencia: el enunciado poético no consiste en alcanzar una síntesis o totalidad más allá de la tesis y la antítesis, sino en mantener la contradicción y la transgresión (1968a, 1974).

En su etapa psicoanalítica, Kristeva da menos importancia a la oposición entre sucesivos segmentos del enunciado para poner en primer plano la tensión entre lo semiótico y lo simbólico. Aunque el umbral de lo tético los separa, el lenguaje poético permite una recuperación de lo semiótico en el lado de lo simbólico (Kristeva 1974; 1977: 149-72). Con esta perspectiva, el campo del análisis textual se amplía: mientras que el modelo generativo y lógico enfocaba sobre todo las estructuras del relato, la búsqueda de lo semiótico va tras cualquier rastro de impulso psicosomático instintivo y no diferenciado, como pueden ser los fenómenos fónicos (aliteración, rima, entonación, ritmo), el desquiciamiento categorial y semántico y la ruptura de la sintaxis, los juegos con la mimesis (fantasía, aplazamiento de la denotación), la carnavalización, etcétera; en resumen, de todo aquello que resulta heterogéneo con respecto a una articulación nítida del significado.

Este planteamiento va más allá del método y afecta a la función del análisis de los textos. Enfocar el carácter procesual y la heterogeneidad inherente al texto da acceso a un sujeto hablante que también es heterogéneo y existe como proceso (Kristeva 1977: 149-72; 1982). La interpretación resultante contará con lo indecible y cuestionable, asumiendo la relatividad y la provisionalidad de sus atribuciones de sentido; así, servirá de contrapeso a lo que Kristeva llama «interpretación política»: toda aquella que pretenda fijar un solo sentido, cualquiera que sea su signo partidista.

La pluralidad de sentidos también está en el centro de las propuestas postestructurales de Roland Barthes, en dos niveles: como demanda de los cambios en el sistema literario contemporáneo, y como crítica del planteamiento estructuralista. De un lado, constata una transformación del rol del autor, que deja de funcionar como origen de la voz y garante del sentido, por lo cual la crítica literaria ya no puede consistir en descifrar su obra sino en desenredar los hilos del texto; el texto es plural y procesual: una práctica, un juego, una producción (Barthes 2002, III: 40-45, 908-16). De otro lado, el estructuralismo, con su opción por la *langue* frente a la *parole*, abría un espacio para esa pluralidad pero la dejaba en segundo plano: trataba de estudiar puras formas polivalentes, en tanto que condiciones de posibilidad de los sentidos engendrables y aceptables (Barthes 1966b: 61-68); sin embargo, su resultado era demasiado similar a una interpretación reductiva, pues una vez establecido el modelo universal, no quedaba otra cosa que verificar su validez en cada texto (1970: 9). Lo plural será el objeto privilegiado de una interpretación de índole renovada, que recorre de manera dispersa y digresiva todas las avenidas que van y vuelven entre el texto y la intertextualidad. Tal lectura, tal *lector son ahora el *acontecimiento y el *sujeto que constituyen el texto, no como unidad de sentido sino como punto de encuentro de lo múltiple.

La lectura digresiva puede someterse a un método, que consiste en descomponer el texto en segmentos breves, llamados lexías, y comentar demoradamente todas las conexiones que el lector establece (Barthes 1970: 14-23). Las conexiones pertinentes —llamadas connotaciones— son las inmanentes al texto o al sistema de textos, a la intertextualidad, y no aquellas que dependen de las contingentes asociaciones de ideas del lector. El comentario se orienta según una dinámica de la lectura, no de la composición, y por tanto busca desplegar todas las posibilidades, no integrarlas en una coherencia.

Este procedimiento tiene una validez restringida: solamente puede emplearse con textos legibles o clásicos, de pluralidad limitada, pero no con textos modernos, escribibles, absolutamente plurales (Barthes 1970: 9-10; 1973: 29-33). Pertenecen a la primera clase los textos coherentes, estables, instalados en una cultura; a la segunda, los desestabilizadores, críticos, destructivos. Uno los distingue intuitivamente porque aún se puede leer la obra legible, pero ya no escribirla; mientras que el texto escribible uno podría escribirlo, es decir, la manera de leerlo es tan activa y productiva como la escritura. Por eso mismo, no hay lugar para la crítica o comentario del texto

escribible; y el método de análisis textual propuesto por Barthes sirve, en cierta manera, para convertir lo legible en escribible: escapar a la lógica y dinamismo del relato, demorarse en su textura, abrir sus contradicciones. Esto requiere un cierto voluntarismo o veleidad metodológica: preferir aquello que «no cuadra», los escollos que convierten la lectura en un deslizamiento semántico, de una denominación a otra, por expansiones y transformaciones (1970: 98-100).

Barthes propone una sistematización del despliegue de connotaciones según sus principales direcciones, llamadas códigos. Se trata de campos asociativos con existencia cultural: lo «ya dicho» y «ya leído» que se encuentra en el texto y da una perspectiva sobre él. Por su modo de existencia anónimo y masivo, son fuerzas que se adueñan del texto, privan de origen a su enunciación, y ponen en su lugar distintas voces (1970: 27-28). Los cinco códigos que Barthes identifica son:

—El código cultural o referencial, «voz de la ciencia», constituido por los saberes y opiniones reconocidos en una sociedad, que tiende a manifestarse en estereotipos, cuyo conjunto es la ideología (1970: 104-05, 210-12).

—El campo simbólico, que abarca en general la multivalencia y la reversibilidad; Barthes subraya los desplazamientos y transgresiones y la abolición de las diferencias en tres áreas principales: el sentido, la sexualidad y la economía (46-47, 220-22)

—El código temático es el despliegue de semas que pueden organizarse en objetos y lugares de la historia relatada, y sobre todo en personajes con sus caracteres” (74-75, 98-102, 196-97).

