

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN
Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ÉCOLE NORMALE
SUPÉRIEURE

DÉPARTEMENT DE LANGUES
ÉTRANGÈRES

SECTION : ESPAGNOL

REPUBLIC OF CAMEROON
Peace-Work-Fatherland

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF FOREIGN
LANGUAGES

SPANISH SECTION



El estilo y el discurso autobiográfico en *Mi vida por mi pueblo* de Teodoro Obiang Nguema Mbasogo

Mémoire présenté pour évaluation partielle en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de l'Enseignement Général deuxième grade (Di.P.E.S II)

Par :

Julienne Nadège Agoh à Nwame

Licencié ès Lettres Hispaniques
Université de Yaoundé I

Sous la direction de:

Dr Pierre Paulin Onana Atouba

Université de Yaoundé I

2015/2016

ÍNDICE

ÍNDICE.....	i
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
RÉSUME.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUCCION.....	1
CAPÍTULO 1: NOCIONES GENERALES SOBRE EL CONCEPTO DEL ESTILO.....	4
1. Estilo.....	4
1.1. ¿Qué se entiende por la noción del estilo?.....	4
1.2. Recorrido histórico de los conceptos de estilística y de retórica.....	6
1.2.1. Estilo y lenguaje.....	8
1.2.2. Valores del concepto del estilo.....	9
1.2.3. Relaciones del estilo con los datos lingüísticos.....	9
1.2.4. Estilo y dimensión informativa.....	10
2. Estilo, retorica, dialéctica y estética.....	11
2.1. Estilo y retórica.....	11
2.2. Estilo y dialéctica.....	13
2.3. Estilo y estética.....	19
CAPÍTULO 2: ESTILO Y DISCURSO.....	22
1. Concepto de discurso.....	22
1.1. ¿Qué es el discurso?.....	23
1.2. Las funciones del estilo.....	25
1.2.1. Decoro o estética.....	26
1.2.2. Figuras.....	26
1.2.2.1. Figuras de estilo.....	27
1.2.2.2. Tropos o las figuras retóricas.....	27
2. Alcance pragmático del estilo.....	28
2.1. Modelización.....	28
2.2. Transtextualidad.....	29
2.2.1. Intertextualidad e interdiscursividad.....	30
2.2.2. Dialogismo y autoridad.....	32
2.2.2.1. Citas.....	33

2.2.2.2. Polifonía y sentido	33
3. Digresión	35
3.1. Estilo digresivo	35
CAPÍTULO 3: ESTILO EN <i>MI VIDA POR MI PUEBLO</i>	40
1. Discurso autobiográfico	40
1.1. ¿Qué se entiende por forma autobiográfica?.....	40
1.2. Rasgos distintivos.....	42
2. Manifestaciones del estilo en <i>Mi vida por mi pueblo</i>	43
2.1. Paratexto.....	43
2.2. Deixis y subjetividad	47
2.2.1. Enunciación y locutor	48
2.2.2. Identidad enunciativa.....	49
2.2.3. Función pragmática y retórica del locutor	50
3. Algunas figuras en la discursividad de Obiang Nguema.....	51
3.1. Figuras de retórica.....	51
3.1.1. Comparación	51
3.1.2. Interrogación	51
3.2. Figuras de estilo	51
3.2.1. Metonimia	51
4. Estilo en la clase de E.L.E.	52
4.1. ¿Cómo se ha de enseñar el estilo en la secundaria?	52
4.2. Cultivar habilidades y competencias en el arte de hablar o escribir	53
CONCLUSIÓN.....	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

DEDICATORIA

Dedicamos este trabajo a nuestros padres Sr Nwame A Essobo Jean y de Sra Biabi Marguerite y a mi bebé Nwame Edjimbi Benjamin Uriel.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de varias personas. Así, estamos muy orgullosa de expresar nuestros sinceros reconocimientos:

- A nuestro director de tesina, el Dr Pierre Paulin Onana Atouba, por su rigor científico, su disponibilidad, su paciencia y sus consejos provechosos.
- A todos nuestros profesores del Departamento de Lenguas Extranjeras de la universidad de Yaundé I en general, y a los de la Unidad de Español en particular por su seguimiento, por la atención que dedicaron a nuestra formación. Nos referimos precisamente: a los Pr. Jean Claude Mbarga, Mol Nang; David Bamela y Andre-Marie Manga; y a los Dr Wilfried Mvondo, al Dr Nana Tadoun, para los de la escuela normal y todos los profesores de la universidad de Yaundé I por sus consejos y formación. Nos referimos al Pr Sosthène ONOMO ABENA y su equipo: Pr André MAH, Dr Ebenezer BILLE, Dr Damas ONDOA Edzengte, Dr Paul KOUAMOU , Dr Jean KEMOGNE.
- A Emmanuel MOUKOUANG BAMBOK por sus consejos científicos
- A toda nuestra familia, precisamente a las familias Jean MWAME A ESSOBO, NGOUCHEME y NKOLO por toda la afición y todo el amor del que se valen para criarnos.
- A Simon Christian EDJIMBI el padre de mi hijo, a mi delegado TONIA TCHUICHA y a todos nuestros amigos, por su compañía, su apoyo tanto moral como material, y a todos los que, de cerca o de lejos, han contribuido a la realización de este trabajo.

RÉSUMÉ

Le présent travail a pour thème : « Style et Discours autobiographique dans *mi vida por mi pueblo* de Teodoro Obiang Nguema Mbasogo ». Il pose le problème du rapport qui existe entre le style et le discours autobiographique. Nous partons du postulat selon lequel le style est au service du discours, en générale et du discours autobiographique en particulier puisqu'il s'agit de cela. Le style est la manière particulière de faire quelque chose, entre autre écrire. Il laisse donc transparaître de ce fait l'identité du locuteur et sa vision du monde. Le discours autobiographique quant à lui, est un récit rétrospectif sur la vie d'une personne par elle-même. Dans l'autobiographie, le sujet et l'objet du discours sont la même personne. Le style va donc impacter ou justifier considérablement le résultat du discours, car c'est aussi l'ensemble des choix que l'auteur opère à chaque pas qu'il fait dans la construction dudit discours. Voilà pourquoi dans ce travail nous abordons aussi les notions telles que la rhétorique, l'esthétique et la dialectique.

Mots clé : Style, discours, discours autobiographique, énonciation

ABSTRACT

The subject of this work is: “style and autobiographic speech in *Mi vida por mi pueblo* of Obiang Nguema Mbasogo”. It stands the relations between the style and the autobiographic speech. The hypothesis is that we consider the style is at the service of the speech in general and the autobiographic speech in particular. The style is the particular way to do something, as writing. The style allows knowing the identity of the author and his vision of the world. The autobiographic speech is a retrospective narrative of somebody by himself. In the autobiography, the author and the object are the same person. Because of that, the style is going to impact and justify the result of the speech, because it is also the whole of selection the author realize when building the speech. That is why in this work we also talk about notions like: rhetoric, speech, autobiographic speech, enunciation.

Key words: Style, speech, autobiographic speech, enunciation

INTRODUCCION

Escribir es una acción que se realiza todos los días; así pues, según el resultado alcanzado, la profesión a la que se inscribe el texto, se distingue una multitud de textos tales como: los textos periodísticos, publicitarios, jurídicos, medicales y literarios entre muchos. Este estado de cosa, según el que se produce más y más textos de orientación variada, hace que no dejemos de pensar en la clasificación o en los tipos de textos. En efecto, se ha catalogado en el universo literario a partir de criterios de forma y de expresión, los textos por una parte en géneros (novela, teatro y poesía) y subgéneros (ensayo, epistolar, relato) y por otra en descriptivo, narrativo, expositivo y argumentativo entre otros. Ahora bien, ¿Dónde se sitúa el discurso en esta tipología? ¿Qué es el discurso? Estas preguntas, a las que trataremos de responder en este trabajo, merecen la pena formularse. Pues el discurso al mismo momento que puede abarcar los demás géneros, si es que es uno, puede fundirse en ellos. Hoy por hoy, se puede constatar con ameno gusto el creciente interés en lingüística del análisis del discurso. Los discursos llenan nuestra vida cotidiana; desde la publicidad comercial a la propaganda política se recurre a los discursos para convencer y atraer a la gente, bien para adoptar un punto de vista, bien para adherir a un determinado grupo de personas. Si partimos de que cada enunciado en un contexto preciso es o recubre un discurso, y que detrás de cada discurso se esconde una ideología, un actor y un receptor, y que casi por todas partes hay discursos, convenimos en que nosotros, en cuanto lingüistas, debemos ser capaz de entender las motivaciones que llevan a producir un discurso y los mecanismos que se ponen en obra para su realización; aunque la lingüística a solas es insuficiente para explicarlos en su totalidad. Por su naturaleza compleja, se debe abordar el análisis del discurso desde un ámbito interdisciplinar, puesto que los datos que permiten entenderlos son de índoles diversas: antropológicos, sociológicos, psicológicos, históricos y lingüísticos entre otros. Los objetivos que se quieren alcanzar cuando se profiere un discurso no suelen ser inmediatamente perceptibles por el receptor, mientras que ello toca a cuestiones tan sensibles como el porvenir de los pueblos de naciones, el sistema cultural de países, hasta políticas internacionales etc. Nuestra investigación cuyo tema es: estilo y discurso autobiográfico en *MI VIDA POR EL PUEBLO* de Teodoro Obiang Nguema, se inserta en este marco: el del análisis del discurso, considerando en esencia el estilo como base de nuestro análisis. O sea que pretendemos hacer

un estudio del estilo en el discurso del actual presidente de la república de Guinea Ecuatorial en su obra susodicha.

Tal como viene formulado nuestro tema, las cuestiones centrales que estamos a derecho de formular para guiar nuestra búsqueda y, a las que deberemos aportar respuesta al final son las siguientes: ¿Cuál es la relación que se establece entre el estilo y el discurso en general y en nuestro corpus en particular? ¿Está uno al servicio de otro?

Como hipótesis, sostenemos que el estilo depende del discurso, es parte integrante del discurso pues está al servicio de este último. La elección de un estilo incide en la recepción del discurso, entonces dicha elección es consciente e intencional.

Bien es verdad que se ha planteado la polémica de la demarcación del discurso frente a unidades como el enunciado, la frase, la oración y el texto. Trataremos de ello en el momento oportuno en este trabajo. Por ahora, la confusión entre dichos términos es legítima puesto que hasta las disciplinas que las estudian –hacemos referencia a la lingüística del texto, análisis del discurso etc.- suelen imbricarse, compenetrarse unas en otras. Por consiguiente, las líneas fronterizas no son nítidas. Un enunciado puede ser un discurso y viceversa. De manera general, nos ceñiremos al objetivo de nuestra investigación: dar cuenta del estilo que se manifiesta en el discurso del presidente de Guinea Ecuatorial en nuestro corpus. Quiere esto decir que no nos vamos a meter en el debate acerca de las disciplinas conexas al análisis del discurso, más bien insistiremos en las relaciones que existen entre la retórica, estilística, dialéctica y estética.

Nuestro trabajo se sitúa en la encrucijada de al mínimo tres disciplinas: la estilística, el análisis del discurso y la pragmática. Desde luego, para llevar a bien dicha investigación que versa tanto sobre el estilo como en el discurso, viene más indicado usar un método ecléctico, como ya lo mencionamos en líneas anteriores. Sin embargo, nos basaremos fundamentalmente en la estilística, la sociolingüística y la pragmática como métodos de investigación y de análisis. La estilística nos será de gran utilidad porque nos permitirá estudiar el uso de las expresiones del lenguaje del autor. La sociolingüística, por su parte nos servirá a destacar los hechos sociales que inciden en el discurso y, por último, nos valdremos de la pragmática para resaltar el contexto extralingüísticos de producción del discurso.

Este trabajo se divide en tres capítulos. Los dos primeros que se intitulan respectivamente: *nociones generales sobre el concepto del estilo y el estilo y el discurso*

tratan de cuestiones teóricas -el primero más que el segundo, dado que es en el segundo donde ya se perfila la respuesta a nuestra problemática- sobre los conceptos clave de nuestro trabajo: estilo, estilística, dialéctica y estética; discurso, autobiografía, discurso autobiográfico. Estos capítulos nos permitirán recorrer las generalidades de los conceptos arriba mencionados, a fin de poder encontrar un camino más uniforme y viable en nuestro análisis. Es que el trabajo realizado en estos dos capítulos facilitará el encuentro de una dirección, de un enfoque al análisis propiamente dicho del estilo de nuestra obra. El tercer capítulo cuyo título es el estilo en *mi vida por mi pueblo*, representa la parte práctica de este trabajo en la medida en que es en éste en que nos dedicaremos a indagar y a dar a conocer de las manifestaciones del estilo en la obra. Aquí, haremos un trabajo de terreno, entraremos de lleno en el corpus y destacamos las huellas del estilo.

CAPÍTULO 1: NOCIONES GENERALES SOBRE EL CONCEPTO DEL ESTILO

En esta primera sección, que constituye el punto de arranque de nuestra investigación, haremos hincapié en las generalidades acerca de la noción del estilo, una de las palabras clave en este trabajo, para enmarcar con facilidad el análisis que es nuestro. O sea que intentaremos, antes que nada, dar cuenta de las definiciones que hasta aquí se han otorgado a la noción de estilo; luego, resaltar las etapas que emprendió dicha noción junto con la estilística a lo largo de la historia de la lingüística y, por fin, mostrar las relaciones que mantiene con algunas disciplinas conexas como la retórica, la dialéctica y la estética.

1. Estilo

El estilo es un término que se ha visto utilizado en muchos sectores de la vida humana. Sin embargo, se desprende, con facilidad, de todos esos usos algo en común, que es a nuestro juicio la esencia misma del término; esto es: manera particular de ser o de hacer algo. Según el diccionario electrónico CLAVE, el estilo es, entre muchas definiciones: “*manera o forma de hacer algo*”, “*carácter propio de algo*” y “*conjunto de rasgos que distinguen y que caracterizan a un artista, a una obra o a un periodo artístico*”. En efecto, de estas tres definiciones, que son las tres primeras propuestas al lector, se observa que se puede aplicar la palabra *estilo* a cualquier actividad humana en un periodo, conocido o no; pero también destaca con constancia, de las mismas definiciones el estilo como algo particular. Creemos que hace falta decirlo con firmeza, pues es la característica fundamental de la noción de estilo; y de hecho deja transparentar cómo podemos entender la noción de estilo en nuestro dominio y qué perspectivas podemos emprender en nuestra investigación.

