



Andamios. Revista de Investigación Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
México

Rodríguez, Adriana

EL ANÁLISIS DEL DISCURSO Y SUS APORTACIONES A LOS ESTUDIOS LITERARIOS EN EL
MARCO DE LAS COORDENADAS AUTOR, OBRA, LECTOR Y CONTEXTO

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 5, núm. 9, diciembre, 2008, pp. 77-98

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62811466004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL ANÁLISIS DEL DISCURSO Y SUS APORTACIONES A LOS ESTUDIOS
LITERARIOS EN EL MARCO DE LAS COORDENADAS
AUTOR, OBRA, LECTOR Y CONTEXTO

Adriana Rodríguez*

RESUMEN. Este trabajo tiene una intención fundamentalmente didáctica y podría considerarse un “estado de la cuestión” acerca del lugar de la literatura en el amplio conjunto de textos que representa el objeto de estudio del análisis del discurso: presenta una síntesis de algunas tendencias reconocibles en las que se ha ramificado esta disciplina, incluyendo la definición que ha propuesto para la literatura; inmediatamente después, enumera y analiza las concepciones que estas tendencias ofrecen acerca de los factores fundamentales del hecho literario: autor, obra, lector y contexto.

PALABRAS CALVE: Análisis, discurso, literatura, lector, autor, obra, contexto.

Tradicionalmente, las distintas tendencias de la teoría literaria se han enfocado desde uno de los cuatro aspectos básicos del hecho literario —ese complejo proceso de escritura y lectura que llamamos literatura—, las “coordenadas en la crítica del arte”, según M. H. Abrams (1975: 15-58): la obra, como producto artístico en sí, creado por un individuo “artífice”; el artista —la segunda de estas coordenadas—. Ambos factores, obra y artista, no pueden desvincularse de la realidad, el contexto o, según Abrams, el universo: una serie de planos que incluyen los referentes aludidos en el texto literario —objetos materiales, ideas, sentimientos, personalidades, acciones, acontecimientos— y la situación

* Doctora en Literatura Hispánica. Correo electrónico: azucena_25@hotmail.com

socio-histórica en la cual el texto “tendría lugar” —el conjunto de instituciones, redes sociales, ideológicas, políticas o económicas, entre otras, que determinan las condiciones de escritura y lectura—. De igual forma, sin un lector, entidad tan compleja como las anteriores, el hecho literario sería impensable: el “público”, “auditorio” o “receptor” es la figura a quien la obra se dirige y sin cuya colaboración el texto no se realizaría con plenitud.

Cada teoría literaria, entonces, establece sus presupuestos a propósito de estos elementos, con una atención particular en uno de ellos. Así, por ejemplo, las teorías formal-estructurales privilegiaron el estudio de la obra en sí misma —en cuanto a sus procesos de construcción, estructuras internas y métodos de análisis—; sus hallazgos condujeron a la sistematización de una terminología específica que precisaba de otras instancias alternas a la obra en sí, como las series, las funciones no literarias de la lengua o el nivel de participación del lector en el proceso de significación de la obra; en suma, presupuestos que aludían al papel que el contexto, el autor y el lector jugaban en tal concepción de la obra. De maneras similares, las concepciones teóricas subsecuentes explicaban las coordenadas desde un foco central: el universo (como contexto, realidad aludida), desde las teorías sociológicas; el autor, desde la psicocrítica o la estilística, y el lector, desde la teoría de la recepción. Se trataba, entonces, de teorías “totalizantes” que pretendían dar cuenta de tantos procesos como la literatura pudiera desencadenar.

En el contexto de la teoría literaria, el análisis del discurso aparece como una consecuencia directa de las discusiones previas, casi siempre contestatarias, y con una intención de ir “más atrás” en la definición y análisis de la literatura en términos de discurso. Tal replanteamiento parte, por un lado, del agotamiento de los postulados estructuralistas aplicados a las ciencias sociales —como se sabe, los estudios sobre la literatura suelen adoptar procedimientos de disciplinas como la lingüística, la sociología, la psicología, determinantes en el desarrollo del estructuralismo—, y, por otro, la conclusión de que la literatura no es sino un fragmento del inmenso conjunto de discursos que, en palabras de Tzvetan Todorov, requiere “un campo de estudios coherente, en la actualidad cruelmente fragmentado entre semánticos y literatos, socio y etno-lingüistas, filósofos del lenguaje y psicólogos [...] en el cual la

poética cedería su lugar a una teoría del discurso y análisis de los géneros” (1996: 24).

En efecto, el análisis del discurso surge de preocupaciones derivadas directamente de la teoría literaria y la lingüística, pero delineó para sí un perfil transdisciplinario que abarca la semiótica y la filosofía del lenguaje o la sociología (principalmente desde corrientes neo-marxistas centradas en las relaciones de poder y métodos de control) con estudios de discursos producidos en diversas disciplinas. Asimismo, se planteó, tempranamente, un compromiso con la función colectiva del discurso y con la participación activa del orden social en la exploración de su material, de tal manera que no es la literatura el objeto de estudio de esta disciplina, sino el conjunto de discursos de toda índole, siempre y cuando pertenezcan a alguna esfera de actividad humana. No obstante este hecho, librerías e incluso editoriales especializadas no han dudado en incorporar los materiales relacionados con esta disciplina en sus catálogos de teoría literaria. A esta situación contribuye, además, el que el discurso literario ocupa un lugar —si no relevante— representativo en las categorizaciones discursivas que le interesa establecer.