—El código de las acciones es el almacén anecdótico del relato, el comportamiento que es objeto de elección —de donde el otro nombre de este código: «proairético»— y se organiza en secuencias, con un orden temporal y lógico (110-12, 134-36, 209-10). Aquí se integran los hallazgos del análisis estructural de años anteriores, pero devaluados. Barthes subraya el carácter convencional de la acción y secuencia, cuyo ser depende tan solo de que se pueda dar un nombre al conjunto de comportamientos de que se compone. Por ello, el relato se asimila a la experiencia, bien sea la cotidiana, bien sea la literaria.

—El código hermenéutico es el del enigma y la verdad: muestra y formula un problema, retarda la solución, con errores, bloqueos, etc., hasta que al cabo se resuelve: adviene la verdad y se cierra el relato (81-83, 91-92, 215-16). Según esto, el relato es análogo a ciertas formas

lingüísticas: pregunta y respuesta, tema y rema, sujeto y predicado. También aquí pretende Barthes señalar lo convencional, pero resulta menos convincente, por apelar a un marco menos intuitivo y demasiado amplio («la metafísica clásica», la «civilización kerigmática del sentido y de la verdad»).

El texto clásico o legible se arma sobre el fundamento de los códigos proairético y hermenéutico, especie de vectores que orientan la lectura hacia adelante, de manera irreversible, provocando cierta impaciencia por saber qué va a pasar, qué hay detrás de todo ello (Barthes 1970: 209-16; 2002, IV: 439-41). Están relacionados con el aspecto comunicativo del relato, lo que tiene de contacto e intercambio —algo que también puede llamarse código, el «código fático» (2002, IV: 423, 438)—. Hay comunicación entre los personajes, entre el narrador y el narratario, y una y otra forman parte de la comunicación entre el escritor y el lector (1970: 137-39, 150-51, 168, 218-19).

Esos dos códigos y la dimensión relacional de la actividad de narrar que fundamentan tienen más importancia de la que Barthes está dispuesto a reconocerles. Pueden servir de base a un análisis discursivo que recupere todo el alcance de la relación fática, en el sentido de Malinowsky (1964: 327-30): los vínculos entre oyente y hablante, la sociabilidad y la comunión del grupo humano establecidos por medio del lenguaje en general y de la narrativa en particular.

El análisis de la narrativa producida espontáneamente en la conversación ordinaria muestra que su requisito mínimo es un cierto interés (*point*): que sea relevante, tenga sentido, produzca un efecto (Labov y Waletzky 1967; Labov 1972: 354-405). Lo mismo vale para la narrativa literaria: aunque la situación comunicativa presuponga el interés y la relevancia, el emisor sigue comprometido a presentar algo que valga la pena oír, una experiencia «narrable», independiente del contexto y susceptible de elaboración verbal; una pieza de exhibición (*display*), que el receptor puede contemplar, evaluar e interpretar (Pratt 1977).

Meir Sternberg (1978, 1990, 1992) ha desarrollado una analítica del interés narrativo o la narratividad fundamentada en el juego del tiempo representado y el tiempo de la representación, la historia y el relato en términos narratológicos habituales. Los efectos principales son:

—Suspense, cuando el discurso presenta pronto un acontecimiento

análisis del discurso

que puede desencadenar consecuencias importantes, y se pospone la información sobre su resultado, manteniendo la expectación. Es lo más simple estructuralmente, porque el orden del relato se ajusta al de la historia.

—Curiosidad, cuando el discurso omite un acontecimiento importante del principio de la historia, pero de tal manera que el lector advierte la omisión y espera que se subsane más adelante. Es lo característico de relatos detectivescos: «¿Quién lo hizo?»

—Sorpresa, generada cuando la omisión inicial de información significativa pasa inadvertida; al revelarse más tarde, el lector tiene que reinterpretar la secuencia para integrar esa nueva pieza.

Así pues, el suspense introduce un dinamismo prospectivo, que impulsa a mirar hacia adelante en la historia y el relato; la curiosidad es retrospectiva, porque mantiene la vista fija en un hueco de la historia que el relato aún ha de colmar; la sorpresa, también retrospectiva, tiene un componente adicional de reconocimiento: obliga a admitir que uno no había entendido completamente el relato y descubre una nueva manera de construirlo. Sternberg propone algunas categorías para analizar estos fenómenos: la diferencia entre el *blank*, omisión de lo que carece de interés, y el *gap*, omisión para despertar el interés; entre *gaps* provisionales, colmados luego por el relato, y permanentes, que dejan la historia incompleta, abierta a la ambigüedad e indecidibilidad. Señala también cómo es posible provocar una tensión entre diferentes dinamisismos, y cómo, no habiendo una biyección entre las formas y los efectos, el juego y resultado concreto solamente pueden descubrirse en el análisis de cada texto. El sentido de la obra literaria que así descubren el crítico o el lector no se limita a un sumario o unas conclusiones, sino que consiste en toda la experiencia de expectativas, pruebas, errores y correcciones habida a lo largo de la lectura.

Estas propuestas han mostrado que la eficacia de la narrativa depende esencialmente de estructuras mentales —expectativa y cumplimiento—, y por tanto han recibido ulterior elaboración en el marco del cognitivismo y la biopoética (ver una amplia recensión crítica en Sternberg 2003). En efecto, conectan con una pregunta fundamental en el paradigma naturalista: ¿Cuál es la razón de ser de la literatura, de la ficción narrativa, como comportamiento propio de la especie humana? El ejercitar con ella las facultades de la imaginación y la atención, y el compartir la atención en el seno del grupo, por puro gusto (Anz 1998; Tomasello 2000, 2010; Stockwell 2002; Eibl 2004; Boyd 2009). El gusto garantiza que esta actividad tiene un sentido biológico,

evolutivo; así se recupera en el nuevo paradigma una de las claves de Roland Barthes: el placer del texto.