El estilo se ha concebido hasta hoy en día desde muchas perspectivas. Para unos, el estilo es puramente formal

1.1. ¿Qué se entiende por la noción del estilo?

Si aplicamos la esencia de las definiciones propuestas en el apartado anterior al dominio que es el nuestro, o sea, la lingüística, diremos que el estilo remite a una manera particular de expresar sus pensamientos y sus ideas. Es la manera de escribir de un autor. El

estilo conlleva en realidad rasgos propios a la personalidad, al mundo y a la cosmovisión del escritor. El estilo puede ser el producto de un esfuerzo consciente de este último. A este respecto Onana (2012:348) habla del concepto de “strategie discursive” citando a Charaudeau. Así en lo concreto puede realizarse el estilo consciente o inconscientemente como lo señalan las definiciones sacadas de *estilística* que vienen a continuación.

El estilo se caracteriza por su unicidad, es la manera peculiar de expresarse un escritor. El modo de ser; la psicología de la sensibilidad, el sentido de los valores, gustos y aficiones; los conocimientos y la educación recibida, el mundo circundante forma un conjunto único que habrá de manifestarse en la expresión individual, en el estilo. Retomando la tan conocida expresión de Buffón, “el estilo es el hombre”, Miguel de Unamuno la amplía y la explica de acuerdo con sus ideas filosóficas. En sinopsis, tendríamos: 1 el estilo es el hombre; el hombre es la persona y el estilo es la persona. 2 persona es el que representa un papel; quien descubre su papel en la tragicomedia de la historia, se descubre a sí mismo; el que se descubre a sí mismo halla su estilo el estilo es el *sí mismo*; el estilo es el papel que se representa en la historia.

De ahí que afirme Unamuno que el único estilo calificable de “bueno” sea el que “pone de manifiesto la personalidad de su autor”

Para Ortega y Gasset, el estilo es “la peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas”, y al comentar la frase de Buffón, la acepta si en ella se mantiene el equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo: “Pero no se olvide que esta subjetividad solo existe en tanto que se ocupa con cosas, que solo en las deformaciones introducidas en la realidad aparece. Más claro: el estilo procede de la individualidad del “yo”, pero se verifica en las cosas”.

Dámaso Alonso se desborda inspiradamente en un intento denodado por incluir en la definición del estilo todas las gamas de perspectivas imaginables. “Estilo –dice- es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario. “El estilo” es la única realidad literaria. El “estilo” es la “obra” literaria, es decir, con nuestra terminología el “signo”, en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, el misterioso “fenómeno”, en el que se ligan significado y significante, forma interior y forma exterior: un cosmos de realidades espirituales, intuitivamente seleccionadas y ahormadas, y un complejo de realidades físicas concretas (fonemas o su representación gráfica) que ahora ya cubre, representa, y ya

mágicamente evoca aquel cosmos. Si, cuando en el “signo” consideramos su invencible peculiaridad lo llamamos “estilo””

El esfuerzo que realiza el escritor por conseguir un estilo propio y auténtico, partiendo de sus dotes naturales e impulsos creativos, se transparenta en este denso párrafo de Juan Marichal: “Es manifiesto en primer lugar, que el escritor no elige estrictamente su estilo, del mismo modo que ningún ser vivo interviene en su propio nacimiento: “Amigo mío –escribía Jovellanos a Vargas Ponce en 1799-, la naturaleza a dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter” O sea que el escritor se encuentra *en y con* un estilo previamente a su decidida consciencia del mismo: digamos, invirtiendo a la española los términos de la famosa fórmula de Buffón, que el estilo está en el hombre antes de estar en él su estilo. “El estilo es camino, y es a la vez lo que camina como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva”, así describía Unamuno en 1924 (Recordando probablemente un texto de Fray Luis de León) la función impulsiva de un estilo literario. Pero es también cierto que la formación de una personalidad literaria participa del carácter dramático de toda vida humana: que en ella se da un conjunto significativo de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas y comunicativas de un idioma. O sea, que el estilo es simultáneamente “Un camino que nos lleva” y un esfuerzo del escritor por encauzarse a sí mismo: de ahí que el concepto y la expresión de “voluntad del estilo” –procedente del término alemán Stilwille- recoja tan apropiadamente las dos condiciones apuntadas”

Wolfgang Kayser ve en la investigación del estilo personal problemas difíciles de solucionar. “La ingenua creencia de que “el estilo es el hombre” con estas simples observaciones queda ya resquebrajada. Preceptos estilísticos dominantes, gustos del público, modelos representativos, generación, época, etc., son factores que influyen sobre las creaciones del poeta del mismo modo que los géneros elegidos sobre un estilo

1.2. Recorrido histórico de los conceptos de estilística y de retórica

La estilística se define como la ciencia del estilo; es decir, el estudio crítico y analítico del estilo. Dámaso Alonso, que ha formado con Amado Alonso, augura para la joven ciencia un porvenir alentador. El hecho creador la trabazón artística, tal vez no llegue nunca a desvelar sus secretos por entero la mayoría de ellos

La estilística es hoy por hoy –afirma Dámaso Alonso- el único avance hacia la constitución de una verdadera ciencia de la literatura (...) Nótese que digo un avance: sí, es un

ensayo de técnicas y métodos no es una ciencia. Cuando se puede constituir una ciencia (cuando haya inducido una red completa de normas), vendrá a confundirse con la ciencia de la literatura. Porque la ciencia de la literatura no podrá tener otro objeto que el del conocimiento científico de las creaciones literarias (...). Cuando lo haya medido todo, cuando lo haya catalogado todo aun la terrible “unicidad” del hecho artístico le escapará de las manos. Sin embargo, este resto no cognoscible científicamente ira siendo cada vez menor según avance nuestra técnica.

El radio de alcance de la estilística lo resume Raúl H. Castagniño en estos términos: La estilística se funda en el hecho de que pese a todo lo convencional que sea el lenguaje humano como instrumento de intercomunicación, pese a la necesaria atadura que lo fija a la gramática, a través de aspectos morfológicos y sintácticos, a las codificaciones retóricas, no hay palabras ni giros que usados por individuos distintos sean exactamente iguales, alcancen idéntico contenido sea conceptual, emotivo, intencional, estético. La estilística procura indagar esa parte estrictamente individual, en la expresión corriente, en el lenguaje común familiar o en la creación literaria; y quiere discernir, al margen del valor convencional de la expresión adentrándose en la esfera íntima, el hecho afectivo, el hecho estético, lo intencional y lo involuntario.

Por lo que se refiere a la retórica, fue la estilística del pasado que, originándose en la época griega supo avanzar imbatida, siglo tras siglo, hasta el siglo XVIII en que se inicia su decadencia. Logra no obstante, mantenerse en las aulas durante todo el siglo XIX y gran parte del XX. No sucumbe la retórica por haber sido suplantada por otra, sino por el comienzo de un nuevo espíritu en el hombre y en la sociedad que le representa. Con antecedentes en el siglo XVIII, el romanticismo desencadena una revelación cuyos frutos seguimos cosechando en la actualidad: la que proclama *la experiencia individual* frente a las normas establecidas (mundo de valores universales y estables, orden inmutable de la razón, la moral y la estética). Esa revolución, precisamente la que hace tambalear el edificio tradicional de la retórica logrando que termine por caer en desuso. Pero, semejante al ave fénix, la retórica reencarna ya en el siglo XIX en los primeros brotes de la nueva estilística –aunque no siempre haya sido reconocido así por los lingüistas y los historiadores de la literatura. Ha cesado, sí, la retórica acartonada, la de los preceptos normativos que veía el fenómeno de la creación artística desde fuera y ofrecía recetas y etiquetas coloreadas de artificialidad. No ha caducado, sin embargo, la razón de ser que la retórica llevaba inmanente en sí: la necesidad de una aproximación rigurosa y científica a la expresión literaria.

Sorprender la continuidad de la vieja retórica en la modernidad de los estudios estilísticos, -a la luz del progreso alcanzado desde comienzos del siglo-, constituye un criterio digno de encomio.

Para Pierre Guiraud, “la estilística es una retórica moderna en su doble forma de ciencia de la expresión y crítica de los estudios individuales”

Paul Valéry echa en falta el análisis de las figuras retóricas en los estudios modernos “ahora bien, tales figuras, tan descuidadas por la crítica de los modernos, desempeñan un papel de primera importancia. No tan solo en la poesía declarada y organizada, sino además en esta poesía perpetuamente actuante que atormenta el vocabulario fijado, dilata o restringe el sentido de las palabras, que opera sobre ellas mediante simetrías o conversiones, altera a cada instante los valores de esta moneda fiduciaria...”

En el principio los conceptos de estilística y de retórica remeten a lo mismo. Es decir que hacer un análisis estilístico era igual a hacer un análisis retórico.

1.2.1. Estilo y lenguaje

“EL lenguaje –escribe Rafael Lapesa- es la forma definitiva revestida por la obra” de manera que el tipo de lenguaje que emplee el autor ha de servir siempre para establecer toda una gama de calificaciones. Es “conciso” o “lacónico” si usa solo palabras justas y exactas; es “natural” si se expresa con sencillez y sin exceso de adornos (lazarillo); recargado si abundan excesivamente los adornos (ciertos autores barrocos); “ampuloso” o “difuso”, si amplía la idea innecesariamente y es difícil de comprender (la oratoria del siglo XIX); “florido”, si abundan los adornos literarios – recursos estilísticos, imágenes, etc.- (Gabriel Miró)

La lengua es, lo hemos dicho, el conjunto de medios de que dispone para comunicar, los usuarios de una misma comunidad lingüística. Aquellos medios no forman un conjunto homogéneo, idéntico a pesar de los tiempos, los lugares y los grupos. Al contrario, existen subsistemas que, en un texto, interfieren frecuentemente. – Es objetivo de la estilística de deslindarlos y de dar cuenta de su utilización.

Se considera el lenguaje como el material del estilo.

1.2.2. Valores del concepto del estilo

Una historia de la lengua francesa permite establecer un inventario (incompleto por supuesto) de los medios lingüísticos de una época y de un grupo dado. El léxico y la sintaxis de los gentilhombres del siglo XVII no son exactamente similares a los de los filósofos del siglo XVIII, que difiere de los de los jóvenes románticos de 1830. Así existen lenguas de épocas pero también las lenguas de clases sociales y de lenguas de grupo sociales: Lengua de los paisano, de los intelectuales, de los burgueses, lengua de la administración de la universidad, de la iglesia; lenguaje de los cuerpos de afición, de técnicas diversas, de los partidos políticos, de los movimientos de ideas; argot de los niños y de los estudiantes, los deportista; de chicos malos, los militares.

Un valor es una guía estándar y duradera para la conducta. Los valores representan la importancia que poseen unos objetos, unos hechos o una forma de comportarse. Los valores participan como elemento constituyente, en la formación de identidad de individuos y también de los grupos. Un grupo, comunidad, colectivo u organización tiene unas características definitorias que lo conforman como diferente al resto de grupos, al mismo tiempo que señala las coincidencias entre los miembros que lo forman. Es decir, todo grupo tiene su identidad formada a partir de las simpatías cognitivas, afectivas y comportamentales de sus miembros.

Los valores son fundamentales, por tanto, para entender la identidad de un grupo o de una persona.

El estilo puede recobrar muchos valores. El estilo puede tener un valor decorativo, de identificación; pues a través del estilo se puede reconocer al autor.

1.2.3. Relaciones del estilo con los datos lingüísticos

El estilo afecta la estructura de las oraciones, se manifiesta dentro de los enunciados emitidos, aquellos que se forman de datos lingüísticos. Difícilmente podemos concebir el estilo fuera de la lingüística. Los recursos estilísticos son lingüísticos. El estilo se basa, como lo hemos mostrado en otro apartado, en la personalidad del escritor, su experiencia, su cosmovisión. Pero todo se materializa en el lenguaje. El estilo es físico, es un construido y su material es el lenguaje, los recursos lingüísticos: las figuras de estilo y las figuras retóricas.

1.2.4. Estilo y dimensión informativa

El aspecto informativo toca al grado de información que puede transmitir un estilo. Es una suerte de relación entre el estilo y el grado de información. Cuanto más fácil es el estilo del autor, más fácil es la captación de las informaciones. Se lee una obra para informarse. Sin embargo, el estilo puede determinar el acceso a dicha información. Por ejemplo, se reconoce a unos autores un estilo hermético; y de hecho cuesta entender lo que quiere transmitir en su obra. Para entender hace falta ser iniciado.

Por otra parte, en función de si el escrito quiere insistir en propiciar muchas informaciones o explicaciones al lector, tiene que adaptar su estilo a este fin. Nos hace recordar y significar el impacto que tienen los géneros literarios en la creación literaria. No se puede elegir indistintamente para un mismo tema, una misma historia con los mismos efectos la novela en vez del teatro o de la poesía por ejemplo. Los géneros literarios cuajan los unos más que los otros con lo que se quiere contar. Igual que el género literario se elige con cuidado para un tipo de historia precisa, igual el estilo impacta al grado de información que pretende alcanzar el escritor en su obra.

Para Cresset el estilo es la elección que hace el usuario en todos los comportamientos de la lengua. Así, -sigue-, el usuario del francés deseando comunicar un rechazo o rechazo tendrá la elección entre: je ne peux pas, je ne puis, je ne saurais etc. Esto para destacar la relación, el impacto o el valor que recobra estilo para la informatividad. Dicha elección puede ser consciente o inconsciente, pues el estilo no siempre es voluntario como lo dice P. Guiraud en estas palabras: *“Si le style est lié au tempérament, au caractère, à la condition sociale, à la vision de l’homme. Comme cela est généralement reconnu, il est clair que la science du style doit se fonder sur une étude rationnelle de ces relations”* (la stylistique, P.114). Lo que nos

interesa en esta cita es mostrar que el estilo no siempre es intencional, que se puede justificar por otras razones fuera del escritor como la época, el corriente literario etc. Pero que si influye sobremanera en el grado de informatividad del texto o del discurso.