La historiografía de la teoría de la literatura, así como el conjunto de manuales y estudios críticos sobre autores particulares, han incorporado la referencia al análisis del discurso. Para evaluar, al menos tentativamente, las posibles aportaciones del análisis del discurso al estudio del hecho literario, se propone el análisis de sus concepciones a propósito de las coordenadas planteadas como fundamentales para la comprensión de los textos de ficción. Sin embargo, este análisis deberá partir de una breve revisión de algunas de las tendencias más reconocidas de esta corriente teórica; el criterio de selección obedece a la relevancia de los autores que las encabezan, en tanto que sus estudios se han traducido a diferentes lenguas, incluyendo la nuestra, y a que es posible establecer una línea de continuidad entre sus métodos de estudio, objetos de interés y resultados obtenidos, hasta formar una especie de “árbol genealógico” más o menos directo (aunque con obligatorios parentescos y maridajes). A grandes rasgos, el catálogo aquí planteado puede limitarse a tres tendencias como las más reconocibles del análisis del discurso, las cuales proponen definiciones particulares de literatura y aportan diversas reflexiones a propósito de las

coordenadas del hecho literario. Tales definiciones, literatura, obra, autor, lector y universo son las pautas con que se desplegará la siguiente síntesis, que busca esquematizar algunas posibilidades de esta corriente teórica para el estudio de textos literarios particulares: en un primer momento, se planteará la noción de literatura propuesta por estas tendencias para, posteriormente, reseñar el tratamiento de los aspectos que la componen.

ALGUNAS TENDENCIAS DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO Y SU CONCEPCIÓN DE LA LITERATURA

La primera tendencia que debe plantearse aquí tiene un origen doble: en primer lugar, el artículo de Mijail Bajtin —pero firmado por Valentin N. Voloshinov—, “La palabra en la vida y la palabra en poesía. Hacia una poética sociológica”, escrito a finales de los años veinte. El texto ya apunta a la tesis de que el sentido global del enunciado rebasa el aspecto fonético, morfológico y sintáctico a causa del contexto extraverbal, y que la enunciación se apoya en la situación compartida por los hablantes (1997: 106-137). Se trata, pues, de un estudio relacionado con la filosofía del lenguaje, con la que comparte problemas relacionados con el establecimiento de sus características, como la referencia, la verdad, el significado y la necesidad, y con cuestionamientos del tipo ¿cómo se relacionan las palabras con el mundo?, ¿el contenido de las proposiciones sólo establece relaciones de verdad o falsedad?, ¿qué es ser verdadero? o ¿cómo algo es verdadero? Coincide con los planteamientos de J. L. Austin —seguido de John Searle—, quien establece la noción de “actos ilocucionarios”, como actos de lenguaje que buscan afirmar, preguntar, dar órdenes, prometer, etcétera. Uno de los actos ilocucionarios más frecuentes son las afirmaciones, las cuales obedecen a reglas específicas semánticas y pragmáticas: 1) el que hace la afirmación se compromete a la verdad de la proposición; 2) el hablante tiene que estar en la posición de proporcionar la evidencia o las razones de la verdad de la proposición expresada; 3) la proposición expresada no debe ser obviamente verdadera para el hablante y el oyente, a la vez en el contexto de la enunciación, y 4) la regla de sinceridad: el hablante se compromete a la creencia en la verdad de la proposición expresada

(Searle, 2001: 62-131). Para su análisis, emplea los procedimientos de la gramática generativa, que consiste en ofrecer ejemplos de enunciados, casi siempre en grupos contrastivos, a fin de mostrar aspectos relacionados con la referencialidad, significación y variables sociales: adjetivación, modificación de deícticos, verbalización o parafraseo, entre otros. Aunque Searle no utiliza el término “análisis del discurso”, los trabajos de Van Dijk contribuyen a otorgarle tal nomenclatura: Jan Renkema se refiere a ella como “estudios sobre el discurso” (*discourse studies*). En cuanto a su definición de literatura, Searle no reconoce rasgos específicos, sino que la considera un término que se atribuye a una porción del discurso, aunque, a diferencia de la escuela anterior, se trata de una cualidad que el lector determina a partir de un juicio individual:

no hay ningún rasgo o conjunto de rasgos que todas las obras de literatura tengan en común y que podrían constituir las condiciones necesarias y suficientes para ser una obra de literatura. La literatura, para usar la terminología de Wittgenstein, es una noción de apariencia familiar [...] es el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción del discurso, no el nombre de una propiedad interna de aquella porción del discurso. De todas maneras, las razones por las cuales tomamos las actitudes que tomamos serán, por supuesto, al menos en parte, una función de las propiedades del discurso y no totalmente arbitrarias. Hablando en general, corresponde al juicio del lector decidir si una obra es literatura o no [...] Lo literario es un continuo con lo no-literario. No solamente falta un límite distintivo, sino que casi no hay límites (Searle, 1978: 38).

Por tales razones, la escuela del análisis del discurso prefiere términos como “ficción”, “narración” y “argumentación” para centrar el estudio en esos tipos de discurso; a cambio, acepta las pautas del estructuralismo, en tanto que “actualmente se presta poca atención a los textos estrictamente literarios en el área de los Estudios del Discurso” (Renkema,

1999: 118). Con este término, “estudios del discurso”, me referiré, de aquí en adelante, a esta tendencia de análisis.