4. ESTILÍSTICA SOCIOLÓGICA.

El punto de partida de Mijaíl Bajtín es que la realidad del lenguaje consiste en su utilización, en forma de enunciados individuales concretos, por quienes participan en las diversas áreas de la actividad humana (1982: 248-93). Los enunciados se encadenan entre sí formando un nexo organizado, análogo a la interrelación que liga las intervenciones que componen un diálogo. Todo enunciado es, pues, dialógico: el hablante se orienta hacia un oyente que percibe sus palabras de manera activa, las comprende y prepara una respuesta de alguna clase. Lo que delimita un enunciado respecto de los demás en la cadena es el pertenecer a un hablante individual. Los límites externos del enunciado consisten en cambios de hablante. La cara interna de esos límites es una cierta totalidad o conclusividad: el enunciado llega a término, principalmente porque da cumplimiento a un plan o intención comunicativa, que vincula el tema a la situación concreta y sus participantes. En el enunciado aparece también la expresividad verbal. La selección de lo que suele llamarse estilo —los medios de expresión léxicos, morfológicos, sintácticos y fónicos— la determina el hablante por sus actitudes, valoraciones y emociones ante su tema y ante los discursos de los demás sobre ese mismo tema; discursos que puede recoger, reinterpretar, discutir, rechazar. Es decir, la expresividad es, como el enunciado mismo, dialógica.

La individualidad de cada enunciado no impide que se configuren tipos relativamente estables, los géneros discursivos, caracterizados por rasgos temáticos, composicionales y estilísticos. Determinadas esferas de la actividad y comunicación poseen estilos funcionales o genéricos, que especifican temas, formas de estructuración del conjunto, y relaciones entre los participantes en la comunicación. No se trata tan solo de los géneros complejos o secundarios —literarios, académicos, científicos— que se desarrollan y organizan en la cultura escrita, sino también de los géneros simples o primarios que se dan en la interacción oral cotidiana: saludo, charla, solicitud, etc. Además, hay en todas las épocas y grupos algunos enunciados y tradiciones con especial autoridad, que sirven de referencia y son citados e imitados. En cierta medida, los modelos y géneros son norma inmediata para todo hablante que se orienta hacia un tema determinado en una situación concreta. Esto significa que todo uso del lenguaje está teñido de carácter típico y genérico, y por tanto cada palabra y forma que oímos,

análisis del discurso

aprendemos y volvemos a utilizar está rodeada de un aura estilística, una valoración y emoción propias del área en que suele utilizarse, de los enunciados en que se transmite. El discurso de cada individuo, tenga él conciencia o no, está lleno de palabras ajenas.

Los estudios literarios deben partir de la diversidad social de los tipos de discurso (heteroglosia o plurilingüismo), que en cierto modo es más real que la homogeneidad del código abstracto que presuponen o intentan crear la gramática y la estilística tradicionales (Bajtín 1989: 78-93). En el idioma se diferencian múltiples estratos expresivos: según profesiones, clases sociales, grupos de edad, épocas, modas, tendencias, partidos; cada uno representa un punto de vista sobre el mundo, una concepción y una valoración, con sus propias intenciones y acentos emotivos. Estas líneas de diferenciación tienen sus cauces y sus géneros particulares; también pueden yuxtaponerse, entrar en contacto y enfrentarse en la vida real de las personas y la sociedad, con lo cual aparece un dialogismo de segundo grado, un dialogismo entre estilos, por encima del dialogismo primario o inmediato de los enunciados que antes se mencionó. Hay, además, un género literario que consiste en transfigurar la heteroglosia en un objeto artístico armonioso: la novela, que presenta al ser humano como hablante con unas determinaciones sociales, históricas e ideológicas (1989: 105-17, 149-50). Por esto, «para la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia excepcional el plano de análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena» (Bajtín 1986: 291). Solamente ese análisis, que podría llamarse estilística sociológica, será capaz de explicar el género novelesco, revelando el contexto social concreto del discurso y la manera como en él se amplía, refina y profundiza la dialogización (1989: 116-17).

Los conceptos para el análisis se dividen en formas o categorías arquitectónicas y compositivas (Bajtín 1989: 22-27). Las primeras responden al carácter estético del objeto; las segundas explican el manejo de sus materiales. La principal forma arquitectónica de la novela consiste en ser la imagen o representación artística de un lenguaje, es decir, de un estilo genérico y funcional que sirve de horizonte social e ideograma a sus hablantes (152-54, 172-73). La novela da cumplimiento artístico a un fenómeno constante en la vida social, la transmisión de la palabra de otros, que se da tanto en la conversación corriente —lo que se cuenta, lo que se opina— como en campos articulados y reglados —el derecho, la ética, la religión, la ciencia—, y que tiene especial importancia en la educación y formación ideológica

de todo ser humano; este proceso contiene la tensión entre una palabra con autoridad, fija y reproducida, y una palabra interiormente persuasiva, abierta y flexible, que cada uno puede apropiarse y recrear (154-71). La idea de transmisión de la palabra ajena requiere lo que suele llamarse, en términos lógicos, la diferencia entre uso y mención, y que Bajtín explica como diferencia entre un empleo «intencional» de la palabra y un empleo «objetual», en el cual la palabra se muestra como una cosa (Bajtín 1989: 138-39; ver Reyes 1984: 64-76). Bajtín introduce una tercera categoría que responde mejor a la de imagen artística: la de representación o «refracción» de un lenguaje, que consiste en tomar la palabra ajena con la intención individual y social que le corresponde e integrarla en una totalidad nueva, con una intención propia (1989: 115-16). En ella intervienen «dos conciencias lingüísticas: la representada, y la que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico»; si no están las dos, se trata de un mero modelo o muestra del lenguaje ajeno, auténtico o falso, pero no de una imagen. Por eso, la imagen es por esencia «un híbrido lingüístico (intencional)», donde se encuentran conciencias lingüísticas separadas entre sí por la historia, la diferenciación social u otros motivos (174-75).