Se ha advertido por ejemplo la diferencia que hay entre los textos descriptivo, expositivo e informativo. Y antes que nada se ha aclarado lo de “informativo” diciendo que en realidad todo texto es informativo sea cual sea su naturaleza aunque se suelen llamar textos informativos a los que pertenecen a los géneros informativos (noticias, reportaje, crónicas sucesos etc.) del discurso de la prensa cuyo objetivo consiste en informar sobre los acontecimientos de la actualidad. Es decir, todo texto tiene una información; ahora es el grado de información o mejor el objetivo que hace la diferencia entre ellos.

2. Estilo, retórica, dialéctica y estética

La retórica, la dialéctica y la estética son disciplinas extremadamente entrelazadas, entre ellas, por una parte, y a la noción de estilo por otra. En este apartado nos toca aportar aclaraciones acerca de las relaciones que mantienen. Para ello, hablaremos respectivamente de los aspectos que unen el estilo a cada una de dichas disciplinas.

2.1. Estilo y retórica

Como ya hemos venido anunciando en los sectores anteriores de este trabajo, aquí vamos a tratar de deslindar los conceptos de estilo y de retórica. En efecto, este objetivo que pretendemos alcanzar no es de más, dado que en los mismísimos trabajos realizados en el dominio de la estilística a los que hemos podido acudir nos dan a entender de la estrecha relación que mantienen y que puede prestar a confusión. Una de las preguntas que podemos formular es la de saber cómo se manifiesta la relación entre el estilo y la retórica. ¿Pertenecen a dos disciplinas independientes?

La retórica, en su primer sentido es el arte de hablar y de escribir bien. Según el diccionario Clave es: “*arte de hablar y escribir bien y emplear el lenguaje de manera eficaz para deleitar, persuadir o conmover*”. Entendida así, la retórica es una disciplina más ligada a

la persuasión y a la convicción que a una manera o forma de ser como del estilo se trata. Asimismo se puede entender que estudiar por ejemplo un discurso desde una perspectiva retórica no sería exactamente igual que hacerlo desde un punto de vista estilístico, aunque no será productivo emprender este tipo de análisis. Hacer el análisis de un texto ciñéndose más a la retórica significaría dar cuenta de los medios de expresión usados con fines de persuadir y de convencer a lector o al auditorio. O sea que en la retórica cuenta más la intención de usar el lenguaje para convencer, no para decorar ni simplemente deleitar el texto. Así que hará recurso a otras técnicas, entre las cuales la estilística, la dialéctica y la estilística. Y es probablemente por eso por lo que no podemos prescindir de la retórica en el análisis del discurso como disciplina.

Nuestro corpus es la obra del actual presidente de Guinea Ecuatorial, como puede ser la de cualquier político, ésta tendrá una visión política, mejor dicho un programa político o sea una intención. Para hacer adherir los demás a su visión, los tiene que convencer de ahí la retórica. Combina un conjunto de medios para este fin.

La retórica es un conjunto de normas y convenciones propias de la palabra escrita con fines artísticos, como la perspectiva tridimensional es una convención de la pintura, como la línea melódica lo es de la música. Sin ánimo de emprender una reivindicación de la retórica, ¿No habrá llegado al menos la hora de su desagravio?...

Mas todo el peligro pudiera obviarse si desde el primer momento se hubiera precisado que la retórica en si carece de negatividad o de positividad: depende de cómo se utilice o en último extremo –pudiéramos concluir-, hay dos retóricas, y aunque sus diferencias resulten obvias, deslindarlas con nitidez parece hoy más urgente que nunca. Una retórica mala y otra buena. La retórica mostrenca y descolorida, aquella que se nutre de acarreo, prestamos y reflejos, es reprobable; la retórica propia, aquella que cada escritor genuina se forja o

reinventa, es admirable. El riesgo de la segunda es el manierismo y su prueba de excelencia la invisibilidad del artificio... Pero si pululan las abominaciones contra la retórica es porque resulta más difícil inventarla que negarla. Lo segundo está al alcance de cualquiera, lo primero es siempre arduo”

La relación que existe entre el estilo y la retórica, y que a veces crea confusión entre las dos es que hay al menos dos retóricas, como lo señala Goerges Moliné (): *“Mais la confusion vient de ce qu’il existe au moins deux rhétorique: de l’expression et du contenu”* explica a continuación que la retórica de la expresión trata de las figuras mientras que la retórica del contenido examina el arte de la persuasión. Se destaca de ello, en efecto, puntos de divergencias y de convergencias que, por una parte, legitiman la confusión que hay entre las dos disciplinas y por otra dificultan la delimitación de las mismas.

Ahora bien, una de las diferencias que pueden ayudar a separar la retórica del estilo son las figuras. En retórica distinguimos las figuras retóricas mientras que en estilística se habla de las figuras de estilo. Si bien los tipos de figuras contribuyen a la obtención del estilo de un autor, no son por lo tanto similares.

2.2. Estilo y dialéctica

La dialéctica literalmente significa la técnica de la conversación. Es el arte y la técnica de dialogar y de convencer con la palabra. En el origen designaba simplemente un método de conversación. Y en esta medida no se halla lejos de la retórica, que es como ya hemos dicho en el párrafo anterior el arte de hablar bien. La línea fronteriza que se puede trazar entre los dos conceptos, aunque borrosa, es que la dialéctica más que la retórica ambiciona superar los puntos de vista en una discusión. Esto es, en la dialéctica la argumentación recobra más fuerza que en la retórica pues la meta es convencer en el sentido de superar lo ya avanzado en un debate o una discusión. Bien es verdad que la meta que quiere también alcanzar la retórica

es convencer, solo que aquí no se supone necesariamente un debate contradictorio. En dialéctica la contradicción es fundamental, como lo decimos a continuación.

Según Schopenhauer (2000:79) “muy pocos son capaces de pensar, sin embargo todos quieren tener opiniones”. Tuvo una experiencia amarga en la universidad, donde chocó con intelectuales como Hegel de quienes denunciaba que se dedicaban al arte de la argumentación más que a la búsqueda de la verdad, como para ganar una batalla dialéctica o discursiva contra un contrincante. Identificó 38 estratagemas argumentativas que se plasman en el discurso. Entre ellos: la amplificación y reducción; la afirmación sin fundamento, reducción a lo aborrecible. Afirma pues que lo importante no es la verdad, sino la victoria.

La dialéctica es una rama de la filosofía, es un método de razonamiento que consiste en oponer puntos de vista para llegar a la verdad. El fundador de la dialéctica es Heráclito de Éfeso el cual fue el primero en considerar que la contradicción no paraliza sino dinamiza. De manera más esquemática puede definirse la dialéctica como el discurso en el que se contraponen una determinada concepción o tradición, entendida como tesis, y la muestra de los problemas y contradicciones, entendida como antítesis. De esta confrontación surge, en un tercer momento llamado síntesis, una resolución o una nueva comprensión del problema. Este esquema general puede concretarse como la contraposición entre concepto y cosa en la teoría del conocimiento, a la contraposición entre los diferentes participantes en una discusión y a contraposiciones reales en la naturaleza o en la sociedad, entre otras.

En efecto, el concepto de dialéctica ha prosperado mucho en el campo de la filosofía. Incluso podemos decir que es en filosofía donde se percibe mejor lo que es, sus características y su evolución. Tanto en los textos de Platón, Aristóteles como de Karl Marx entre otros filósofos, resalta con fuerza este concepto. Se ha hablado de la dialéctica del maestro y del esclavo (Platón); la lucha perpetua entre las clases sociales como motor de cambios observados en la sociedad, la política o el sistema económico: ¿el capitalismo o el comunismo? (Karl Marx). Todo ello deja transparentar el carácter de contradicción pero dinámico que conlleva en sí la noción de dialéctica. La dialéctica efectúa un movimiento de contraposición de ideas y de pensamiento tanto en lo social como en lo cultural. En este orden de ideas tomadas de la filosofía, ¿Qué relación mantiene el estilo con la estética?

Esta clase de justificaciones o pruebas, que la actividad dialéctica permite conseguir según los clásicos, sólo pueden desarrollarse gracias a la confrontación de puntos de vista opuestos. Sin embargo, a partir de la Ilustración se difundió ampliamente, aunque al parecer sin discusión de por medio, un juicio contrario, de [David Hume](#), quien en la *Investigación sobre el Entendimiento Humano* § 4, afirma sin más que todo razonamiento humano es inductivo (en sus términos, "probable", o "moral") o deductivo ("demostrativo"); por tanto, no dialéctico sino monolético. Es decir que según Hume, toda prueba científica o filosófica debe ser construible en su integridad desde un único punto de vista. Esta idea no ha sido suficientemente discutida, y puede considerarse como una hipótesis, tanto como la idea contraria.

Para Emmanuel Kant la sensibilidad tiene como formas a priori el espacio y el tiempo y la razón humana tiene, también anteriores a toda experiencia, un conjunto de categorías para concebir los objetos, siempre que haya fenómenos sobre los cuales ellas puedan actuar. Cuando tal cosa no ocurre, como en el caso de los objetos denominados "metafísicos", el entendimiento deriva en las llamadas antinomias, en las cuales puede demostrarse como verdadera tanto una posición como la contraria, hay argumentos en favor y en contra de las tesis y de sus respectivas antítesis. La solución no puede ser dogmática sino crítica de la razón pura, distinguiendo la "cosa en sí" del mundo fenomenológico, que no existe independientemente de nuestras representaciones.

Para Johann Gottlieb Fichte del yo, del sujeto se deriva todo y de acuerdo con los principios lógicos de la identidad y negación, al afirmarse el yo engendra por oposición el "no yo" y ambos están subordinados a un principio de unidad total. Así como el yo entra en contradicción consigo mismo y posiciona el no yo, elimina esta oposición mediante la limitación de ambos y fluye un proceso infinito y que se formula en la *tríada* dialéctica: tesis, antítesis y síntesis.

Arthur Schopenhauer entre otros aspectos de la dialéctica considera a la dialéctica como una forma elocuente de razonamiento e incluso de discutir incluso contra algo que critica, considera de este modo a la dialéctica como un método de una eudemonología y en cuanto a un intento de diálogo más como una erística: la dialéctica del sofisma y de la falacia (Véase: *Die Kunst, Glücklich Zu Sein Oder, Eudämonologie* « Eudemonología o el arte de ser feliz, explicado en 50 reglas para la vida») y «Dialéctica erística o el arte de tener razón,

expuesta en treinta y ocho estratagemas» (obra también conocida como «El arte de tener razón»).

El filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel aplica el término dialéctica a su sistema filosófico y a su lógica centrada en el devenir, la contradicción y el cambio, que sustituye los principios de identidad y no contradicción, por los de la transformación incesante de las cosas y la unidad de los contrarios. Hegel pensaba que la evolución de la Idea se produce a través de un proceso dialéctico, es decir, un concepto se enfrenta a su opuesto y como resultado de este conflicto, se alza un tercero, la síntesis. La síntesis se encuentra más cargada de verdad que los dos anteriores opuestos. La obra de Hegel se basa en la concepción idealista de una mente universal que, a través de la evolución, aspira a llegar al más alto límite de autoconciencia y de libertad.

El filósofo alemán Karl Marx aplicaba el concepto de dialéctica a los procesos sociales y económicos. El llamado materialismo dialéctico de Marx es con frecuencia considerado como una revisión del sistema hegeliano. Este proponía una solución a un problema generalizado de extremos económicos por medio de los tres conceptos: tesis, antítesis y síntesis. La primera era la fuente del problema en este la propiedad del capital concentrada en la clase burguesa. La segunda la clase proletaria creadora del valor con su trabajo y despojada de todo medio de producción. Estas dos darán como síntesis el comunismo, la propiedad social de los medios de producción.

Además de la propia confrontación de ideas, un par de conceptos o reglas lógicas distinguen a los argumentos dialécticos de los monoléticos. Son 1) la argumentación *ex concessis*, según la cual es lícito razonar a partir de los presupuestos o premisas del antagonista, sin que en suma, haga falta justificarlas (al menos, no de cara a ese mismo contrario). Y por otra parte 2), la noción de la *carga de la prueba*, que atribuye a uno de los debatientes en particular, el deber de iniciar la argumentación, dando un respaldo *prima facie* razonable a su tesis. Si el interesado lo consigue, con ello transfiere a su adversario la obligación (o carga) de responder, argumentando en contra suya. Cualquiera de los debatientes que deje de atender satisfactoriamente esta obligación cuando le corresponde, por ese hecho resulta derrotado en la polémica. En Occidente, la carga de la prueba inicial corresponde al que propone novedades, y desde luego a quien cuestiona los usos y las creencias tradicionales o generalmente aceptadas. Una máxima del derecho romano prescribe: "el que afirma, prueba".

Parece que a los [estoicos](#) se debe el uso posterior (concretamente, medieval) del término, con el que 'Dialéctica' pasa a referirse al conjunto de la [lógica](#), que por lo demás los estoicos cultivaron como estudio del razonamiento deductivo (por tanto, monolético). Junto con la Gramática y la Retórica, la Dialéctica constituye el [Trivium](#) medieval.

La dialéctica se basa en la fundamentación de que una idea (tesis), generalmente histórica, social o filosófica, al ser desarrollada en detalle abre aspectos diversos que entre sí se avienen mal (antítesis), pero finalmente surge una manera de reconcebir la conciliando aspectos aparentemente contradictorios (síntesis). Si bien Hegel nunca usó los términos tesis, antítesis y síntesis, diversos analistas posteriores popularizaron esta terminología (devida a [H. M. Chalybäus](#)) para analizar el desarrollo de la dialéctica hegeliana de una idea o tesis.

Según este punto de vista muchas ideas o corrientes reflexivas pasan por una fase de contradicción aparente, esta característica sería profunda y esencial en el análisis de Hegel. Metafóricamente se podría decir que la identidad es la determinación de lo simple inmediato y estático, mientras que la contradicción es la raíz de todo movimiento y vitalidad, el principio de todo auto movimiento y solamente aquello que encierra una contradicción se mueve. La imaginación corriente capta la identidad, la diferencia y la contradicción, pero no la transición de lo uno a lo otro, que es lo más importante, cómo lo uno se convierte en lo otro.