La segunda tendencia del análisis del discurso se centra en la sistematización de la totalidad de discursos producidos por el hombre. También parte del trabajo de Bajtin en el que retomó algunas reflexiones del artículo de finales de los años veinte: “El problema de los géneros discursivos” —correspondiente a los años cincuenta—, según el cual “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (1989: 248), cuya variedad reconocía inmensa y su estudio, nulo —si bien admitía que los géneros retóricos analizaban algunos de sus enunciados desde una reflexión acerca de su naturaleza verbal (1989: 249)—. Determinará Bajtin una distinción relevante: entre géneros discursivos “primarios” y “secundarios”. Los primarios tienen relación inmediata con la realidad y los enunciados reales de otros (es decir, operan en la dinámica del diálogo y la correspondencia epistolar); los secundarios son aquellos que surgen en condiciones de comunicación más complejas; por ejemplo en la comunicación escrita: científica, sociopolítica, artística, y tienden a absorber y reelaborar los géneros primarios y los convierten en partes del secundario (un ejemplo evidente es la literatura, que reelabora los diálogos cotidianos, o las cartas para componer textos secundarios: poemas, cuentos, novelas, etcétera). Se trataba, evidentemente, de una crítica al ahistoricismo que ignora el diálogo entre la escritura literaria y los discursos cotidianos, la cualidad del texto de conservar las preocupaciones, necesidades, estilo y estética de los discursos no escritos, así como la complejidad del objeto de intercambio en la comunicación, el enunciado.

Hacia la década siguiente, Van Dijk también echaba en falta la inexistencia de una “tipología del discurso sistemática y explícita”, aunque ya era posible, para entonces, establecer algunos “tipos de clasificación”, cuya descripción “integrada” de sus estructuras discursivas, funciones e interrelaciones, darían como resultado una “transclasificación” según la cual un mismo tipo de discurso respondería a distintas categorías (1998: 16); las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, entonces, pertenecerían simultáneamente al discurso epistolar, cronístico, histórico y literario, entre otros. Con estos criterios, se determinó

una de las premisas más radicales de esta escuela: si al contrastar diversos discursos no es posible determinar la diferencia específica del discurso literario (por ejemplo, si se considera las categorías ficción y estructuras retóricas como elementos funcionales del texto literario, es evidente que se trata de categorías que también emplean otros tipos de discurso, como el político y el publicitario); esto se debe a que la literatura no es sino lo que las instituciones y las convenciones culturales de ciertas clases sociales o grupos seleccionan, consideran y utilizan como literatura (Van Dijk: 132). Curiosamente, uno de los primeros discursos que se “aislaron” teóricamente fue el amoroso, al que Roland Barthes, en su libro *Fragments d'un discours amoureux* (1977) considera un “discurso en movimiento” compuesto por una serie de argumentos (entendidos, digamos, como los pasos de un baile: la angustia, la carta, el “te amo”) que repercuten en los usos de las frases; las cuales provienen de lecturas literarias, filosóficas, psicoanalíticas, conversaciones y vivencias personales (Barthes, 2004). Por tal interés, en la organización del material, me referiré a esta tendencia como *tipología del discurso*.

La tercera tendencia se halla más cerca de Foucault en sus discusiones sobre el discurso, las relaciones sociales y el poder. Van Dijk se ha referido a esta escuela como “Análisis crítico”, título que se adoptará de aquí en adelante cuando se trate esa tendencia. Entendido el discurso como la entidad que configura nuestro universo, es capaz de dar cuenta de la ideología, el pensamiento o los sentimientos del individuo o grupo que lo expresa; en una clara oposición al estructuralismo que rechazaba la incursión de la realidad en el discurso (Foucault, 2007). Los vínculos del autor con la literatura son constantes: en *Las palabras y las cosas* —de 1968, previa a *El orden del discurso*—, por ejemplo, el *Quijote* le sugiere la realidad que sólo pertenece al lenguaje libresco y lleva al personaje a la locura, y “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges lo refieren a la imposibilidad de comprender las estructuras de pensamiento del otro y, al mismo tiempo, a la posibilidad de comprensión de esa otra estructura —y de la propia— desde el discurso (Foucault, 2004). Desde esta perspectiva, el discurso literario, junto con el sociopolítico y el filosófico, entre otros, se define en términos de “discurso del conocimiento”, por su capacidad de incidir directamente

en el comportamiento social (Dalton, 1996: 15). Una de sus aplicaciones más relevantes se encuentra en su estudio de cuestiones sociales acerca de la desigualdad genérica expresada en el discurso femenino —enriquecidas con las ideas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) y Virginia Woolf en *Una habitación propia*, en los que se exponen las constantes de la “proyección” masculina de lo femenino, es decir, de los discursos producidos por el hombre para construir una idea de la mujer, convertidos en “espejos falsos” asumidos o impuestos entre las mujeres—. La paulatina creación de un discurso auténticamente femenino halló un terreno fértil en los estudios literarios. Entre el análisis de las proyecciones masculinas, el discurso literario femenino y sus interrelaciones con el comportamiento de los individuos en su ámbito social, esta vía de análisis del discurso no parece agotarse pronto. Con esa concepción de las relaciones entre discurso literario y realidad representada no es extraño que el enfoque de la sociología literaria contribuya al análisis de un modo relevante.