El lenguaje representado y su imagen no están en relación meramente lógica ni temático-semántica, sino dialógica, para lo cual deben «llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese» (Bajtín 1986: 268; cursiva original). Como la individualidad del enunciado se materializa en la voz, Bajtín hablará de la bivocalidad de la palabra novelesca, y de novela polifónica (1986: 264-69; 1989: 141-47; etc.). En realidad, no todas las novelas tienen la misma relación con la heteroglosia. Bajtín distingue dos líneas estilísticas (1989: 182-236): una es la novela monológica, que deja la heteroglosia fuera de sí, pero la reconoce en la medida en que asume la relatividad de su propio lenguaje y lo purifica, justifica y defiende frente a la diversidad que lo rodea; otra es la novela polifónica, que acoge la heteroglosia en su interior, y organiza artísticamente la diversidad de lenguajes. En esta segunda línea sitúa Bajtín las cumbres del género, como el *Quijote* y la obra de Dostoievski.

Oswald Ducrot (1984) ha elaborado una explicación pragmática de la polifonía que sirve para precisar esta teoría y también para revelar por contraste lo que aporta adicionalmente la propuesta bajtiniana de una estilística social. Ducrot distingue en la enunciación dos tipos de sujetos a los que atribuirle, ninguno de los cuales corresponde

necesariamente a su productor empírico efectivo. De un lado está el locutor, responsable del enunciado y término de la referencia deíctica de los pronombres de primera persona. De otro, el enunciador, responsable de las actitudes o puntos de vista expresados. Mediante una analogía narratológica, puede verse al productor efectivo como autor de una novela, al locutor como narrador y al enunciador como focalizador o centro de la perspectiva; o bien, en analogía teatral, el locutor es el dramaturgo y los enunciadores son los personajes. Con este aparato, Ducrot analiza, entre otros, el fenómeno de la ironía: en ella el locutor hace como si diese expresión a un enunciador cuya posición él en realidad no asume, sino que la considera errónea o absurda; la diferencia entre una ironía agresiva y otra humorística consiste en que se dé a entender que el enunciador absurdo corresponde a un individuo determinado —quizá al interlocutor— o a nadie en particular.

Lo dicho explica la polifonía en el nivel individual, pero la teoría de Bajtín requiere que las disonancias o contradicciones entre mentes y voluntades individuales estén inmersas en la heteroglosia social; la bivocalidad dentro de un lenguaje monológico no es más que «una tempestad en un vaso de agua» (1989: 142-43). Así, de forma concreta, al hibridismo de la imagen como forma arquitectónica le corresponde la construcción híbrida como forma compositiva al nivel de la oración. Se trata de un «enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos “lenguas”, dos perspectivas semánticas y axiológicas» (121-22). Considérese, por ejemplo, el comienzo de *La Regenta*: «La heroica ciudad dormía la siesta [...]. Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida» (Alas 2005, I: 93). La indudable corrección gramatical de las oraciones no oculta la disonancia entre sujeto y predicado, y esta no se debe a la sola discordancia de categorización subsumible en un tropo, sino que pone en juego distintas formas de concebir y valorar la realidad: una, orientada hacia las apariencias oficiales, las tradiciones y los estatus; otra, hacia los procesos fisiológicos ocultos.

Otra serie de formas de bivocalidad que producen la imagen de un lenguaje se encuentran bajo el marbete general de la estilización (Bajtín 1986: 276-91; 1989: 118-29, 178-80). En ella acontece la iluminación dialógica de un lenguaje por medio de otro sin que necesariamente se mezclen en el enunciado. Lo característico es que aparecen dos conciencias lingüísticas, la representada o estilizada y la del estilizador

y sus contemporáneos; el lenguaje contemporáneo ilumina el lenguaje estilizado, dando relieve a unos elementos, posponiendo otros, cambiando la acentuación, de tal manera que «crea la imagen libre del lenguaje ajeno, que no sólo expresa la voluntad lingüística que se está estilizando, sino también la voluntad lingüística artística estilizadora» (1989: 178). En esta categoría se abre un abanico de matices:

—La pura imitación o uso directo del estilo, donde no hay más que una conciencia y voz, aunque comienza a desdoblarse con la exageración y el epigonismo (1986: 277).

—La estilización en sentido estricto, que se caracteriza por ser del todo consistente: no utiliza otros materiales lingüísticos que los suministrados por el lenguaje estilizado; difiere de este en que se orienta hacia intereses propios (1989: 178-79).

—Formas particulares de estilización son el empleo de narradores ficticios o de «primera persona» (1986: 277-82; 1989: 130-32). «Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato —el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo—. Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él» (1989: 131).

—Recibe el nombre de variación la estilización que intencionadamente da cabida a material lingüístico contemporáneo del estilizador (Bajtín 1989: 179). El lenguaje estilizado se encuentra así en situaciones insólitas y se pone a prueba. El resultado es cercano a lo que se ha descrito antes como construcción híbrida; la diferencia es la proporción en que se encuentran uno y otro lenguaje. Pueden servir como ejemplo de variación otras líneas del comienzo de *La Regenta*:

La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, *como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé*; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. (Alas 2005, I: 93-94; cursiva mía)

—La parodia se produce cuando «el autor habla mediante la palabra ajena», pero con «una orientación de sentido absolutamente opuesto», «la segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en

análisis del discurso

hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos» (Bajtín 1986: 282). Con ello se busca el «desenmascaramiento y destrucción» del lenguaje representado; ahora bien, no se trata de «una destrucción pura y superficial [...]. Para ser importante y productiva, la parodia ha de consistir precisamente en una *estilización* paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado» (1989: 180; cursiva original). El blanco de la hostilidad puede ser individual o social; una manera de hablar, o también de ver y de pensar, y «los mismos principios profundos de la palabra ajena» (1986: 282). Por ejemplo, en la siguiente parodia de sermón panegírico se observa el deslizamiento desde la estilización a la variación y a la parodia, con hostilidad hacia varios blancos, objetuales y verbales:

Amados hermanos míos: Feliz mil veces *la postrera de las tierras hacia donde el sol se pone*, esta nuestra España, que concibió en su seno y crio a sus pechos a don Manuel José Ramón del Pez, lumbrera de la Administración, fanal de las oficinas, astro de segunda magnitud en la política, padre de los expedientes, hijo de sus obras, hermano de dos cofradías, yerno de su suegro el señor don Juan de Pipaón, indispensable en las comisiones, necesario en las juntas, la primera cabeza del orbe para acelerar o detener un asunto, la mejor mano para trazar el plan de un empréstito, la nariz más fina para olfatear un negocio, servidor de sí mismo y de los demás, [...] hombre, en fin, que vosotros y yo conocemos como los dedos de nuestra propia mano, porque más que hombre es una generación, y más que persona es una era, y más que personaje es una casta, una tribu, un medio Madrid, cifra y compendio de una media España. (Pérez Galdós 2000b: 219-20; cursiva original)

La heteroglosia también entra en la novela por medio de los «géneros intercalados», literarios y no literarios, que se incorporan a ella conservando «su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística». De particular importancia es «un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto»: el diario, la confesión, la carta, la biografía, etcétera (Bajtín 1989: 138). Este caso muestra claramente la posibilidad de que una forma compositiva se convierta en categoría arquitectónica, al caracterizar enteramente la obra literaria como objeto estético. Lo mismo puede extenderse a la estilización, la ficción del narrador y la parodia.

La manera más elemental de incorporar y organizar la heteroglosia en la novela es el habla de los personajes, en sus diálogos y monólogos

(1986: 272-75; 1989: 132-38, 180-81). Este discurso está orientado hacia su propio objeto, pero a su vez es objeto de una orientación ajena, la del autor, y «refracta» las intenciones de este. En este campo aparece una variedad de formas y matices que requiere exposición detallada, comenzando por la distinción entre las categorías arquitectónicas de su «inclusión orgánica», enmarcado y perspectiva, y las categorías compositivas, o técnicas de su formulación e introducción (Bajtín 1986: 273; 1989: 174).

Las categorías arquitectónicas del tratamiento del discurso de los personajes han recibido poca atención sistemática. Beltrán (1992: 62-73) propone organizarlas de acuerdo con dos parámetros. El primero es la tendencia analítica o sintética, es decir, la presencia del sujeto cognoscitivo del autor como distinto y superior al sujeto cognoscitivo del personaje, o bien su retracción y descenso al nivel de los personajes; diferencia que corresponde a la que hay entre la narrativa «autorial» o de «primera persona disonante» y la narrativa «figural» o de «primera persona consonante» (Cohn 1978: 143-61; Stanzel 1986: 46-62). El segundo es la orientación objetual o verbal, es decir, dirigida al contenido temático del discurso o a sus características verbales. Además, Beltrán distingue en la historia de la novela una sucesión de categorías arquitectónicas predominantes, que llama «fases perceptivas»: analítica objetual (hasta el siglo XIX); analítica verbal (en la literatura española, a partir de Galdós); reunión de las precedentes en la fase «particularizante», que usa el discurso del personaje para la tipificación y el pintoresquismo (naturalismo) o para la caracterización ideológico-moral (modernismo); sintética objetual u «objetivista» (como en *El Jarama*); sintética verbal o «subjetivista» (*Ulises, Tiempo de silencio*); fase consonante, que proporciona una individualización emotivo-moral sin caracterización lingüística, pues los personajes parecen hablar como el narrador (como en García Márquez).

Habida cuenta de la abundante bibliografía acerca de las formas compositivas y gramaticales de introducción del discurso de los personajes, procede aquí señalar algunas tendencias y problemas, más que hacer una sinopsis (para ello, ver, por ejemplo, Garrido 1993: 239-91). Cualquier planteamiento parte de la tríada de tipos ideales: discurso citado (directo) / transpuesto (indirecto) / relatado. Sin embargo, hay que admitir, en primer lugar, que el discurso indirecto subordinado a *verba dicendi* conoce distintos grados de acercamiento a la literalidad de la cita; véase, por ejemplo: «Sancho respondió que hiciese su gusto; pero que él quisiera concluir con brevedad aquel

negocio a sangre caliente y cuando estaba picado el molino, porque en la tardanza suele estar muchas veces el peligro; y a Dios rogando y con el mazo dando» (*Quijote* II.71). Segundo, la subordinación a *verba cogitandi*, como forma de expresar pensamientos no proferidos, se asimila a la forma relatada o psiconarración (Cohn 1978: 21-57; Fludernik 1993: 311-2). Por tanto, no faltan razones para preferir una escala con más subdivisiones, que incluiría: sumario diegético que indica el acontecimiento verbal con su denominación ilocutiva o perlocutiva, sin rastro de la literalidad de su formulación / sumario diegético con rastros de discurso / estilo indirecto subordinado con paráfrasis del contenido / indirecto subordinado con trazas de literalidad / indirecto libre / estilo directo / directo «inmediato», no enmarcado por palabras del narrador (McHale 1978; Genette 1983: 38-39). Si además se tienen en cuenta la diversidad entre la presentación del habla y del pensamiento, y su diferente funcionamiento y efecto en la narrativa personal y en la impersonal, hay motivos para buscar una superación de los modelos de tríada y escala, y más bien refinar los medios para el análisis de los matices sintácticos, deícticos, expresivos, etcétera, y su función dialógica (Sternberg 1982; Beltrán 1992; Fludernik 1993).