Causa y efecto son momentos de la dependencia recíproca universal, de la conexión y concatenación recíproca de los acontecimientos, eslabones en la cadena del desarrollo de la materia y la sociedad: la misma cosa se presenta primero como causa y luego como efecto. Es necesario hacer conciencia de la intercausalidad, de las leyes de conexión universal objetiva, de la lucha y la unidad de los contrarios y de las transiciones y las transformaciones de la naturaleza y la sociedad. La totalidad, de todos los aspectos del fenómeno, de la realidad, de los fenómenos y de sus relaciones recíprocas, de eso está compuesta la verdad.

La realidad es la unidad de la esencia y la existencia. La esencia no está detrás o más allá del fenómeno, sino que por lo mismo que la esencia existe, la esencia se concreta en el fenómeno. La existencia es la unidad inmediata del ser y la reflexión. Posibilidad y accidentalidad son momentos de la realidad puestos como formas que constituyen la exterioridad de lo real y por tanto son cuestión que afecta el contenido, porque en la realidad se reúne esta exterioridad con la interioridad en un movimiento único y se convierte en necesidad y así lo necesario es mediado por un cúmulo de circunstancias o condiciones.

La cantidad se transforma en cualidad y los cambios se interconectan y provocan los unos con los otros. Las matemáticas no han logrado justificar estas operaciones que se basan en la transición, porque la transición no es de naturaleza matemática o formal, sino dialéctica.

Las determinaciones lógicas anteriormente expuestas, las determinaciones del ser y la esencia, no son meras determinaciones del pensamiento. La lógica del concepto se entiende ordinariamente como ciencia solamente formal, pero si las formas lógicas del concepto fueran recipientes muertos, pasivos, de representaciones y pensamientos, su conocimiento sería superfluo; pero en realidad son como formas del concepto, el espíritu vivo de lo real y por tanto se requiere indagar la verdad de estas formas y su conexión necesaria.

El método del conocimiento no es una forma meramente exterior, sino que es alma y concepto del contenido. Por lo que se refiere a la naturaleza del concepto el análisis es lo primero, porque debe elevar la materia dada a la forma de abstracciones universales, las cuales luego mediante el método sintético son puestas como definiciones. El análisis resuelve el dato concreto, aísla sus diferencias y les da forma de universalidad o, deja lo concreto como fundamento y por medio de la abstracción de las particularidades que aparentan ser inesenciales, pone de relieve un universal concreto o la fuerza y la ley general. Esta universalidad también es determinada mediante la síntesis del concepto en sus formas, en definiciones.

La actividad humana une lo subjetivo con lo objetivo. El fin subjetivo se vincula con la objetividad exterior a él, a través de un medio que es la unidad de ambos, esto es la actividad conforme al fin. Así, con sus herramientas el hombre posee poder sobre la naturaleza exterior, aunque en lo que respecta a sus fines se encuentra con frecuencia sometido a ella.

En la trayectoria que ha realizado la dialéctica, ha ido de arte de conversar pasando por la teoría de los contrapuestos, método de razonamiento más o menos similar a la lógica para recobrar el sentido de arte de conversar con fines de convencer. Ahora bien, la relación que se puede establecer entre el estilo y la estilística será, a nuestro parecer, una relación de interdependencia. La dialéctica además de ser el arte de conversar para convencer, es una manera de razonar. En este sentido significa que la dialéctica exige un estilo, una manera particular de discutir sin embargo, no se puede negar que el estilo es inherente al usuario de la lengua.

2.3. Estilo y estética

Ya se sabe que la estética tiene que ver con la recepción de los lectores o de los oyentes. Se trata de mostrar el rol que desempeña el estilo en la recepción.

La estética es para unos la reflexión sobre lo bello, para otros la reflexión sobre las condiciones generales de la percepción sensible y para unos terceros, teoría general de los fenómenos artísticos. Comprendemos a partir de ello la real confusión que los escritos de estética producen. ¿Es la estética acaso la ciencia de la expresión en sentido absoluto o tal vez constituye tan solo una ciencia de la expresión junto a otras tan legítimas como ella?

Integrado el arte en el complejo general de todos los sistemas humanos de significación, lo que se plantea es la definición de las especificidades de los signos que puedan constituir grupos o campos de discurso diferenciado, redefiniéndose así, lingüísticamente la estructura de cada uno de ellos.

En lingüística, se ha considerado tres dimensiones al lenguaje: la dimensión semántica, la dimensión sintáctica y la dimensión pragmática. Y es sin embargo a la dimensión sintáctica que se ha atribuido el orden artístico. Esta concepción supone una consideración de la especificidad artística en la perfección formal, en la depurada elaboración de las relaciones entre significante y significado. Pero hay que recordar cuál es la forma específica de este signo que Morris define como “icónico”, es decir que no designa convencionalmente sino que contiene una determinada homología entre el signo y su “designatum”

Ahora bien, entre las definiciones reconocidas a la estética, hay estética como el estudio de lo bello, del arte. Morris define el arte como la presentación icónica de un valor. De esta fórmula caracteriza el signo específico del discurso estético. Dice que “valor” tiene en esta definición un sentido de afirmación positiva, vital, de apreciación. Por ello el discurso estético es un discurso de signos icónicos que debe suscitar una valoración positiva de éstos como tales.

Una de las dificultades que hemos tenido en este apartado consagrado al estilo y a la estética, es que los dos conceptos fácilmente se aplican a todos los sectores de la vida, la religión, la arquitectura, la vestimenta, la moda etc. Ya lo hemos mencionado hablando de la sección reservada al estilo. De hecho, tal estado de cosa por una parte ayuda a tener una visión globalizante desde una perspectiva extralingüística sin embargo, en el marco de un estudio puramente lingüístico resulta extremadamente complejo deslindarlos dado la vastedad de su aplicación y del mayor grado de interconexión que les une.

El mensaje estético es ambiguo y autorreflexivo: a la categoría de ambigüedad, es decir de complejidad de descodificación que necesita sucesivas bases de redundancia y de apertura de los contenidos, va ligada toda la teoría de la *Obra abierta* formulada ya anteriormente por Umberto Eco y se refiere, sobre todo, a la posibilidad, tanto lógica como cronológica, de un sucesivo proceso informativo que no se resuelve inmediatamente en un comportamiento que concluya una respuesta, sino que provoca el segundo aspecto antes mencionado: la autorreflexión. La autorreflexión es la obra sobre sí misma. Supone para el lector demorarse en el proceso de descodificación y en la recurrente apertura de nueva información. Y esto gracias a que el código de la obra es también autorreflexivo, autónomo en algún sentido, renovador y crítico. Esto quiere decir que para que se diga de un mensaje o de un discurso que es estético, o mostrar el grado de estética de un discurso, hace falta enseñar cómo se combina en ello un conjunto de características específicas y de mecanismos tales como la codificación y la descodificación en esencia. Pues la estética abarca tanto la emisión como la recepción de la obra. En este sentido se desmarca la estética de la estilística o del estilo.

El estilo y la estética se interesan por la forma, por la sintaxis por el construido de la forma de un mensaje y de un discurso. El interés se focaliza en el efecto que produce el mensaje. Es decir, cuando el mensaje se hace para el mensaje, de ahí la autorreflexión, el estilo y la estética se manifiestan. Cuando se pone de manifiesto la función poética del

lenguaje, los estudios estilísticos y estéticos son los más llamados para un análisis productivo del texto en que se inserta la función poética. Lo que queremos decir es que el estilo y la estética se interesan poco por el significado, en el sentido de grado de información. No se preocupan tanto por el mensaje sino por el esfuerzo realizado por el escrito para construir un determinado enunciado y el efecto que se alcanza. Por ejemplo si se dice: la luna sube en el cielo y reluce en el horizonte, nos damos cuenta de que este mensaje no quiere pasar ninguna información sino más bien usar el lenguaje para jugar para alcanzar un efecto ameno, como se ha visto con la retórica. Hace pensar en la función decorativa o lúdica del lenguaje. Usar los recursos lingüísticos, las posibilidades que ofrece la lengua española para saciar un mero deseo de hablar bien u otra cosa, pero no tanto pasar una información. Si ocurre que se transmite una información, no sería la meta principal del estilo. En el discurso publicitario o político, o cuando un hombre hace la corte a una mujer, las mas de las veces recurren a la función poética del lenguaje pasando una información precisa. Sin embargo, el rol de la función poética no es pasar la información sino el de reforzar dicha información, atraer la atención del auditorio o ser convincente entre otros roles. Este hecho es análogo a la diferencia que relevamos hablando de la diferencia que existe entre los textos descriptivo, expositivo e informativo (1.2.4.). Hemos mostrado que todo texto era informativo pues de una forma u otra pasa o tiene una información, pero que es el grado de información que hace la diferencia. Aquí el límite entre el estilo y la estética.

En efecto, la estética más que el estilo estudia la descodificación del mensaje es decir la recepción. Se plantea ¿Cómo recibe el lector el texto?

CAPÍTULO 2: ESTILO Y DISCURSO

Aquí nos vamos a interesar más a la noción del discurso ya que en el capítulo anterior hemos insistido sobre el estilo.

1. Concepto de discurso

El concepto de discurso es un término difícil de captar.

Existe una gran cantidad de términos que se confunden con discurso: debate, consejo, negociación, exposición, texto, argumentación, retórica, diálogo, monólogo, mitin, etc. Lo que vamos a entender por discurso tiene un origen lingüístico, pero se extiende más allá, llegando a un significado muy amplio, y, a la vez, operativo y poderoso, tanto para entender lo que ocurre como para intervenir en ello. Hay dos aspectos, relacionados con la naturaleza humana, que ayudan a nuestro cometido de entender qué cosa es eso del discurso: Las personas, somos seres sociales y lingüísticos. Para entendernos como personas necesitamos tener en cuenta que nacemos y nos hacemos en sociedad de la que tomamos conocimientos, pensamientos, formas de estructurar lo que nos rodea, hábitos, moral, cultura etc. Y lenguaje. Este no es un compartimiento estanco, sino que está confundido con todo lo demás. El lenguaje (de las palabras, de los gestos, de los símbolos más diversos...) estructura el pensamiento, permite la comunicación, otorga significado a lo que ocurre... y también absorbe cuanto ocurre, mutando continuamente. Las personas hemos nacido y nos comportamos en este entorno complejo y simbólico. Vicente Manzano (2005:1)

Un discurso es más que una colección de frases. Incluye, como veremos ideología, ideología, contexto complejo. Los discursos son compendios que transmiten significados y proponen comportamientos sobre asuntos que pueden ser muy específicos o muy generales. Cada vez escuchamos más expresiones como “el discurso de los medios” “el discurso de la derecha,” “el discurso del mercado”, etc.

Un discurso puede ser un texto breve escrito, hasta una amplia colección de películas, libros y leyes, por ejemplo. Es como si alguien que piensa de un modo definido creara muchas películas, muchos libros y muchas leyes desde su visión particular del mundo, su propia

ideología, su forma de entender las cosas, sus objetivos, su versión de lo bueno y lo malo, etc. No es una persona concreta quien se encuentra tras esos discursos, sino muchos agentes que comparten esos mismos elementos y que trabajan, muchas veces sin ser conscientes del discurso que elaboran, mantienen y propagan.

Se llama estilo a la forma que damos al lenguaje o el modo peculiar con que cada uno expresa sus pensamientos.

Más precisamente, el estilo es el carácter general que a un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentados, las expresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas. Aunque un texto sea gramaticalmente correcto, puede tener mal estilo si los pensamientos son embrollados, los periodos débiles, oscuros o redundantes, las palabras no se corresponden con el registro. Cuando se juzga del estilo de un autor, es preciso tener en cuenta todas las cualidades, ya intrínsecas, ya exteriores, que constituyen el escrito.

Cada género de composición pide un estilo propio y peculiar, porque no se ha de emplear el mismo estilo en una carta que en una obra didáctica o en un discurso. Los antiguos retóricos dividieron el estilo en sencillo, templado y sublime, y cada cual tiene el tono que le imprima la clase de pensamientos y la manera de expresarlos.

1.1. ¿Qué es el discurso?

El discurso puede remitir tanto a la ideología que se esconde detrás de las palabras que conforman un texto o al propio conjunto de las palabras. Es como si tuviéramos un discurso virtual y un discurso físico. Muchas veces nos referimos u oímos hablar de discursos feminista o machista; en estos casos no se trata necesariamente del análisis del material lingüístico que constituye dicho texto que lleva a decirlo.

Es más, el emisor de un discurso puede no ser consciente del discurso que emite y ser en esta medida la boca de los verdaderos autores de dichos discursos.

Hace falta reconocer que el término discurso es susceptible de emplearse de muchas maneras. Se ha tomado las definiciones en Maingueneau (1987:15):

Discours 1: équivalent de la “parole” saussurienne, toute occurrence d’énoncé;

Discours 2 : Unité de dimension supérieure à la phrase, énoncé appréhendé globalement ; c'est l'objet que se donne la « grammaire de texte », qui étudie la cohérence des énoncés ;

Discours 3 : Dans le cadre des théories de l'énonciation ou de la pragmatique, on appelle « discours » l'énoncé considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocataire, un moment, un lieu déterminé) ;

Discours 4 : Par une spécialisation du sens 3, « discours » désigne la conversation, considérée comme le type fondamentale d'énonciation.

Discours 5 : On oppose parfois langue et discours, comme un système de valeurs peu spécifié, à une diversification superficielle liée à la variété des usages qui sont faits des unités linguistiques. On distingue ainsi l'étude d'un élément en « langue » et en « discours » ;

Discours 6 : On utilise souvent « discours » pour désigner un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique. Ainsi, lorsqu'on parle du « discours féministe » ou du « discours de l'administration » on ne réfère pas à un corpus particulier mais à un certains types d'énonciation, celui que sont censés tenir de manière générale les féministes ou l'administration ;

Discours 7 : Traditionnellement l'analyse du discours définit son objet en distinguant l'énoncé et le discours.