Es evidente que estas tendencias han dialogado entre sí y compartido temas de análisis, que coinciden en objetos de estudio y ciertos principios de comprensión del discurso como una entidad colectiva —Foucault pretende fijar “de la manera más exacta” los límites del discurso, y “en qué excluye a cualquier otro” (2007: 45), para avanzar, así, en la tipología del discurso al aislarlo en grandes familias: la locura, la gramática o la medicina; Van Dijk ha transcurrido de la tipología al estudio filosófico del discurso y realizado estudios fundamentales en estos tres ámbitos—. Sin embargo, en este intercambio, quienes privilegian una tendencia obvian algunos métodos de las otras, ya que sus principales intereses parten de tradiciones distintas y sus estudios se centran en preocupaciones particulares, como lo demuestran sus definiciones y utilización del término literatura o discurso literario; por lo tanto, su atención al texto literario varía de perspectiva y logran, así, comentarios y explicaciones distintas. La pluralidad de estas tendencias ofrece una serie de definiciones que pueden favorecer el trabajo del crítico de la literatura, autor, a su vez, de un tipo particular de discursos en los cuales enfrenta una serie de problemas, de descripción, explicación e interpretación de por lo menos uno de cuatro aspectos

reiterados aquí: autor, obra, lector y contexto, por lo que se desplegará un desglose de estos asuntos.

EL AUTOR

Por ese carácter “atípico” del análisis del discurso como una teoría literaria (difícilmente puede calificarse a esta teoría de “literaria”), las definiciones de autor, construcción social y objeto de interpretación, como las de los otros elementos implicados en la literatura, deben ser adaptadas al hecho literario y enmarcadas, al mismo tiempo, en su tendencia específica.

Según la tendencia que se calificó como tipología del discurso, si el autor responde a las características del hablante de acuerdo con Bajtín, quien afirma que todo hablante “es de por sí” un “contestatario” que “cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con las cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones: se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente” (1998: 258), esto implica situar al autor como hablante que responde a los discursos de que fue oyente o lector en la trayectoria del diálogo literario, y exige al crítico comprender sus vínculos con el género literario elegido (si el autor decide escribir un relato infantil, ¿de qué enunciados parte, entendidos como relatos infantiles previos?, ¿cuál es su relación con ellos: de continuidad o confrontación?); su formación en el ámbito del discurso (¿académica o tradicional?, ¿cómo se “forma” el autor de canciones populares?); su ideología en función del discurso que produce (¿el anónimo autor de un corrido de la revolución manifiesta algún tipo de posición a favor o en contra del asunto, héroe o hecho cantado?).

Así, Demián Fernández Pedemonte, al aplicar los principios de Van Dijk a propósito del texto poético, en particular a *Altazor* de Huidobro, establece la influencia de Apollinaire en el autor chileno, producida en una auténtica situación de diálogo entre ambos autores, en París, durante 1916, y en otra situación dialógica literaria reconocible por medio de procesos intertextuales, que también ligarían al autor de *Altazor* con

otros autores, como Ezra Pound (Fernández Pedemonte: 1996). En este sentido, la obra es una réplica de diálogo y estaría orientada, por parte del autor, a la respuesta de los lectores: intención didáctica, comentario crítico, interés en influir estéticamente en el otro.

Ahora bien, según la tendencia clasificada como análisis crítico, Van Dijk se centra en la “función de *ser* escritor”, la cual “tiene que ser *asignada* al individuo a base de un proceso de *reconocimiento social*” (1998: 139), determinado por el contexto sociocultural. A su vez, ese contexto le atribuirá al lector, en ciertas circunstancias, el estatus de participante “profesional” en el proceso comunicativo (1998: 140). Como se puede observar, esta propuesta conduce al crítico literario al análisis de otros aspectos tomados de otras teorías, como los conceptos sociológicos de “campo” y “habitus”. Foucault pone en duda incluso la pervivencia del autor individual en las condiciones inauguradas por la modernidad, lo que llama “funciones del autor”: el autor ejerce una forma de propiedad del discurso justo a partir de que, como autor, pueda ser juzgado por un discurso transgresivo. El discurso, posteriormente, se convertirá en proveniencia, circunstancias, autoría, proyecto, y se le reconocerá un estatuto o valor según responda el autor estas cuestiones. Un individuo es “considerado” autor de acuerdo con la proyección psicologizante, el sistema de exclusiones, los rasgos establecidos como pertinentes. Así, la función de equivalencia entre individuo y autor ha terminado por ser inoperante, pues no está garantizada. Evidentemente, Foucault propugnaba una disolución de la categoría *autor*, a cambio de una circulación mucho más fluida y pragmática del discurso (Foucault, 1984: 51-82).

Desde la tendencia del análisis en términos de actos ilocucionarios (lo que se ha llamado estudios sobre el discurso), Searle agrega otro aspecto al problema del autor. Al distinguir entre el autor de afirmaciones “sinceras”, en tanto que comprometidas con la veracidad, del autor de afirmaciones “fingidas”, analiza otros mecanismos de la ficción: el autor finge ser la persona que afirma los enunciados, por lo menos en narraciones en primera persona, en muchos textos líricos y en los textos dramáticos (Searle, 1978: 45). El autor, en el texto literario, establece (con el lector) una serie de sobreentendidos acerca de su nivel de ruptura y fingimiento con respecto al lenguaje “serio”, es decir, referencial. Sin

embargo, ese mismo autor, además de las afirmaciones fingidas, suele incluir “enunciados que no son de ficción ni son parte del relato” (1978: 49), y toma como ejemplo el enunciado inicial de *Anna Karenina* de Tolstoi: “Las familias felices son todas felices de la misma manera, las familias infelices son infelices en varias y diferentes maneras”. Searle entiende que no se trata de un enunciado ficticio, sino serio, ajeno al relato de ficción, pero parte de una novela: un enunciado, pues, con implicaciones con la realidad y el lector. Y agrega una tarea más a los críticos literarios: explicar “los mecanismos por los cuales se transmiten tales intenciones ilocucionarias serias a través de ilocuciones fingidas” (1978: 50).