De hecho, en la tríada y la escala es difícil tratar ciertas posibilidades de introducción del discurso del personaje, que Reyes (1984: 180-229) engloba en la *oratio quasi obliqua*. Hay que distinguir:

—El discurso sustituido, consistente en palabras del narrador atribuidas al personaje en forma de discurso directo. Originariamente se dio ese nombre a aquellas formulaciones en segunda persona con las que el narrador parece dirigir al personaje palabras que este podría o debería decirse a sí mismo; cabe cierta ambigüedad con el monólogo autorreflexivo (Voloshinov 1992: 184-85; Beltrán 1992: 60, 183-84). En un sentido más amplio, habría que alojar aquí los casos de aparente cita que en realidad dan una interpretación o síntesis del discurso original (Genette 1972: 192; Reyes 1984: 206-13), y los discursos introducidos con la fórmula: «dijo estas o parecidas palabras», u otras análogas, que deshacen la ilusión de mimesis. Como se aprecia en dos ejemplos del mismo novelista, cabe desde la imitación de la idiosincrasia verbal del personaje hasta cierta elaboración retórica:

Oyéndole estas o parecidas razones: «Tengo para mí que los precios de la cebada serán un *enizma* en los meses que siguen, por actitud expectante de los labradores». O esta otra: «Señores, yo tengo para mí [...] que ya hay bastante libertad, y bastante *naufragio* universal, y más derechos que queremos». (Pérez Galdós 2009: 139-40)

Sus pensamientos pueden ser verbalizados de esta manera: «Parece que tengo libertad y no soy libre... Dentro de mí siento el hierro, siento la coraza del encantamiento, que no me impiden correr hacia la ideal Cintia para unirme con ella; pero que no me dejarían seguir otra dirección si tomarla quisiera». (Pérez Galdós 2000a: 175)

Otra variedad es el relato pseudoiterativo (Genette 1972: 152-53), donde se presenta un discurso en estilo directo que sirve como muestra de lo que se debió de pronunciar con distinto tenor literal en diferentes ocasiones. Por ejemplo, el celoso extremeño «comenzó a hacer un gran montón de discursos, y hablando consigo mismo decía: “Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, no debe de ser rica [...]. Alto, pues: echada está la suerte, y ésta es la que el cielo quiere que yo tenga”. Y así hecho este soliloquio, no una vez, sino ciento...» (Cervantes 2002: 102-03).

—El discurso disperso (Beltrán 1992: 112-16) consiste en que el narrador se contagia del discurso del personaje, de su léxico, de su expresividad (Stanzel 1986: 192-93; Fludernik 1993: 332-38); Bajtín habla de zonas de personajes (1989: 133-38). Por ejemplo: «El tacaño, que también era listo para ciertas cosas, y olfateaba como un sabueso, comprendió al instante que su cuñadita le había desbaratado el tapujo, y se puso en guardia muerto de miedo, esperando la embestida que había de venir, en nombre de la moral, del decoro y de otras zarandajas por el estilo» (Pérez Galdós 2009: 336-37). Beltrán aproxima este fenómeno a la heterodiscursividad (1992: 69), donde el discurso del narrador se yuxtapone e imbrica con el discurso del personaje, borrándose las fronteras:

Pero no valía la pena putear, todo iba *according to schedule* como hubiera dicho el maricón de York, y Alfonso en el jardín del motel pegando un grito y qué carajo donde dejaste el carro, chico, los dos empleados mirando y escuchando, hace un cuarto de hora que te espero, sí pero llegamos con atraso y el carro siguió con una compañera que va a la casa de la familia, me dejó ahí en la curva, vaya, tú siempre tan caballero, no me jodas, Alfonso, si es sabroso caminar por aquí, la maleta pasando de mano con una liviandad perfecta, los músculos tensos pero el gesto como de plumas, nada, vamos por tu llave y después nos echamos un trago. (Cortázar 1977: 203)

Otro conjunto de fenómenos a caballo entre formas compositivas y arquitectónicas son los que componen el «discurso inmediato» o monólogo autónomo, más frecuente de pensamiento que de habla (Genette 1972: 193-94; Cohn 1978: 217-65; Beltrán 1992: 172-92):

análisis del discurso

puede presentarse emancipado de todo marco, ocupando capítulos o relatos enteros, y adoptar diversas formas, como el monólogo autorreflexivo, en segunda persona; la corriente de conciencia, con escasa articulación sintáctica; el monólogo narrado o autonarrado, en estilo indirecto libre; el «monólogo memoria» o «autobiografía», según el menor o mayor relieve del narrador.

El análisis de la polifonía no termina con la identificación de las formas empleadas en una novela ni con su integración en el todo orgánico que es la precisa organización de los lenguajes lograda con ellas, sino que ha de poner el propio discurso novelesco en el contexto social, es decir, considerar la novela como un discurso enunciado entre otros, que sirve de expresión al rechazo del «absolutismo de la lengua unitaria y única», y a la conciencia de los «lenguajes relativos, objetuales y limitados de los grupos sociales, de las profesiones, de la vida de cada día» (Bajtín 1989: 182), «de la concretización y relativización histórica y social de la palabra viva, de su implicación en el proceso histórico de formación y en la lucha social» (148).

Para concluir este apartado, hay que hacer breve referencia a algunas tendencias de la investigación contemporánea que prolongan el análisis de problemas relacionados con la heteroglosia y la polifonía.

La primera consiste en una reflexión sobre quién es el responsable del enunciado que es la novela. Como se ha visto, Bajtín habla habitualmente del autor, y no solo le atribuye de forma inmediata parte del discurso novelesco, sino que considera la novela entera como expresión de «la posición ideológico-social *diferenciada* del autor» (1989: 117; cursiva original). Ahora bien, gran parte de la narratología ha puesto en primer plano el carácter ficticio de la enunciación en que se constituye el relato, atribuyéndola a una «instancia narrativa» o narrador igualmente ficticio (Genette 1972: 72, 225-27; Stanzel 1986: 10-21), aunque se admita que hay narradores no representados, imperceptibles en la textura del relato (Chatman 1990a: 211-25). Esto ha hecho plausible la noción de autor implicado, propuesta para identificar una instancia comunicativa situada por encima del narrador, responsable de fenómenos como la ironía y especialmente la infidencia narratorial (Booth 1961; Chatman 1990b: 74-89; Phelan 2005: 39-49); sin embargo, no hay acuerdo sobre su necesidad ni su coherencia conceptual (ver Genette 1983: 93-107; Kindt & Müller 2006). Hay que preguntarse entonces si la omnipresencia del narrador en la narratología no fue fruto de una generalización indebida, que tomaba por universal un modelo concreto de experiencia y de comunicación

(Fludernik 1993: 448-49; 1996: 333-47; 2010). Quizá conviene restringirlo a aquellos casos en que el hablante está claramente individualizado y caracterizado, aceptando que en los demás habla inmediatamente el autor (Walsh 1997; 2007: 69-85).