Anadee estas palabras para distinguir el enunciado y el discurso:

L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantique, deux arrêts de la communication; le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne. Ainsi un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration « en langue » en fait un énoncé ; une étude linguistique de condition de production de ce texte en fera un « discours ».

Aujourd'hui cette opposition entre énoncé et discours ne suffit plus pour caractériser l'analyse du discours. Certes, elle a le grand mérite de souligner que son objet est construit à partir d'un certain point de vue, et non donné à l'observation, mais elle est manifestement trop peu spécifiée. L'évolution de la linguistique depuis une vingtaine d'années a fait émerger de

multiples recherches qui visent aussi à « une étude linguistique des conditions de production » des énoncés. L'énorme développement de la nébuleuse qu'est la pragmatique et celui de cette autre nébuleuse qu'est devenue l'analyse du discours tendent ainsi souvent à se confondre dans une linguistique du langage en contexte, de l'usage de la langue.

Discurso 1: equivalente del “habla” saussureano, cada una de las ocurrencias de enunciado;

Discurso 2: unidad de dimensión superior a la oración, enunciado aprendido globalmente; es el objeto de estudio que se da “la gramática del texto”, que estudia la coherencia de los enunciados;

Discurso 3: En el marco de teorías de la enunciación o de la pragmática, se llama “discurso” al enunciado considerado en su dimensión interactiva, su poder de interacción sobre el lector o locutor, su inscripción en

1.2. Las funciones del estilo

Las funciones expresiva y poética son las que se han reconocido al estilo entre otras. El estilo desempeña una función de identificación. En efecto, se ha destacado que el estilo como la lengua refleja la identidad del escritor. Si el escritor es de cierta clase se podrá percibir en su estilo, el propio de su casta.

El estilo es el resultado del conjunto de elecciones realizadas por un individuo o una colectividad. En esta medida el estilo puede ser individual o colectiva. Podemos advertir con Henri Morier en *La psychologie des styles, Genève* (1953) una clasificación de estilos (el estilo pastel, íntimo, numeroso, plástico.) agrupados en carácter (débil, delicado, equilibrado, positivo, fuerte, híbrido, sutil, defectuoso). Henri Morier desemboca en 70 tipos de estilos, cifra importante y derisorio dado que parece multiplicar las subcategorías cuyas límites interfieren y no decir sin embargo lo que es específico al *germinal* de Zola y a *la charogne* de Baudelaire, todos los clasificados en el estilo naturalista épico.

Advertiremos que las denominaciones de los diferentes estilos son relativamente “insuficientes” y que no dibujan los contornos de una gran exactitud. Advertiremos que estas denominaciones relevan bien de cierto impresionismo o del léxico de la caracterología. Esto no tiene nada de extraño. El estilo – temperamento – escritura – elección voluntaria es una cosa compleja, fenómeno donde se encuentran rasgos que pertenecen a la biología a la

sicología, a la sociología, a la cultura del individuo que escribe..., y dichos rasgos pueden ser mas o menos conscientes, más o menos querido. Y Aunque la estilística debe esforzarse de establecer sus propias categorías y sus clasificaciones propias, no puede ignorar que el objeto de estudio es un hecho humano rico de encuentros diversos.

Si el estilo está ligado al temperamento, al carácter, a la condición social, a la visión del hombre, como es generalmente reconocido, está claro que la ciencia del estilo debe fundirse en el estudio racional de esas relaciones.

1.2.1. Decoro o estética

La figura es un adorno del estilo, un resultado de una voluntad de forma por parte del escrito. El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento y se constituyen así la figuras de palabras (o tropos) y las figuras de construcción (pleonismo, anáfora y panalepsis, etc.); o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento (depreciación, apostrofe, interrogación retórica etc.). Se habla también de figuras de dicción o fonológicas o metaplasmos: aliteración, onomatopeya, similitudencia, paranomasia, etc.)

1.2.2. Figuras

Se entiende por “figura” en su acepción más amplia, cualquier tipo de recurso o de manipulación del lenguaje con fines retóricos. Antiguamente se aplicaba a la oratoria, pero al entrar está en decadencia, paso o a la literatura y actualmente se aprecia con mayor énfasis en la publicidad. Entonces, las figuras literarias (llamadas también figuras de retorica o recursos literarios) son recursos del lenguaje literario interesados por el poeta para dar más belleza y una mejor expresión a sus palabras; es decir, el poeta usa esos recursos para dar mayor expresividad a sus sentimientos y emociones intimas, a su mundo interior; aunque no hay que olvidar que también podemos encontrar dichas figuras en el lenguaje coloquial.

Cuando hablamos del aspecto de un elemento geométrico, empleamos la palabra *figura*. La figura designa la forma exterior, la apariencia física

El término de figura es empleado por Hjelmslev para designar los sin signos es decir, unidades que constituyen separadamente bien el plan de la expresión bien el del contenido.

Para la comprensión de la noción de *figura* Fontanier explica lo siguiente: “*l’Academie distingue les figures en figures de mots, qu’elle rapporte à la grammaire, et en figures de*

pensées, qu'elle rapporte à la rhétorique. Les premières sont suivant elle : un emploi ou un arrangement de mots qui donne de la force ou de la grâce au discours ; les secondes sont : un certain tour de pensées qui fait une beauté, un ornement dans le discours ” (1977 ; 64)

Esta clasificación es llamativa. Pues la sensación que tenemos es la de que en principio todas las figuras que se han acuñado en el análisis del discurso son en realidad de dos tipos; que las tenemos que entender de esta forma. Fontanier explica que sea cual sea el tipo de figura a la que nos vamos a enfrentar bien será de la primera categoría que llama *figuras de la palabra* bien de la segunda que llama *figuras de la idea*. Ahora bien, a todas las denominan de manera general *figuras de discurso*.

Hay muchas figuras: Las figuras de estilo, las figuras retóricas, las figuras de palabras, figuras del discurso

1.2.2.1. Figuras de estilo

1.2.2.2. Tropos o las figuras retóricas

De buenas a primeras, la pregunta a la que tenemos que responder cuando abordamos esta parte, es la de saber si los tropos son figuras retóricas. ¿Es lo mismo decir tropos que figuras retóricas? ¿En qué se difiere, cuales son los matices? O son meramente términos sinónimos.

Hablando de los efectos de los tropos en el lenguaje, Fontanier (1977:167-173) releva los efectos siguientes

- Les tropes donnent au langage plus de noblesse et plus de dignité
- Les tropes donnent plus de concision et plus d'énergie au langage
- Les tropes donnent au langage plus de clarté et de force
- Les tropes donnent au langage plus d'intérêt et plus d'agrément

Las figuras retóricas o recursos estilísticos de la lengua literaria consisten en una desviación del uso normal del lenguaje con el fin de conseguir un efecto estilístico: reiteración o repetición de elementos, intensificación, embellecimiento del mensaje, etc. Son característicos de la función poética del lenguaje y propios de los textos literarios tanto en

prosa como en verso, más abundantes en la poesía. Pueden aparecer también en otros tipos de textos como en el lenguaje publicitario en ciertos textos periodísticos y en la lengua coloquial. De su estudio se ha encargado tradicionalmente de la retórica o “arte del bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia para deleitar, persuadir o conmover).

De modo general, podemos decir que la retórica tradicional llama figuras literarias a “cierta forma de hablar” con la cual la oración se hace más agradable y persuasiva, sin respeto alguno por las reglas de la gramática

2. Alcance pragmático del estilo

2.1. Modelización

La modelización discursiva o la variación de secuencias en el sentido de la elección que opera el autor de manera consciente o no, acerca de un género discursivo al detrimento de otro se comprende como una digresión: la modelización es en efecto la intercompenetración de modos del lenguaje. En *L'enfant de sable* Tahar Ben Jelloum utiliza específicamente como astucia discursiva varias modelizaciones discursivas o literarias. Emplea el relato, el diálogo, la carta, el manuscrito, el poema, los versículos coránicos, el cuento, la diafonía, la interdiscursividad, la intertextualidad, la intradiscursividad y la intratextualidad a través de los dichos, proverbios, otra unidad paremiológica (mito programador de la trama narrativa) y la transcodificación prueba de la plurivocidad de su discurso novelístico. Esta intercompenetración de modos del lenguaje acarrea el uso de los relatos segundo cerca de los relatos primero.

El escritor recurre a una digresión o al desorden crónico. Esta novela presenta una organización narrativa muy compleja, pues no parece seguir ningún orden lógico ni cronológico. Este desorden se refiere a la fragmentación de la obra y a la no linealidad que da al lector una impresión de k.O. Onomo Abena lo denomina *Cronologie désordonnée*. En este desorden aparente se teje relaciones que organizan en profundo la narración.

Desde un punto de vista formal elige la organización de la estructura discursiva de su texto en *puerta* en vez de *capítulo*. La disposición del discurso en *puerta* facilita el acceso a las informaciones por el lector. A través de estas *puertas*, conoce aunque de manera desordenada, cada episodio de la narración de la vida de Ahmed. A cada *puerta*, y según el narrador corresponde una versión pero nueva de la vida de Ahmed. La variedad de los

narradores cuya plurivocidad de la instancia narrativa plantea el problema del *ethos* y de la autoridad.

2.2. Transtextualidad

Gerard Genette intentó poner un poco de orden en esta nebulosa de intertextualidad, que prefiere llamar transtextualidad. Las categorías que introduce son destinados al texto literario, pero no deja de ser pertinente para el AD, con esta reserva que el AD no tiene vocación a aprehender textos en su singularidad de “obras”. Genette se apoya sobre una definición de “la poética” que plantea la primacía del interdiscurso: el objeto de la poética, decía yo, más o menos, no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), pero la architextualidad del texto..., es decir el conjunto de las categorías generales, o trascendente –tipo de discurso, modo de enunciación, género literario, etc.- de que releva cada texto singular- Diría más bien hoy, es la transtextualidad, o transcendencia textual del texto que definía ya hgroscamete “todo lo que le mete en relación, manifiesta o secretacon otro texto” Para él esta “transtextualidad” puede analizarse en cinco grandes tipos:

- 1) La intertextualidad, es decir la presencia efectiva de un texto en otro: Cita, plagio, alusión, para ir de lo mas explicito a lo menos explicito
- 2) La paratextualidad, relación de un texto a su “entorno” (título, subtítulo, intertítulo, prefacio, epígrafe, ilustración, comentarios marginales...). Todos estos elementos no tienen nada accesorio en la medida en que prescriben la manera como el texto se recibe, actuar sobre sus destinatarios. Modificando el título, por ejemplo, o la indicación del género del discurso, se modifica considerablemente el alcance del texto.
- 3) La metatextualidad, corresponde al comentario acerca de otros textos. Esta relación no pasa necesariamente por la cita del fragmento del texto comentado.
- 4) La architextualidad, clasifica el texto en una taxonomía, en una tipología de discurso (la que no coincide necesariamente con la que puede indicar el paratexto)
- 5) La hipertextualidad, es decir “toda relación ligando un texto B (que llamaría, *hipertexto*) a un texto anterior (que llamaría, *hipotexto*) sobre el que se agrega de una manera que no es la del comentario.” Se trata pues de las múltiples procesos que permiten producir un texto a partir de otro.

2.2.1. Intertextualidad e interdiscursividad

Introducido por el semiótico ruso Bakhtine, el concepto de intertextualidad provocó en occidente un creciente interés del hecho de que los procesos que le implicaban poder servir de cambio metodológico a la teoría de “las influencias” sobre la cual se basaba esencialmente, las búsquedas de la literatura comparada. La imprecisión de este concepto dio lugar a de elucubraciones variadas yendo hasta el descubrimiento de una intertextualidad en el interior de un mismo texto (del hecho de transformaciones del contenido que se producen), revistiéndose de un vocabulario renovado Los viejos influjos (en el estudio de las citas, con o sin comillas, por ejemplo).

La afirmación de A. Malraux Según la cual la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, pero a partir de otras obra, permite ya de aprender mejor el fenómeno de la intertextualidad: esta implica, en efecto, la existencia de semióticas (o de “discurso”) autónomas en el interior de las cuales se siguen los procesos de construcción, de reproducción o de transformación de los modelos, más o menos implícitos. Sin, embargo, pretender, -como algunos- que hay intertextualidad entre diversos texto-ocurrencia, mientras que se trata solo de estructuras semánticas y/o sintácticas común a un tipo (o a un “genero”) de discurso significa negar la existencia de discursos sociales (y de semióticas trascendiendo la comunicación interindividual).

Se nota sin embargo, que un buen uso de la intertextualidad, como se practicado con rigor en lingüística y en mitología, podría dar de nuevo la esperanza a los estudios de literatura comparada. Desde Saussure y Hjelmslev se sabe que el problema de lenguas indoeuropeas, por ejemplo, no es un asunto de “familias”, pero releva de los sistemas de correlaciones formales; asimismo, C. Levi-Strauss mostró que el mito es un objeto intertextual. El comparatismo con objetivo tipológico nos parece actualmente la única metodología susceptible de ocuparse de las investigaciones intertextuales.

Para la intertextualidad, en la problemática del análisis del discurso, la formación discursiva no constituye sin embargo, el espacio de análisis más abarcador. El conjunto de los que se reclaman plantean *la primacía de la interdiscursividad*, recusando así toda aproximación que haría de la formación discursiva una mera relación a sí.

Este principio no es fácil de formular, pues detrás de la no posibilidad de cambiar su afirmación, se esconden interpretaciones divergentes. Una cosa es segura, excluye esta forma

impropia de la interdiscursividad que sería la comparación, la puesta en contraste de formaciones discursivas consideradas independientemente la una de la otra. El objeto del análisis del discurso no es tanto la formación discursiva sino su frontera constitutiva. La identidad no es un dato, es un proceso cuyo ejercicio no hace más que uno con la emergencia y la estabilización de cierta configuración enunciativa. En esta perspectiva, el *decir*, para recoger un juego de palabras clásico, se vuelve indiscernible de un *inter-decir* específico. La enunciación no se desarrolla en la línea de una intención cerrada sobre su querer, es de una parte a otra atravesada por la amenaza de la fácil caída en *lo que no se debe decir*, en lo que *no hace falta decir en absoluto*, cuya presencia a la vez invasora e invisible duplica constantemente la enunciación legítima en cuanto surge. No se sabría pues dissociar el intradiscursivo y el extradiscursivo, la relación con *el otro* es una modalidad de una relación así que nunca puede cerrarse.