Parte de ese cuestionamiento puede tener respuesta en otro aspecto de los estudios sobre el análisis del discurso en función del autor: el planteado por Alexander Zholkovsky (1999: 131-148), quien establece la convivencia en el texto de una estructura abstracta y una estructura superficial. La superficial incluiría el conjunto de recursos literarios desplegado en el texto, mientras que la abstracta destaca el tema como matriz de donde se desenvuelve el modelo del texto —el tema de la “malcasada”, por ejemplo, sugiere, principalmente, poemas de corte popular: romances y corridos—, y el contenido de éste como desarrollo conceptual del tema. El tema, en este sentido, encierra la manifestación del universo poético de su autor, por lo que obliga al analista a una investigación externa al texto en sí: una investigación centrada en el escritor que, además de la ya mencionada tradición literaria, permita reconstruir la “tendencia poética” del escritor, para determinar asuntos como la elección de un tema específico en relación con la generación en la que se inscribe el autor y su propia visión del tema dentro del universo poético (es decir, su visión del tema particular dentro de lo que se considera, tradicionalmente, su “visión del mundo”). Desde esta perspectiva, el autor y el tema son entidades profundamente interconectadas y permitirían una reconstrucción del autor, de sus ideas, preocupaciones o reflexiones, y su modo de manifestarse frente a ellas para comunicarlas a su lector, quien, de esa forma, podrá dar continuidad al diálogo.

LA OBRA

Las propuestas de Zholkovsky van incorporando el siguiente aspecto del hecho comunicativo literario que se discutirá aquí: el papel de la obra y su significado desde los estudios sobre el discurso. La acción del hablante en su posición de autor se concreta en el texto, entidad que constituye un tipo de discurso que, en última instancia, se define por sus funciones socioculturales (Van Dijk: 118), ya que sus estructuras textuales no son, en general, exclusivas del texto literario (el relato histórico, la rima o las figuras literarias se encuentran tanto en la literatura como en los textos periodísticos, historiográficos o publicitarios). Sin embargo, la convención social determina y promueve la presencia de ciertas marcas a las que atribuye el valor de “distintivas” para el discurso literario, ya sea en relación con otros géneros discursivos como al interior de su propia clasificación en géneros (las marcas textuales de una novela frente a las de una obra dramática, o las de un soneto frente a un romance). Estas marcas, tradicionalmente, han sido identificadas con la retórica, disciplina considerada “antecedente” del análisis del discurso, ya que establecía diferencias en el manejo del lenguaje de acuerdo con la utilización para la que el discurso estaba destinado: epistolar, jurídico, narrativo o poético, por ejemplo; de la misma manera, la retórica buscaba la sistematización de ciertas estructuras del lenguaje que operaban en el texto.

De nueva cuenta, entonces, correspondería al crítico literario un análisis de las operaciones retóricas presentes en el texto, construidas a partir de cuatro mecanismos: supresión, sustitución, permutación y adición, los cuales afectan los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y semántico, dando lugar a las figuras retóricas tradicionales y a otras posibles. El análisis de las figuras retóricas en el discurso literario retoma las tendencias de la estilística o del estructuralismo; sin embargo, conviene recordar que para la primera, el propósito de las figura retóricas era “embellecer” el lenguaje, mientras que para el segundo, eran un mecanismo de “extrañamiento” que distinguía la función poética de cualquier otra. El análisis del discurso, en cambio, retoma el sentido pragmático de la retórica, con su intención de provocar una reacción en el oyente desde los retos de la polisemia, su función significativa

tanto en su utilización como en su ausencia de acuerdo con la intención del escritor en el diálogo con sus predecesores literarios.

El análisis del discurso señala, además, la necesidad de una “retórica moderna” como una disciplina científica que diferiría de la tradicional:

En primer lugar, se centra en el lector oyente, lo que significa un cambio radical en el planteamiento que ha prevalecido a lo largo de la Historia en relación a la producción de textos. En segundo lugar, ha reemplazado el principio normativo por el generativo abandonando prescripciones restrictivas con la intención de englobar tantos fenómenos retóricos como sea posible. En tercer lugar, diseña modelos descriptivos que obedecen únicamente a las leyes inherentes de la lógica, y no a la tradición, a pesar de que dichos modelos a veces puedan proceder de sus antecesores clásicos y se tomen como base heurística de conveniencia. Por último, la nueva retórica no sólo será juzgada en el futuro por sus teorías concluyentes, sino incluso más por su aplicación práctica. Así, la retórica científica moderna contiene los cuatro criterios fundamentales: perspectiva analítica, principio generativo, coherencia lógica y utilidad práctica (Plett, 1999: 79-80).

En discursos literarios específicos, como los dramáticos o la poesía tradicional, las figuras adoptan otra dimensión semántica y paralingüística cuyos estudios están en marcha. El análisis de las estrategias verbales, que no son sino estrategias retóricas, han ampliado los mecanismos de estudio de otro tipo de discursos que, entonces, se han enriquecido con los sistemas literarios.