En segundo lugar, se ha propuesto un correlato a la polifonía o multitud de voces en el lado del destinatario: la poliacroasis (Albaladejo 1998; 1998-1999; 2003). No solo los hablantes, sino también los oyentes están inmersos en diferentes lenguajes sociales, y cada uno entiende el discurso de acuerdo con su semántica y axiología. La pertinencia del concepto ha quedado establecida al mostrarse que en los propios mundos de ficción literaria —de Shakespeare, Cervantes, Pérez Galdós, etcétera— comparece la diversidad de reacciones ante un mismo discurso (Albaladejo 2003; 2009). El estudio de esta poliacroasis representada ha de complementarse con el de la poliacroasis de la representación, es decir, de la efectiva diversidad de orientaciones que toman los lectores del discurso literario; este último enfoque será convergente con el de la retórica, la intertextualidad y la estética de la recepción (ver Albaladejo 2001; Galván 2001 y 2014; Galván y Banús 2004).

Una tercera línea trata los problemas de la percepción, enmarcado y orientación del discurso ajeno en el paradigma del cognitismo (Fludernik 1993: 3-15, 446-53). El proceso narrativo se analiza entonces con los conceptos de marco, plan, guion, etcétera. Además de su evidente relevancia para configurar las acciones representadas (Herman 2002; Kafalenos 2006), también pueden aplicarse a la acción de representar, o enunciación del discurso ficcional: alguien (autor, narrador) cuenta algo en una situación. Aunque en esta línea se ha producido cierto abandono del enunciado individual concreto que era básico en la teoría de Bajtín, en busca de categorías naturales y universales de la mente humana, y se tiende a la convergencia con la neurociencia, la psicología y la etología (Turner 1996; Eibl 2004; Boyd 2009), algunos estudios siguen teniendo en cuenta la dimensión social e histórica de la conciencia, que conlleva la contingencia y evolución cultural de los marcos, planes y guiones con que esta trabaja (Fludernik 1996; Palmer 2004; Zunshine 2006).

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo. *La Regenta*, 2 vols., Madrid, Castalia, 2005;

Albaladejo, Tomás. «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, 9 (1998), pp. 155-167; «La poliacroasis como componente de la comunicación retórica», *Tropelías*, 9-10 (1998-1999), pp. 5-20; «La conciencia lectora ante José Hierro», en Martín Muelas Herraiz, Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 15-46; «Mijail Bajtín: Poética/política y novela/sociedad. El problema de la representación (Notas en la literatura española)», en B. Vauthier y P. M. Cátedra (eds.), *Mijail Bajtín en la encrucijada de la Hermenéutica y las Ciencias Humanas*, Salamanca, SEMYR, 2003, pp. 191-211; «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla: Estudios de Literatura*, nueva época, 0 (2009), pp. 1-26; «Rhetoric and Discourse Analysis», en I. Olza, Ó. Loureda y M. Casado-Velarde (eds.), *Language Use in the Public Sphere*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 19-51; Anz, Thomas. *Literatur und Lust*, München, Beck, 1998; Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982; *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE 1986; *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; Barthes, Roland. «Introduction à l'analyse structural des récits», *Communications*, 8 (1966a), pp. 1-27; *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966b; *S/Z: Essai*, Paris, Seuil, 1970; *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973; *Oeuvres complètes*, ed. Éric Marty, 5 vols., Paris, Seuil, 2002; Beltrán, Luis. *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992; Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, U of Chicago P, 1961; Boyd, Brian. *On the Origin of Stories*, Harvard, Belknap Press, 2009; Bremond, Claude. «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8 (1966), pp. 60-76; *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; Casado, Manuel y Óscar Loureda. «Las aportaciones de la *Textlinguistik* y su recepción en España», en Montserrat Veyrat (ed.), *La lingüística como reto epistemológico y como acción social*, Madrid, Arco/Libros, 2009, pp. 275-292; Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*, vol. 2. Madrid, Cátedra, 2002; Chatman, Seymour. *Historia y discurso* [1978], Madrid, Taurus, 1990a; *Coming to Terms*, Ithaca, Cornell UP, 1990b; Coh, Dorrit. *Transparent Minds*, Princeton, Princeton UP, 1978; Cortázar, Julio. *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara 1977; Coseriu, Eugenio. *Lingüística del texto*, ed. Ó. Loureda, Madrid, Arco/Libros, 2007; De Man, Paul. «The Resistance to Theory», *Yale French Studies*, 63 (1982): 3-20; Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984; Eibl, Karl. *Animal Poeta* Paderborn, Mentis,