Resulta cierta concepción del sentido. La unidad semántica no puede aparecer como la zona de proyección estable y homogéneo de un querer- decir, es más bien un nudo en un espacio conflictivo, una estabilización nunca definitiva en un juego de fuerzas. Detrás del elemento, hace restituir un movimiento de una enunciación que, sobre la doble obligación del ya dicho y del decible, debe componer a la vez con la lengua y el interdiscurso. Mientras que la lingüística encuentra lo o indecible bajo la forma de lo imposible (lo agramatical), el análisis de discurso está confrontado a lo no enunciable, a lo que no puede ser proferido a partir de un lugar determinado. Con la primacía de la interdiscursividad, este no enunciable se formula como lo que hace sistemáticamente problema a una formación discursiva y le permite trazar su frontera, de cerrarse imaginariamente en un todo.

Lo “enunciable” de una formación discursiva no constituye sin embargo, un subconjunto del conjunto ilimitado de los enunciados gramaticales de una lengua. Primero porque no es exigido que los “enunciados” sean gramaticales, luego, porque la relación de una formación discursiva a la lengua no es de simple inclusión, pero de interacción entre muchos registros. Hay ahí, otra cosa que un problema de citas en lengua extranjera o de interreferencia entre distintos niveles sociolingüísticos. Cuando Descartes publica en francés el *discurso del método* et en latín *Meditationes de prima philosophia*, no se contenta con “elegir” una lengua soporte pero significa así cierto estatus del discurso filosófico en el campo del saber. La existencia de una formación discursiva es constantemente atravesada por la cuestión del plurilingüismo, en el sentido más largo y la relación entre lo enunciable y lo

gramatical no es de dependencia unilateral, pero de perpetua negociación de un *modus vivendi* que no hace más que con una manera de ser.

La intertextualidad para Barthes (1980) es un tejido de voces que se constituye a partir de la combinación de distintos códigos que se han leído, visto o escuchado en algún momento de la vida. La intertextualidad se entreteje con textos de otros espacios sociales y culturales, permitiendo así, la construcción de sentido, la cual está determinada por las redes de significado que aparecen a lo largo de la vida y a partir de las experiencias y problemas que se logran resolver. Por lo tanto, se puede decir que las palabras contienen eso del pasado, o sea, rasgos y frases de otros textos que reaparecen en las obras de presente. En la intertextualidad, se agrupa un significado con otro, es el vínculo con otros textos que dan la posibilidad de comprender y producir unos nuevos. La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto, depende de la persona o personas que lo observan o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre o la construye, no solo depende del texto o de su autor, sino de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa. En conclusión, todo texto está en deuda con otros textos y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones intertextuales.

2.2.2. Dialogismo y autoridad

El dialogismo es una manera de hablar de un autor. Es una forma de autobiografía. Según Fontanier, el dialogismo es: “

Fonéticamente similar al dialogo, el dialogismo no designa sin embargo un intercambio entre muchas personas. Es propiamente hablar toda toma en cuenta por el discurso literario del otro y de su discurso. El dialogismo puede designar así la relación entre un narrador y su destinatario o entre un narrador y su personaje, o entre la lengua literaria y la lengua no literaria entendido como “discurso social”. En esta perspectiva Bakhtine (1978:223) entrevé el dialogismo como característica de todo discurso a la par que estipula que no existen enunciados que no sea portador de otro discurso. De golpe, el dialogismo se declina en exigencia estadística: “*Dans le roman, doivent etre représenté toutes les voix socio ideologiques de l'époque, autrement dit tous les langaes tant soit peu important de leur temps- le reman doit etre le microcosme du plurilinguisme* » y este plurilinguismo no es nada

más que el conjunto de los enunciados de representaciones sociales que se tejen en una sociedad en una época determinada. Así, cualquier punto de vista presentado en la novela será adoptado

El estudio del dialogismo polémico “mostrado” puede ser de un gran interés para el análisis del discurso, no solo por la manera como los diferentes discursos lo ponen en escena sino también por la toma en cuenta de los temas de controversia. Si es el universo semántico del otro que se encuentra rechazado, *a priori* cualquiera de estos enunciados pueden ser puestos en tela de juicio; sin embargo, la lista de los temas efectivamente debatidos aparece muy limitado si la comparamos a la lista de los debates posibles: las controversias giran generalmente, obstinadamente en torno a algunos que otros puntos, dejando en la sombra zonas inmensas. Es difícil no ver *puntos clave*, como se habla de *palabras clave*, que son vías de accesos privilegiados al dialogismo constitutivo. Más precisamente, los temas de controversias están sacados de dos dominios: las zonas que ya han sido objeto de investigación y las que todavía no se han considerado en el debate. En el primer dominio, el discurso selecciona entre los enunciado contra él los temas sobre los que le parece imposible responder; en el segundo, define él mismo puntos que en el conjunto de textos del adversario le parece particularmente importante. De un lado como del otro, el analista postula que las elecciones son reveladoras y permiten invalidar o confortar hipótesis.

2.2.2.1. Citas

Las citas son la incorporación en un texto de un fragmento sacado en otro libro, perteneciente a un autor distinto o no. Es una prueba patente de la intertextualidad porque la presencia de un texto en otro supone un dialogo entre los dos textos.

2.2.2.2. Polifonía y sentido

La aparición del concepto de polifonía surgió a partir de las investigaciones de base lingüística que desarrollo Mijail Bajtin (1982) en el marco dela teoría literaria y que a mediados delos anos 70 planteo Oswald Ducrot (1999). Bajtin (1982:327) considera que la cualidad especialmente destacada en las novelas es la polifonía, la cual resulta de la interaccion de mutiples voces, con conciencias, puntos de vista y registros linguisticos, a partir de esto él considera que este dialogismo implica: Hterofonia o polifonía textual, la aparición de voces distintas para caracterizar a los personajes, uno de los elementos fundamentales del relato moderno.

La polifonía se manifiesta ni en por la voz propia como por la voz ajena: La voz propia, es el singular, es el ser al que se le atribuye la responsabilidad del enunciado y de la enunciación; se habla de enunciación cuando el sujeto hablante se apropia del sistema de la lengua y se inscribe como sujeto, convirtiéndose en el eje de referencia subjetivo. De esta manera cuando el hablante dice “yo” se constituye en la referencia, en el sujeto que habla. La mayoría de los enunciados están designados en las marcas de primeras personas “yo”, “mi” y “me”. En este sentido, la voz del emisor indica que la enunciación atribuible a su experiencia. Teniendo en cuenta el pronombre personal, el emisor puede intensificarla referencia a su persona con uno o varios pronombres que desempeñará cualquier función sintáctica: “yo creo”, “Me parece”, “Me dijeron” y “A mí nadie me dijo”.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la categoría espacial y temporal se puede acudir a marcadores deícticos como el “aquí”, el “ahora”. “Aquí” es el lugar en el que está el que habla, “allá” el lugar distante de aquel que habla. ¿Quién escribió? ¿Dónde Está? Estos deícticos son entendidos como un signo lingüístico cuya referencia, sentido y significado contextual, se fija cuando se conoce el momento y el lugar de la enunciación, es decir, del acto de producción del enunciado. La función deíctica se plasma teniendo en cuenta varias marcas textuales con las que, voluntaria o involuntariamente, el lector orienta a su interlocutor en el espacio y en el tiempo, y también lo orienta en relación con las personas que intervienen en su producción. Estas marcas son elementos lingüísticos que encierran conceptos, pero si nociones fundamentales. La función deíctica produce cierta organización de los componentes textuales, que responde a la subjetividad o a la relatividad.

Voz ajena, muchas veces se utilizan proverbios, refranes, y frases transmitidas culturalmente al utilizar este enunciado impersonal se busca que la palabra no aparezca como personal sino como salida de una sabiduría situada más allá de cualquier subjetividad individual. En esta voz cobran importancia los enunciadores, referenciados por Ducrot como los seres que cristalizan distintas voces o puntos de vista, que hacen una presentación de diferentes voces abstractas.

O. Ducrot (1984) ha destacado la polifonía o presencia de distintas voces en el proceso de enunciación:

- El emisor o sujeto empírico: quien efectivamente produce el discurso; por ejemplo, el *Quijote* fue producido por el escrito real Miguel de Cervantes.

- El locutor o sujeto de la enunciación: la voz que toma el enunciado bajo su responsabilidad; por ejemplo, los dos narradores que cuentan la historia, don Quijote y Sancho en *el Quijote*.

- El enunciador o sujeto del enunciado: las otras voces o punto de vista que aparecen en el discurso; en el caso del quijote, los distintos personajes que intervienen en la obra

3. Digresión

La digresión se define en general como lo propio de cualquiera que se pone a contar una historia y se distrae del hilo principal de esta. Lo que, en ocasiones tiene por efecto de impacientar al que le escucha. Esta alternancia discursiva se acompaña también de la variación a nivel del empleo de los tiempos discursivos. Todos estos factores otorgan a la obra la marca de la novela digresiva. Para Gonzalo Sobejano citado por Onana Atouba (2012: 353) « *la notion de roman digressif doit, en effet, se rapporter à ce roman qui, en racontant une histoire, aussi minime qu'elle soit, ou en énonçant une thématique sort du chemin avec fréquence, dévie ou digresse en projections qui peuvent être des arguments de la raison, des effusions émotives, poèmes, variations en formes dialogales, excursions dramatiques, essais, feuilles de journal, lettres, etc.* »

La estrategia digresiva plantea el problema del dinamismo de tipologías y géneros discursivos. Los géneros literarios no son compartimientos inamovibles. Pero conforme que se desmarcan de preceptos enormes, enriquecen el modelo del principio. Schaeffer hablando del aspecto dinámico de los géneros dice: “ *tout texte modifie “son” genre: le composant générique d’un texte n’est jamais la simple réduplication du modèle générique constitué pour le type de texte dans la caste dans laquelle il se situe.* ”

3.1. Estilo digresivo

Según el *DRAE* la digresión es la acción y el efecto el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal. Es la desviación en el hilo de un discurso oral o escrito para expresar algo que se aparta del tema que se está tratando. Es un término poco conocido entre los hablantes, sin embargo el saber en qué consiste podría ser de gran utilidad para la producción y comprensión de los textos o de los discursos. Siendo la digresión una desviación ella obliga a los receptores a desviar su atención hacia ese nuevo tema que aparece, suscitado por lo general por un término mencionado anteriormente.

Ahora bien, el estilo digresivo es pues, es la manera particular cómo un escritor recurre a la digresión, las palabras y las expresiones que usa. De manera general se ha destacado algunas expresiones que se suelen emplear en el estilo digresivo. Expresiones como “por cierto”, “a propósito de”, y “a todo esto son conocidos como marcadores discursivos de digresión, sirven para introducir un comentario lateral en relación con el tema principal del que se está tratando en el discurso o la conversación. Se usan para dar información que en un momento determinado del discurso ya se debería conocer. Otras expresiones digresivas como “dicho sea”, “dicho sea de paso”, “entre paréntesis” y “otra cosa” son menos gramaticalizadas, es decir, son más coloquiales y de uso más frecuente en la lengua oral. Además se emplean para introducir un comentario digresivo atenuado o evitar cierta responsabilidad sobre lo que se está diciendo: bailamos sevillana con los españoles todos los sábados “entre paréntesis” con pasión. Eso es un ejemplo de cómo se suele desviar del tema principal.

No siempre se trata de expresiones. Muchas veces en libros, los autores suelen intervenir en el texto o en el discurso, saliendo un poco del hilo, aportando una precisión, un sentimiento, o lo que sea. Para ello se suele ver las rayitas. Por ejemplo: El *motudo* –el de que se dijo que había detestado a muerte a los holandeses- andaba por la selva mascullando palabras inaudibles. Casi siempre se recurre a las rayitas en las novelas dialogadas. Pues el escritor cuenta una historia con un hilo conductor claro. Luego, interrumpe para hacer intervenir uno o más personajes. Dicha intervención rompe el hilo conductor del discurso o del relato. Así se le considera un caso de digresión. Y el recurso utilizado son las rayitas.

Un estilo digresivo tiene como objetivo el exponer ideas sobre un determinado tema haciendo una divagación interesante sobre el mismo. Su estructura es enunciativa pero muy libre puesto que no posee partes fijas. Para su elaboración se exige un tema básico; se realiza una asociación libre de ideas relacionada con el tema. Se hace un plan esquemático y luego se redacta en un estilo personal. Aquí aprovechamos la ocasión para insistir en que aunque hay expresiones o estrategias para introducir la digresión, el estilo queda algo particular y personal.

En su artículo *El arte de irse por las ramas*, María Paz Oliver da a entender de dos digresiones: la digresión reflexiva, de la que se destaca tres: la digresión reflexiva general, la digresión reflexiva literaria y la digresión reflexiva; y la digresión como ruptura.

La digresión como ruptura es aquella que quiebra de manera intermitente el transcurso de la trama. Los frecuentes desvíos del narrador hacia otros tópicos, cuyos nexos con lo que se relata no son evidentes, rompen continuamente la unidad de la trama y proyectan también este efecto de quiebre en la lectura. El efecto repetitivo de las rupturas causadas por la digresión en un texto, logra imponer en las instancias reflexivas un nuevo discurso que no solo cuestiona los hechos narrados, sino que también plantea una serie de divagaciones sobre otros temas. En este tipo de digresión se presenta un mayor grado de desestabilización de la trama, por lo que la tensión narrativa tiende a decaer como efecto de los constantes quiebres. Por lo tanto se identifica dos consecuencias a partir de este aumento de digresiones en el texto: por un lado, en la medida en que la digresión interrumpe el relato, cuestiona su centralidad y necesidad para identificar la digresión como tal; y, por otro, crea una narración igualmente fragmentada, donde la tensión de la lectura tiende a disolverse en las variadas reflexiones del narrador. De este modo, se produce una tensión entre el orden progresivo de la ficción y el efecto de verdad que introduce el tono reflexivo de las digresiones. Tal como advierte Gerard Genette (1993:27-28), la preponderancia de digresiones reflexivas interrumpe el relato para dejar sitio a otro tipo de discurso que altera el ritmo narrativo.