La obra, según la tipología del discurso, implica el estudio tanto de los géneros literarios como de las diferencias entre discursos literarios frente a los que no lo son. A tales asuntos dedica Tzvetan Todorov el libro *Los géneros del discurso*, con artículos acerca de los orígenes, transformaciones e implicaciones de los géneros literarios, ya sean poéticos o narrativos; para continuar con una revisión de géneros, uno poco recordado, aunque ya descrito por la retórica: la adivinanza,

y otro poco vinculado a la literatura: el discurso mágico (Todorov, 1996). En uno de los artículos de este libro, “Los dos principios del relato”, el autor propondrá observaciones tipológicas” que “se refieren en principio no solamente a los relatos literarios [...] sino a toda las especies del relato”, con lo que designa “una disciplina que me parece que merece todo el derecho de existir y podría ser llamada la *narratología*” (1996: 81). En ese sentido continuaron las investigaciones sobre las narraciones literarias. El “discurso del relato”, término acuñado por Genette, parte de la idea de enunciación producida por sujetos como entidades vivas: el locutor y el alocutario, la enunciación o discurso, constituido como un centro de referencia interna, pues sus formas indiciales (pronombres y adverbios) siempre pondrán al locutor en relación con su discurso, pues al asumir su lengua se apropia del *yo* adquiriendo conciencia de sí en la medida que se opone a otro sujeto, el *tú*, meta de su alocución (Benveniste, 1982: 181). Es así que Genette aísla tres aspectos fundamentales en el relato: *tiempo* (relaciones cronológicas del relato), *modo* (distancia y perspectiva que filtran el conjunto de datos que se comunican en el texto) y *voz* (acto de expresar la narración “dentro” o “fuera” de los eventos narrados, que propicia los diferentes tipos de narrador). Esta concepción ha representado una continuidad en la búsqueda, iniciada desde Propp y su análisis de las funciones narrativas, de patrones estructurales presentes en el discurso narrativo, y estos patrones se han extendido en el estudio de otros géneros discursivos narrativos, como el historiográfico o noticioso.

El análisis del discurso, en su tendencia centrada en las estrategias del poder y la estructura social (análisis crítico), ha extendido la sistematización retórica a otros ámbitos de la comunicación, para determinar cómo las estrategias discursivas perpetran las normas sociales implícitas. Un caso representativo es el de los refranes, por tratarse de “verdades” o por lo menos convicciones capaces de inducir las opiniones de un pueblo, investidas de autoridad similar a la de una sentencia judicial, ya que es imposible no otorgarles asentimiento (Pérez Martínez: 1995: 147). Los refranes, entonces, constituyen un sistema semiótico “que tiene como función principal la identidad social” (1995:152). Como ya se mencionó, esta tendencia se ha concentrado en discursos cotidianos, aunque sus coincidencias con la sociología y

los estudios de género han replanteado los modos en que el discurso social se inscribe en el texto literario: el texto literario puede servir de “revelador imaginario” del discurso social (“figuralización de posiciones ideológicas y discursivas”) o interrogar sus reglas “opacando” lo que en los discursos informativos se comunica con claridad, a cambio de insinuaciones, alusiones o ironías (Robin y Angenot, 1991: 51-79).

EL LECTOR

El lector del discurso literario también ha sido objeto de estudio desde las diferentes tendencias del análisis. Según la correspondiente a la tipología del discurso, la naturaleza pragmática particular de la literatura tiene un efecto psicológico-social: el lector no lee con la intención específica de aprender algo, o de ser persuadido para adoptar una actitud, sino que se detiene en la comprensión y la evaluación: los otros dos procesos (el aprendizaje y la persuasión) se obtendrían de manera indirecta. No obstante, la comprensión y la evaluación no son construcciones acumulables en la mente del individuo, de ahí que ambas puedan variar de una lectura a otra (y nuestra lectura de un mismo texto literario nunca es idéntica en cada relectura). Lo sustancial es que esa es la capacidad que define al lector: la búsqueda natural de significado, cualquiera que sea la semigramaticalidad del discurso. Esta búsqueda partirá de los vínculos con otros discursos que posea el lector, del establecimiento de varios significados posibles (interpretaciones centradas en el tema, las asociaciones conceptuales, las marcas) y la organización de macroestructuras semánticas que conducirán al lector a formar grupos de episodios literarios bajo categorías locales, es decir, temas (Van Dijk, 1998: 136-138).

Desde la perspectiva ideológica o del análisis crítico del discurso, en cambio, se da por supuesto que el discurso literario, como cualquier otro, es capaz de moldear, condicionar, modificar y mantener las conductas de los lectores dentro del grupo social. Asimismo, da por sentado que la construcción de discursos para la organización de un control social es una estrategia del poder empleada casi desde el nacimiento de la literatura. Restaría describir los procedimientos por los cuales el lector

asimila tales pautas ideologizantes. Por un lado, se ha demostrado que el discurso literario contiene ciertos “dispositivos” —la estructura apelativa, según la teoría de la recepción— que el lector pone en funcionamiento: sentidos y paradigmas que generan identificación. Por otro lado, también parece evidente que la ideología pre-existente al discurso se construye y consolida a sí misma mediante un universo de discursos orales, visuales, auditivos, en fin, de prácticas discursivas cotidianas en que los individuos se mueven y que construyen incesantemente la identidad social. Las representaciones sociales que favorecen a ciertos grupos serán valoradas como deseables, y esto mantendrá y perpetuará el orden ideológico.