2004; Even-Zohar, Itamar. «The 'Literary System'», *Poetics Today*, 11.1 (1990), pp. 27-44; «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research», *Canadian Review of Comparative Literature*, 24.1 (1997), pp. 15-34; Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London, Routledge, 1993; *Towards a «Natural» Narratology*, London, Routledge, 1996; «Naturalizing the unnatural», *Journal of Literary Semantics*, 39 (2010), pp. 1-27; Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas* [1966], 6.^a ed., México, Siglo XXI, 1974; *Arqueología del saber* [1969], México: Siglo XXI, 1970; *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973; *Dits et écrits*, 4 vols., Paris, Gallimard, 1994; *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996; *Leçons sur la volonté de savoir*, Paris, Seuil/Gallimard, 2011; Galván, Luis. *La recepción del «Poema del Cid» en España*, Pamplona, Eunsa, 2001; «Poesía y poliacroasis», en I. Olza, C. Pérez Salazar (eds.), *Del discurso de los medios de comunicación a la lingüística del discurso*, Berlin, Frank & Timme, 2014, pp. 509-30; Galván, Luis y Enrique Banús. *El «Poema del Cid» en Europa*. London, Queen Mary & Westfield College, 2004; Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil; 1972; *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989; Gumbrecht, Hans-Ulrich. «Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs», en H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (eds.), *Stil—Geschichten und Funktionen eines kulturhistorischen Diskurselements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, pp. 726-88; «Pathologien im Literatursystem», en Dirk Baecker (ed.) *Theorie als Passion*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, pp. 137-80; Habermas, Jürgen. «Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie? Eine Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann», en *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, 2.^a ed., Frankfurt, Suhrkamp, 1982, pp. 142-290; Herman, David. *Story Logic*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002; Kafalenos, Emma. *Narrative Causalities*, Columbus, Ohio State UP, 2006; Kindt, Tom y Hans-Harald Müller. *The Implied Author: Concept and Controversy*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2006; Kristeva, Julia. «Pour une sémiologie des paragrammes», *Tel Quel*, 29 (1967), pp. 53-75; «Poésie et négativité», *L'Homme*, 8.2 (1968a), pp. 36-63; «Problèmes de la structuration de texte», en *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968b, pp. 298-317; «La productivité dite texte», *Communications*, 11 (1968c), pp. 59-83; *Semeiotiké*, Paris, Seuil, 1969; *Le Texte du roman*, The Hague,

análisis del discurso

Mouton, 1970; *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974; *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977; «Psychoanalysis and the Polis», *Critical Inquiry*, 9.1 (1982), pp. 77-92; Labov, William y J. Waletzky, «Narrative analysis: oral versions of personal experience», en J. Helm (ed.), *Essays on the verbal and visual arts*, Seattle, University of Washington Press, 1967, pp. 12-44; Labov, William. *Language in the inner city*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972; Luhmann, Niklas. *Soziologische Aufklärung 2*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1975; *Soziologische Aufklärung 3*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981; «Sinn als Grundbegriff der Soziologie», en *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, 2.^a ed., Frankfurt, Suhrkamp, 1982, pp. 25-100; *Sistemas sociales* [1984]. México: Herder/Universidad Iberoamericana, 1998; «Der Medium der Kunst», *Delfin*, 7 (1986a), pp. 6-15; «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», en H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (eds.), *Stil—Geschichten und Funktionen eines kultur-historischen Diskurselements*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986b, pp. 620-72; *El arte de la sociedad*, México, Herder/Universidad Iberoamericana, 2005; Malinowski, Bronislaw. «El problema del significado en las lenguas primitivas» [1923], en C.K. Ogden y I. A. Richards, *El significado del significado*, Buenos Aires, Paidós, 1964, pp. 312-60; McHale, Brian. «Free Indirect Discourse», *Poetics and Theory of Literature*, 3 (1978), pp. 249-87; Palmer, Alan. *Fictional Minds*, Lincoln, U of Nebraska P, 2004; Pérez Galdós, Benito. *El caballero puntual*, Madrid, Cátedra, 2000a; *La desheredada*. Madrid, Cátedra, 2000b; *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 2009; Phelan, James. *Living to Tell about It*, Ithaca: Cornell UP, 2005; Plumpe, Gerhard & Niels Werber, «Literatur ist codierbar», en S. J. Schmidt (ed.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 9-43; Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana UP, 1977; Reyes, Graciela. *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984; Schiffrin, Deborah, D. Tannen y H. Hamilton (eds.). *Handbook of Discourse Analysis*, Malden/Oxford, Blackwell, 2001; Schmidt, Siegfried J. (ed.). «Schön»: zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München, Fink, 1976; Schmidt, Siegfried J. «Zu einer Theorie ästhetischer Kommunikationshandlungen», *Poetica*, 10 (1978), pp. 362-82; *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989; «Kommunikationskonzepte für eine systemorientierte Literaturwissenschaft», en *Literaturwissenschaft und*

Luis Galván Moreno

Systemtheorie, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, pp. 241-68; «“System” und “Beobachter”. Zwei wichtige Konzepte in der (künftigen) literaturwissenschaftlichen Forschung», enHarro Müller y Jürgen Fohrmann (eds.), *Systemtheorie der Literatur*, München, Fink, 1996, pp. 106-33; Stanzel, F.K. *A Theory of Narrative*. Cambridge, Cambridge UP, 1986; Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering*, Bloomington, Indiana UP, 1978; «Proteus in Quotation-Land», *Poetics Today*, 3.2 (1982), pp. 107-56; «Telling in time (I)», *Poetics Today*, 11.4 (1990), pp. 901-48; «Telling in time (II)», *Poetics Today*, 13.3 (1992), pp. 463-541; «Universals of Narrative and their Cognitivist fortunes», *Poetics Today*, 24.1/2 (2003), pp. 297-395, 517-638; Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics*, London, Routledge, 2002; Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décameron*, The Hague, Mouton, 1969; Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1978; Tomasello, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge (MA), Harvard UP, 2000; *The Origins of Human Communication*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010; Turner, Mark, *The Literary Mind*, New York, Oxford UP, 1996; Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza 1992; Walsh, Richard. «Who Is the Narrator?», *Poetics Today* 18.4 (1997), pp. 495-513; *The Rhetoric of Fictionality*, Columbus, Ohio State UP, 2007; Werber, Niels. *Literatur als System*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1992; Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction*, Columbus, Ohio State UP, 2006.

Luis GALVÁN MORENO

Universidad de Navarra