La digresión reflexiva general: una de las digresiones más frecuentes en la novela es la teorización general sobre algún tema que deriva de lo que se está narrando. A partir de cierta semejanza entre las ideas, la historia personal del protagonista se desvía hacia reflexiones con un alto grado con respecto al relato. A partir de lo que ha ocurrido en la vida del protagonista, se hace un desvío dando rienda suelta a los pensamientos y reflexiones del narrador que, esta vez se identifica al protagonista de la obra. De ahí el carácter reflexivo de este tipo de digresión. El uso frecuente de la digresión reflexiva general lo podemos leer también como un modo de contribuir a la caracterización del personaje. Gracias a ella la narración dirige la lectura al proceso de introspectivo que emprende el protagonista para relatar un acontecimiento relevante. La digresión aporta una mirada más compleja sobre la personalidad del protagonista.

Entre las digresiones reflexivas, identificamos un segundo nivel donde las asociaciones se centran directamente en la misma narración. Dicho de otro modo, en vez de desplegar un quiebre hacia otros temas, la digresión en este caso surge bajo la forma de una metanarrativa, es decir, un espacio donde el narrador reflexiona sobre su propio discurso. A pesar de que en la crítica no se suele distinguir de manera notoria entre el concepto de metanarración y metaficción, se trata de nociones diferentes. Por un lado, la metanarración

refiere a las reflexiones del narrador sobre el acto o el proceso mismo de narrar; mientras que la meta ficción designa aquellos comentarios sobre el carácter ficcional de la obra. De este modo, si la metaficción pone el acento en el aspecto ficcional, la metanarración se centra en las formas autorreflexivas de la narración, es decir, es una expresión que cuestiona precisamente la narrativa por sobre su aspecto ficcional. Pese a que existen distintos niveles para establecer el componente metanarrativo de un texto, uno de sus aspectos característicos es que, a diferencia de la metaficción, no rompe la ilusión mimética de la ficción y, de hecho, puede que la particularidad de este tipo de digresión ésta en cómo las reflexiones del narrador sobre el acto de narrar pasan a un primer plano.

Si conectamos lo anterior con la distinción que realiza Pierre Bayard entre digresión implícita y explícita, veremos que además de la presencia o ausencia de ciertas marcas textuales que anuncian la digresión hay otros factores que inciden. Desde el punto de vista de la intención del narrador, cuando efectúa una digresión de manera explícita es, por lo tanto consecuencia directa de la reflexión sobre el estado de su narración. La marca explícita es, por lo tanto, consecuencia directa de la reflexión sobre el estado de su narración y, en este sentido podemos considerar este tipo de digresión como una forma de metanarrativa. De este modo, el carácter reflexivo de la digresión permite bajo este punto de vista aplicar indirectamente el término metanarrativa a la digresión en general. De hecho, si se repara en que la digresión es una estrategia que cuestiona el estatuto de la narración en tensión con la trama, el carácter implícito de la digresión igualmente incluye por parte del narrador algún grado de autorreflexión sobre esa narración cuando decide introducir una digresión. Que la digresión sea implícita no supone, entonces que el narrador desconozca el tono digresivo que emplea, sino solo que no lo expresa de manera manifiesta. Bajo este respeto, la diferencia de grado entre ambos tipos deja a la digresión explícita en un extremo donde la metanarración se da de manera más intensa y resalta la figura del narrador.

La consideración sobre el estilo de la narración desemboca en una contraposición entre lo neutro y lo digresivo. Una especulación sobre el modo en que la digresión define un estilo, se convierte así en una instancia para ensayar el estilo neutro como su contrario. El incidente del robo, que termina inesperadamente con un empleado muerto, desde este extremo, se lee como una noticia del periódico: una voz imparcial se limita a organizar los hechos de un modo preciso y objetivo. La improducción deliberada de un episodio en el estilo neutro, viene a reafirmar en este contraste como la digresión trasciende la mera intervención momentánea, para proponer una reconsideración sobre el proceso de narrar una historia. En este acto

autorreflexivo, el extrañamiento típicamente asociado a la experiencia del viaje es trasladado a la propia narración de Torrentera.

CAPÍTULO 3: ESTILO EN MI VIDA POR MI PUEBLO

1. Discurso autobiográfico

El discurso autobiográfico se basa en una asimilación de las instancias discursivas a los seres empíricos; saca el mejor partido de una ideología de la transparencia discursiva y de una concepción representacional del lenguaje para producir efectos de comunicación “directa” y de acceso “directo” al *yo* del autor. El discurso autobiográfico no se considera como un texto de ficción. Pues se basa en la realidad de los hechos vividos por el autor. Y es que, según defenderemos en este trabajo, el discurso autobiográfico se sostiene sobre una ideología de la transparencia discursiva y sobre una concepción representacional del lenguaje, de las que saca admirablemente partido para crear efectos de transparencia y de autenticidad. Asimilando las instancias discursivas a los seres empíricos, según analizaremos, el discurso autobiográfico se presenta como comunicación transparente entre sujetos plenos.

1.1. ¿Qué se entiende por forma autobiográfica?

La palabra autobiografía proviene del griego “autos” que significa propio, “bios” para vida y “grafos” para escritura, lo que significa la narración de una vida o la historia hecha por la propia persona sobre ella misma, mostrando su nacimiento, orígenes, acontecimientos importantes, experiencias personales destacables, logros y fracasos. Uno de los aspectos que caracteriza a la autobiografía es la identidad entre el narrador y el protagonista de la misma. La vida de esta persona, los estados de ánimo, las emociones y sentimientos y su desarrollo personal son el asunto del relato

El diccionario de la real academia concibe la autobiografía como la vida de una persona escrita por ella misma. Esta definición se ve corroborada por el diccionario de María Moliner que la presenta como la biografía de sí mismo. En el mismo sentido se enmarca la interpretación que hace Ramón Gómez de la Serna (1974) de este concepto en *Automoribundia*, en cuanto “exposición confidencial de las experiencias de una vida”. De estas definiciones se deduce que la autobiografía es una modalidad de escritura en la que el hombre desnuda su alma y releva sus secretos. Se interpreta también como una actividad intelectual que proporciona al hombre el poder de convertirse voluntariamente en productor y producto de su discurso, es decir, en sujeto y objeto de su propia narración.

La tarea de la autobiografía consiste en intentar un *yo*, que es el reemplazo construido por la memoria de aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan. Sin embargo, la primera trampa en esta reconstrucción es la ilusión de racionalidad y lógica que le asigna la narración al texto. Se confunde la narrativa con la consciencia verídica, en otras palabras, la reflexión inherente a la toma de consciencia es transferida por una especie de ilusión óptica inevitable al dominio del acontecimiento. La ilusión empieza cuando la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, en el momento de su aparición, posiblemente tenía muchos quizá ninguno.

La autobiografía deviene en una versión del pasado, en una reconstrucción revisada y corregida que se intenta “verosimilizar” como *la verdad real*, por ello la autobiografía no es *la simple recapitulación del pasado; es la tarea y el drama de un ser que, en cierto momento de su historia se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta.*

En su obra titulada “*Le pacte autobiographique*” publicada en 1975, el teórico francés Philippe Lejeune en su definición de la autobiografía resalta cuatro categorías que permiten no solo entenderla sino también discreparla de los géneros afines a ella, como la biografía, el relato, la memoria; el diario etc. Así la define diciendo: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*”. Las categorías de que se trata son: 1) forma del lenguaje: relato, en prosa; 2) el tema tratado: vida individual, historia de una personalidad; 3) la situación del autor: identidad del autor y del narrador; y 4) posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva del relato. De lo que precede para decir de una obra que es una autobiografía tiene que ser una obra que cumple a la vez todas las condiciones resaltadas de las cuatro categorías.

Aunque la autobiografía está relacionada con otros géneros afines como la biografía, las memorias y el diario íntimo entre otros, hay claras diferencias entre ellos que conviene precisar:

- La diferencia con la biografía estriba en que ésta no se da esta identidad entre el narrador y el protagonista del relato que es propio de la autobiografía.

- Las memorias se caracterizan por centrarse más bien en los hechos externos de la vida íntima del narrador, el desarrollo de su personalidad a lo largo de su vida.
- En relación con el diario íntimo la diferencia fundamental tiene que ver con la perspectiva temporal. La autobiografía se construye retrospectivamente a partir de la memoria del autor, con un lapso de tiempo importante entre el tiempo de la narración es paralelo o se sincroniza con los hechos.

1.2. Rasgos distintivos

La noción de *autobiografía* ha sido el objeto de preocupaciones de números críticos que han intentado en cada momento definirla. Para Lejeune (1994:50), se trata de un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular en la historia de su personalidad. Ebereng (1991:40) en cuanto a él la define como un “relato sobre la actuación del sujeto, realizado dentro de un mismo cuadro enunciativo”. Desde esta perspectiva los rasgos distintivos de la autobiografía son: la forma del lenguaje: relato, en prosa; el tema tratado: vida individual, historia de una personalidad; la situación del autor: identidad del autor y del narrador; y, la posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva del relato; por una parte y características formales por otra. Según Fone (2009) la autobiografía tiene como rasgos distintivos las manifestaciones morfológicas, sintácticas y semánticas.

Romera Castillo (1981) establece las características propias de la escritura autobiográfica, señalando que, precisamente por presentar un conjunto de rasgos que la caracterizan y la diferencian de otras modalidades, constituye, la escritura autobiográfica un género literario. Los rasgos diferenciadores de la escritura autobiográfica serían, según ella los siguientes:

- El *yo* del escritor queda plasmado en la escritura como un signo, referencia de su propia existencia.
- Existe una identificación del narrador y del héroe de la narración.
- El relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida (la extensión es libre: puede ocupar varios volúmenes o una página)

- El discurso empleado en acepción de Todorov, será el narrativo, como responde a unas acciones en movimientos (el retrato, sin incluirlo en la dinámica actancial, sería por si solo una descripción estática).
- El sujeto del discurso se plantea como tema de la narración sincera (si no en su plena integridad, si parcialmente) de su existencia pasada a un receptor (testigo necesario de la discursividad de la literatura intimista).
- La forma utilizada para expresar su historia puede ser variada: la primera persona: el *yo*, o *monologo puro*, donde la tinta recae sobre el emisor del discurso masque en sus acciones; la segunda persona *tú*, como obra San Agustín en sus *confesiones* al hacer a Dios destinatario de su discurso, para que el receptor se vea implicado; la tercera persona *él*, que sirve -sobre todo en los relatos autobiográficos de ficción- de mascara tras la que el escritor se esconde, ya sea por humildad, cobardía o simple ficción literaria; o la alternancia de personas gramaticales..

2. Manifestaciones del estilo en *Mi vida por mi pueblo*

En esta sección, nos vamos a dedicar q resaltar como se manifiesta el estilo en la obra de nuestra corpus. Partiremos de lo exterior hacia lo interior es decir, del paratexto hacia el texto y llegar a las figuras.

2.1. Paratexto

El término paratexto designa al conjunto de los enunciados que acompañan al texto principal de una obra, como pueden ser el titulo, subtítulos, prefacio, índice de materias, etc. El paratexto está destinado a hacer presente el texto, asegurar su presencia en el mundo, su recepción y consumo. El paratexto establece el marco en que se presenta el texto como forma de comunicación. Se distingue el paratexto de su autor y el paratexto editorial. El primero es producido por el autor (su nombren epígrafe, prefacio, dedicatoria, nota al pie de página, etc.) y el segundo al editor (tapa, catalogo, copyright, etc.). Pero esta distinción está permanentemente amenazada, sobre todo en el caso de los textos (literarios, filosóficos) que se consumen en periodos muy largos y que, por lo tanto, son reciclados permanentemente. Hay autores que dividen el paratexto en peritexto e epitexto. El primero es la parte del paratexto inseparable del texto (titulo, índice de materias). El segundo, por el contrario, circula fuera del texto; puede ser editorial (publicidades, catálogos) o de autor y, en caso

público o privado. La entrevista radiofónica de un autor muestra el epitexto de autor público, en tanto que un borrador o un diario íntimo muestran el epitexto.

Gerard Genette (1987) define el paratexto como lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general. Además de los elementos verbales (prefacios, epígrafes, notas, etc.), Genette incluye manifestaciones icónicas (ilustraciones), materiales (tipografía, diseño) y puramente factuales (hechos que pesan sobre la recepción, información que circula por distintos medios acerca de un autor por ejemplo. Es el caso del físico Stephen Hawkins, cuya historia del tiempo fue *best seller* en 1991, en parte debido a la coincidencia en la persona del autor de una extraordinaria capacidad intelectual y una notoria discapacidad física.

Etimológicamente, “paratexto” sería lo que rodea o acompaña al texto aunque no sea evidente saber cuál es la frontera que separa el texto de entorno. El texto puede ser pensado como objeto de la lectura, a la que preexiste, o como producto de ella: se lee un texto ya escrito o se construye el texto al leer. Pero ya se considera que el texto existe para ser leído o porque es leído, la lectura es su razón de ser, y el paratexto contribuye a concretarla. Dispositivo gramático, que, por una parte, predispone –o condiciona- para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción del sentido-.

Desde una perspectiva gramática, se podría decir qué es el objetivo de la lectura, el que decide el recorte y, por lo tanto, define el carácter paratextual de algunos elementos. Un prologo puede perder su carácter de tal forma que al ser desvinculado del corpus que prologa y analiza en si mismo como el texto. Pero este cambio de perspectiva implica su exclusión del paratexto. Lo que relativiza la definición puramente pragmática y obliga a indagar en lo discursivo si hay rasgos distintivos que diferencian texto de paratexto. El propio Genette se encarga de precisar que el paratexto es, básicamente, “un discurso auxiliar, al servicio del texto que es su razón de ser” (1987:16). En esta misma línea, Daniel Jacobi lo define como el “Conjunto de elementos del cotexto a los que el propio texto puede remitir por un sistema de referencia señalizadas como “cf o fig””. Claro que escritores como Rodolfo Walsh, en su cuento “nota al pie”, y Vladimir Nabokov, en *Pálido fuego* han cuestionado la extraterritorialidad de lo paratextual y su carácter subsidiario, trasladando a las notas el cuerpo central del texto. Pero la literatura, es sabido, gusta de la transgresión.