Ambas tendencias dan por hecho que los lectores contarán con un cúmulo de habilidades y competencias para acceder, de manera casi homogénea, a los sentidos y paradigmas de un discurso como el literario. En la tendencia de los estudios sobre el discurso, con sus bases semántica y pragmática, la veracidad de las expresiones no se puede fundamentar en los textos literarios; esto implica la participación del lector en el hecho literario: el lector “se ve” obligado a completar los procedimientos lingüísticos de las figuras (como las premisas ausentes, en el caso de la metáfora) y sin contar con una base racional, por lo que el proceso lo conduce la búsqueda de sentido en la “*participación afectiva*” desde la cual hace de la incoherencia entre una imagen y un sentido, la formulación de un sentimiento. El lector responde, por lo general, con comentarios analíticos que describen cómo está hecho el poema y el comentario crítico argumentativo que comunique la percepción del texto como expresión auténtica de una vivencia ejemplar (Nuñez y Teso, 1996: 310-314). En el caso de los textos narrativos, además, el lector se conducirá siguiendo el mecanismo de la metáfora: el relato sería “una argumentación por el ejemplo en la que se eliden el mecanismo argumentativo y la conclusión” (1996: 316). Finalmente, el lector enfrenta un riesgo implícito en su característico manejo de las reglas del lenguaje: al comentar el contenido de la obra puede “tratarla como lo que no es, como la formulación indirecta de un pensamiento discursivo” (1996: 318).

EL UNIVERSO

La última coordenada del hecho literario, planteada por Abrams en términos de universo, para referirse a la realidad expresada en el texto literario, se ha extendido a la situación socio-histórica en la que éste se ha creado y leído. Bajtin, en cambio, se refiere a un contexto verbal, organizado por los discursos previos de un mismo hablante en la realidad extraverbal, los enunciados de otros contextos, el discurso al cual responde ese hablante y los enunciados ajenos. Una vez más, conviene distinguir las afirmaciones a propósito de este asunto según las tendencias del análisis del discurso.

Van Dijk —para iniciar con la tipología discursiva— se refiere a un “marco” tomado de la psicología cognoscitiva, el cual se constituye de conocimientos estereotipados, así que el “marco social” representaría la suma de especificaciones acerca de cuáles son sus participantes y con qué rol se involucra más el conjunto de convenciones que han de seguir. Así, la literatura se define en su contexto cultural, por las instituciones (escuelas, universidades, críticos, libros de texto, antologías, historiografía literaria, convenciones culturales de ciertas clases sociales o grupos). El criterio de selección, entonces, es tan diverso como las instituciones que lo sostienen e incluye: temática, estructura métrico-prosódica, coherencia y complejidad de estructuras, antecedentes historiográficos que puedan establecerse de un texto a otro. Pragmáticamente, el contexto está determinado por la validez de sus interpretaciones, la cual genera marcos intermedios: maestros, editores y programas institucionalizados de reconocimiento. Por estos marcos y contextos, nuestro acervo de textos aceptados como literarios es extraordinariamente amplio, y ha incluido discursos que en épocas anteriores no se consideraban como tales: tradiciones populares, géneros fronterizos entre la ficción y la referencialidad, como el ensayo o la crónica, y textos no concebidos por sus autores como literatura. Desde esta conclusión, la tipología del discurso se ve en la necesidad de abandonar el tema, con lo que el asunto del contexto adquiere mayor proyección desde el análisis crítico e ideológico.

Para Foucault —en el campo del análisis crítico—, el contexto está más relacionado con la realidad recreada desde el discurso literario. En

sus comentarios a propósito del Quijote —revisado como personaje más que como texto literario—, observa el proceso que considera una consecuencia del Renacimiento: el libro es un “deber”, un objeto de constante consulta para interpretar el mundo, no al revés: “la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo” (2004:54). El extremo de esta consecuencia lo representa el mismo caballero: al ser héroe de libro, don Quijote no puede leer ese libro “puesto que es él en carne y hueso” (2004: 55): el lenguaje, entonces, rompe su relación con las cosas (el mundo) para centrarse en sí mismo. De ahí, Edmond Cros observa que toda práctica discursiva “implica siempre una socialidad del acto de habla y una relación profunda con la historia” (Cros, 1986: 59). El contexto, anterior al discurso, se manifiesta en éste por medio de la ideología: el contexto es, en el discurso, un “preconstruido” que atañe a la enunciación literaria. La literatura, que no se define por la ficción ni por su realismo, pero produce “efectos” de realidad o ficción por medio de enunciados objetivos que aluden a una “realidad” a la que nos acercamos o nos alejamos (2004: 44), produce así un discurso ideológico al proponerlo a la interpretación, a la apropiación de los individuos, y “es un operador privilegiado de la dependencia ideológica dentro de la forma ‘crítica’ y democrática de la ‘libertad de pensamiento’” (Escarpit, citado por Cros, 1986: 59).

Para la perspectiva del estudio del discurso, o de la pragmática y análisis del discurso, el contexto se refiere al momento en que se realiza la “transacción” de información entre las instancias emisora y receptora, y cuenta con cuatro niveles o tipos: contexto espacio-temporal, situacional o interactivo, sociocultural y cognitivo, los cuales son excesivamente interdependientes; además, se agregan elementos como el tema, el marco, el canal, el código, la forma del mensaje, el tipo de evento y las características de los participantes (Calsamiglia y Tusón, 2004:108-109). Asimismo, el proceso de “significado” y “sentido” del discurso depende, en buena medida, de cuestiones contextuales, básicamente del conocimiento previo y la finalidad del enunciado. El significado puede ser explícito —en realidad, el significado explícito no es sino una abstracción, pues casi nunca decimos las cosas de forma totalmente explícita— e implícito —las presuposiciones y los sobrentendidos que apelan a nuestra experiencia compartida con nuestros

interlocutores—. El sentido resulta, en cambio, de la interdependencia de los factores contextuales, y exige la consideración del mundo de quien emite el enunciado y el de quien lo interpreta: sus conocimientos previos y compartidos, sus intenciones, en fin, los factores en que se produce el intercambio (2004: 185). Para el discurso literario, determinado por su exigencia de comprensión de sentido y significado, esta perspectiva de contexto implica diversos niveles. En primer lugar, permite la posibilidad de análisis de lo que llama Mukarovsky la “obra cosa”, es decir, las condiciones de comunicación literaria (tiempo, situación interactiva, sociocultural y cognitiva) del autor hacia un destinatario abstracto; las mismas condiciones del lector (si su ejercicio de lectura se enmarca en la comunicación didáctica, si conoce al autor o ha leído sus obras previas, si comparte o no su nivel cultural). En segundo lugar, abre la posibilidad de la comprensión de lectura en término de información relevante, irrelevante o finalidad —Calsamiglia y Tusón proponen el texto “Instrucciones para subir una escalera” de Cortázar como ejemplo de un uso de información irrelevante en un entorno cultural que conoce plenamente la acción aludida, para concluir que ahí, en la profundización de lo obvio, radica el efecto poético (2004: 205). Y en tercer lugar, extiende los mismos niveles en la construcción del universo del texto literario, principalmente en los narrativos y dramáticos, como escenario para el desarrollo e interacción de los personajes.

CONCLUSIONES

El estudio del discurso tiene, así, en la diversidad de posibilidades su característica fundamental. Y esto puede decirse de todas las tendencias del análisis discursivo. Es indudable que ha abierto al crítico literario la posibilidad de incorporar diferentes tendencias de las teorías literarias más influyentes —lo que puede conducirlo a análisis de textos literarios exhaustivos—, resolviendo algunas de las contradicciones internas que las caracterizan, en tanto que proponían el estudio del texto literario en una sola dirección. Es indudable, también, que amplía el panorama de criterios a propósito de “lo literario”, y que estos criterios destacan por

no desatender la función de los textos: poner en cuestión las tradiciones y culturas que los producen y utilizan. Como acto de comunicación, reinstaura la exigencia —desplazada por momentos de la teoría— de vincular discurso literario y realidad en sus múltiples niveles. Del mismo modo, el análisis discursivo reinstaura el estudio retórico, narrativo y argumentativo del texto en relación con su uso cotidiano en los actos de habla que se trasladan y estilizan en los efectos literarios. Tal amplitud, sin embargo, es riesgosa y conviene advertirlo: las diferentes tendencias del análisis se ocupan, de manera tangencial, del discurso literario —si bien éste ha aportado al análisis del discurso algunos de sus principios de estudio—; es necesario sistematizar y agrupar sus enunciados específicamente ficcionales; continuar, finalmente, la búsqueda de diferencias específicas entre un discurso literario frente a otros que no lo son, tarea de la teoría literaria desde el análisis de cada discurso particular.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1974), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores.
- BAJTIN, M. M. [V. Voloshinov] (1997), “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en *Hacia una filosofía del acto ético de los borradores y otros escritos*. Traducción: Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos-Universidad de Puerto Rico, pp. 106-137.
- _____ (1998), “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BARTHES, R. (2004), *Fragmentos de un discurso amoroso* (traducción: E. Molina). México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, E. (1982), “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, pp. 179-187.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y A. Tusón Valls. (2004), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

- CROS, E. (1986), *Literatura, ideología y sociedad*. Traducción: Soledad García M. Madrid: Gredos.
- DALTON PALOMO, M. (1996), *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, México: El Colegio de México.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, D. (1996), *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de "Altazor"*. Buenos Aires: Edicial.
- FOUCAULT, M. (1984), "¿Qué es un autor?". Traducción: Corina Yturbe, en *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras*, núm. 16. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, pp. 51-82.
- _____ (2007), *La arqueología del saber*. Traducción: Aurelio Garzón. México: Siglo XXI.
- NÚÑEZ, R. y E. del Teso. (1996), *Semántica y pragmática del texto común. Producción y comentario de textos*. Madrid: Cátedra.
- PAVEL, T. (1999), "Narraciones literarias", en Teun A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Traducción: Diego Hernández García. Madrid: Visor, pp. 109-130.
- PÉREZ MARTÍNEZ, H. (1995), "La identidad social en el refranero mexicano", en A. Roth Seneff y J. Lameiras (eds.), *El verbo popular*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán-ITESO, pp. 145-183.
- PLETT, H. (1999), "Retórica", en Teun A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Traducción: Diego Hernández García. Madrid: Visor, pp. 79-107.
- RENKEMA, J. (1999), *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Barcelona: Gedisa.
- ROBIN, R. y M. Angenot, (1991), "La inscripción del discurso social en el texto literario". Traducción: K. Urbánska, en M. Pierrete y C. Duchet, *Sociocríticas, prácticas textuales: Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, pp. 51-79.
- SEARLE, J. (1978), "El estatuto lógico del discurso de la ficción". Traducción: Andrea Trexler, en R. Prada O. (ed.), *Lingüística y literatura*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, pp. 37-50.

- _____ (2001), *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Traducción: Luis M. Valdés). Madrid: Cátedra.
- TODOROV, T. (1996), *Los géneros del discurso*. Traducción: J. Romero. Caracas: Monte Ávila.
- VAN DIJK, T. A. (1998), "Estructuras y funciones del discurso literario", en *Estructuras y funciones del discurso*. Traducción: Myra Gann y M. Mur. México: Siglo XXI, pp. 115-143.
- ZHOLKOVSKY, A. (1999), "Poemas", en T. A. van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Traducción: Diego Hernández García. Madrid: Visor, pp. 131-148.

Fecha de recepción: 04/04/2008

Fecha de aceptación: 12/06/2008