Lindando con el texto, por los márgenes o fundiéndose con él para darle forma, recurriendo al lenguaje de la imagen o privilegiando el código lingüístico, el paratexto pone su naturaleza poliforma a disposición del texto y de su recepción.

El paratexto es también el conjunto de elementos visuales que rodean al texto y sirven para captar la atención del lector: colores, imágenes, tamaño y tipo de letras, entre otros.

La categoría de paratexto es lo bastante amplia o difusa para admitir en su interior elementos muy diversos. Como dijimos, G Genette incluye en ella tanto elementos verbales como icónicos, materiales y factuales. Por nuestra parte, preferimos fusionar lo que él caracteriza como elementos icónicos y materiales en una sola clase: paratexto icónico, porque consideramos que tanto las ilustraciones y la grafica como los elementos que se engloban en la composición ponen el acento en lo perceptivo. Por lo demás, dejaremos de lado los elementos factuales dado que escapan a cualquier intento de sistematización. De manera que nos limitaremos en principio al paratexto que hemos caracterizado como icónico al verbal, distinción esta que se basa en el predominio –no excluyente- de uno u otro. Como se verá, existen notorias superposiciones, casos de anfibología que autorizarían a hablar de un paratexto mixto o icónico-verbal. Pero no es este el único criterio para clasificar tipos de paratextos. Genette distingue el peritexto del epitexto según se trate de elementos paratextuales que rodean el texto dentro de los límites del libro (peritexto) o fuera del libro (epitexto): dentro de este último están los diversos discursos que la editorial despliega con vistas a la promoción y venta de un libro y que en su mayoría coinciden con su lanzamiento: gacetillas, entrevistas al autor, afiches, presentaciones, reseñas en medios de prensa; incluso los catálogos pueden considerarse parte del epitexto. En nuestro caso, nos limitaremos a los elementos paratextuales que se encuentran dispersos en el libro mismo, a lo que Genette denomina peritexto, y retomaremos, de su clasificación la distinción entre editorial y autoral según quien sea el emisor de este discurso de “transición-transacción.

Gerard Genette organiza su descripción de los elementos que integran el paratexto a partir de las clásicas preguntas: ¿Quién?, ¿Cómo?, ¿Dónde?, ¿Cuándo?, ¿Para qué? El “Quien” corresponde a la enunciación: el paratexto puede ser autoral o editorial. Autor y editor son los responsables de la publicación, si bien pueden delegar algunas instancias del proceso en un tercero. Por lo general, los aspectos publicitarios del paratexto se corren por cuenta del editor, mientras que su función de auxiliar para la comprensión del texto queda en manos del autor o de un tercero en quien este la delega. Aunque a menudo se intercruczan

ambos aspectos, ya que un buen aparato auxiliar de la lectura es un argumento de venta en determinados sectores y además, ningún autor es diferente al éxito de sus publicaciones.

Lo que llamamos texto es, en primera instancia, una superficie escrita en la que a simple vista, se distinguen zonas o bloques diferenciados. Los títulos se destacan por su ubicación, por la distancia que lo separa del texto y por otras marcas gráficas, como tipo de letra distinto o subrayado. La disposición en párrafos que pueden estar separados por un interlineado más amplio o empezar con sangría, es otra de las primeras informaciones que el lector obtiene, antes incluso de emprender la lectura propiamente dicha, junto con lo escrito en los márgenes, las notas o anotaciones que no pertenecen al texto sino que son agregados o aclaraciones hechas en un momento posterior. A estos primeros datos, presentes en casi todos los textos, impresos o manuscritos pueden sumarse variaciones de tipo y cuerpo de letra, acentos o números insertados sobre o a nivel de la línea, comillas, paréntesis, guiones, signos, todos que son captados por contraste con la grafía dominante. Algunos de ellos son signos de puntuación, es decir, forman parte del código escrito en su dimensión ideográfica. Los signos de puntuación, en su conjunto, integran un sistema de señalización del texto escrito cuya finalidad principal es organizar la información que este aporta, jerarquizar las ideas e indicar la distancia o el grado de compromiso que tiene el que escribe con las palabras que usa. Los signos de puntuación por lo mismo, son parte del texto; sin ellos, este sería una masa indiscriminada de palabras casi imposible de descifrar; es decir, no sería texto.

Pero no todos los signos que relevan en este “barrido” inicial, previo a la lectura, pertenecen al texto del mismo modo que la puntuación. Las variaciones tipográficas y de diagramación o de disposición de texto y gráfica (cuadros, gráfico, ilustraciones, etc.) en la página, son cuestiones morfológicas que hacen a la forma en que el texto se presenta a la vista. Un mismo texto puede asumir “formas” (diseño) distintos, sin que el contenido del mismo se modifique sustancialmente. Estos aspectos morfológicos constituyen un “plus” que se agrega al texto para facilitar la lectura o para favorecer un tipo de lectura que interesa al autor propiciar. Se trata, entonces, de elementos paratextuales auxiliares para la comprensión del texto.

La función de los elementos paratextuales es captar la atención del lector para que, una vez iniciada la lectura, siga leyendo la información en sus detalles. Pero cumple otras funciones como las siguientes:

- Ofrecer al lector una idea rápida del contenido del libro.
- Hacer interesante lo importante, esto significa resaltar la información que el autor considera que es la más importante y procurar que los lectores compartan esta idea.
- Distinguir unos textos frente a otros.
- Estrechar distancia entre el escritor ausente y el lector.

Se ha hecho una clasificación de los distintos elementos que pueden conformar un paratexto. La clasificación se hizo en:

- Verbales: títulos, índice, prologo, notas, referencias bibliográficas, etc.
- Icónicos: ilustraciones, diseños, colores, esquemas, fotografías, variaciones tipográficas, diagramación, contraste y otros.

Según la función que cumplan, pueden ser:

- Adicionales: notas al pie de página, volanta, bajadas, entre otros.
- Orientativas: tapas, contratapas, llamadas, imágenes.
- Redundantes: epígrafes.
- Estructurales: distribución del texto, tipo y tamaño de letra...

2.2. Deixis y subjetividad

El termino deixis, procedente de la palabra griega que significa “señalar” o “indicar”, designa la referencia, por medio de unidades gramaticales de la lengua, a elementos del contexto de la comunicación; deixis es, pues, sinónimo de referencia exofórica o extralingüística. Son deícticas todas las expresiones lingüísticas (del tipo “yo”, “aquí”, “ahora”) que se interpretan en relación con un elemento de la enunciación (interlocutores, coordenadas de espacio y tiempo). La señalización deíctica es frecuente sobretudo en las conversaciones cara a cara. El primer teórico en tratar de sistematizar el fenómeno deíctico fue K. Bühler (1934). Este autor distingue entre *campo mostrativo* del lenguaje y *campo simbólico*: en el primero funcionan aquellos elementos que suponen una indicación a la situación comunicativa; *el campo simbólico* sería aquel donde los nombres (que funcionan como símbolos) reciben su precisión significativa. La deixis recibirá, por tanto, su precisión significativa en el *campo mostrativo* del lenguaje.

En la teoría de la enunciación, E. Benveniste (1966 y 1974), el *yo-aquí-ahora* constituye el “centro deíctico” o “punto cero” de las coordenadas contextuales para la

realización e interpretación de cada acto de comunicación. Es el hablante quien organiza el discurso desde su campo de *referencias*, que otorga sentido a los elementos deícticos y al propio discurso.

Según el factor contextual que se señale (los participantes, el momento o el lugar de la comunicación, o bien el propio texto) se distinguen varios tipos de deixis realizada por categorías gramaticales diversas:

- La deixis personal, expresada con pronombres personales de la 1ª y 2ª personas (yo, mi, me; tú, te, ti...); también, con los de 3ª persona (él y ella), pero con estos solo cuando señalan a una persona presente en la situación; con pronombres posesivos de la 1ª y 2ª personas (mi, tu su, nuestro, vuestro...); y con morfemas verbales de primera y de segunda persona, a causa de la elipsis habitual en español, del pronombre sujeto (quiero en que la “o” final señala a la que habla).
- La deixis temporal, realizada mediante adverbios, locuciones y sintagmas adverbiales de presente (hoy, ahora), pasado (ayer, el mes pasado, hace poco) o futuro (el mes próximo, dentro de poco,...) y mediante morfemas de tiempo (Llegó, llegas)
- La deixis espacial, formulada con adverbios de lugar (aquí, ahí, allí, allá,...), demostrativos (este, ese, aquel,...) y verbos de significado locativo (traer y venir etc.).
- La deixis textual o discursiva, a medio camino entre la deixis y la anáfora, realizada con pronombres personales o demostrativos neutros (eso, ello y lo) o expresiones del tipo (líneas más arriba, como ya hemos comentado, a continuación) etc. Remite a fragmentos del texto que se ha dicho, o que se van a decir, y que, por lo tanto, están ya presentes en el entorno comunicativo y son susceptibles de ser señalados.

2.2.1. Enunciación y locutor

Los estudios sobre la enunciación en el discurso literario han ido estableciendo ciertas distinciones que encuentran, sin embargo, mas resistencias tratándose de otros tipos de discurso. Así, nadie pone hoy en cuestión la distinción entre el productor efectivo del libro o autor y el narrador. También puede considerarse como generalmente admitida tratándose de discurso literario, la distinción entre mundo empírico y representaciones discursivas. Pero

cuando se trata de discurso no regido por un contrato de ficción, en los que parecen existir mayores correspondencias entre enunciación efectiva y enunciación representada, entre mundo empírico y representación discursiva, sigue operando en gran medida, una ilusión de transparencia y de referencia al mundo... Por esta razón, para muchos lectores, La autobiografía literaria que no se presenta como discurso de ficción, sería un género en el que todas estas distinciones dejarían de ser pertinentes.

Por lo que respecta la confusión entre sujeto de la frase y sujeto de la enunciación presentada, no cabe duda que en todo relato en primera persona, ya sea autobiográfico o no, la identidad entre el individuo que vive los acontecimientos narrados y el que produce un efecto de diferenciación entre las dos instancias textuales: el *yo*-narrado y el narrador. El hecho de que el pronombre *yo* define tanto al personaje como al narrador, permite pasar imperceptiblemente de una instancia a otra, quedando desdibujada la frontera entre ambas. Este efecto favorece un desvanecimiento de la instancia narrativa como tal que queda asimilada al personaje: es como si fuese el propio personaje quien cuenta su vida.

2.2.2. Identidad enunciativa

Se entiende por enunciación el conjunto de producción de un mensaje: Quien lo emiten, para quien, cuando, donde; estos elementos permiten interpretar el sentido último del enunciado, producto resultante de la actividad enunciativa. E. Benveniste define enunciación como el acto individual de apropiación de la lengua. Para este autor, sistema lingüístico y proceso comunicativo son inseparables, pues ciertos elementos de la lengua adquieren significación solo cuando son actualizados por el hablante en el momento de la enunciación. De este modo, las personas, el tiempo y el lugar del enunciado se identifican por su relación con la situación de enunciación.

En la lingüística europea, a partir de Benveniste, el concepto de *sujeto productor* del discurso o voz enunciativa se une a la observación de su presencia en su propio discurso. A través de la enunciación el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo. El *yo* enunciator precisa, por el mero hecho de existir, de un *no-yo*: el *tú enunciatario* o también denominado *coenunciador*. El *aquí* y *el ahora* representan respectivamente, el lugar y el momento en que se produce la enunciación. Todos aquellos elementos que hacen referencia tanto al *yo* y al *tú* como al *aquí* y al *ahora* se consideran índices específicos de la enunciación o deícticos.

El estudio de la enunciación implica pues analizar la huella que la voz enunciativa o locutor deja en su discurso, y cómo y por qué introduce otras voces o enunciadores. En relación con estas cuestiones, fenómenos enunciativos como el discurso referido o el uso de las comillas en un texto escrito son estudios en cuanto marcas de la presencia de distintos enunciadores en un discurso. El análisis de la subjetividad, la modelización, la distancia o personalización son mecanismos discursivos también centrales en los trabajos sobre la enunciación, pues se relacionan con la actitud del sujeto discursivo hacia lo que dice.

La identidad enunciativa responde a la pregunta de quién habla en el texto, cuales los recursos que usan y como se manifiestan; se preocupa por si es uno o si son dos o más los personajes que hablan o que toman la palabra en el texto.

2.2.3. Función pragmática y retórica del locutor

En los diálogos platónicos tempranos, el procedimiento permite someter a examen cierto conjunto de creencias que mantiene determinado individuo. A partir de los diálogos medios, su alcance se amplía, para poner a prueba hipótesis o teorías con las que no necesariamente alguien está comprometido. El examen usualmente lo lleva a cabo Sócrates, quien dirige a su interlocutor una serie de preguntas para explorar si hay inconsistencias entre sus dichos. Estas preguntas son, pues, críticas y comprometedoras, y puede considerarse que equivalen a objeciones; pues naturalmente, una teoría que muestra ser contradictoria no podría aceptarse como verdadera. Por otra parte, en muchos diálogos de Platón puede constatarse cómo los interlocutores de Sócrates se defienden de sus objeciones; en ocasiones es el propio Sócrates quien responde a sus críticas anteriores. El procedimiento de preguntas y respuestas da lugar así a una discusión o controversia racional, cuyo resultado es a menudo la refutación de las ideas que se examinan. En cualquier caso, mediante la detección y eliminación de errores, el procedimiento tiende a la identificación de la verdad -o al menos, de lo que racionalmente puede aceptarse como tal. La refutación (en griego: *elenchô*) se convierte en un método de prueba (Vlastos, G. *Socratic Studies*, Cap. 1)

Casi todos los filósofos presocráticos habían escrito como profetas iluminados, sin pensar siquiera en dar alguna prueba de la validez de sus puntos de vista (M. Détienne). Una excepción importante es Zenón de Elea, quien introduce en la filosofía la idea de refutar racionalmente las teorías de sus adversarios, mostrando que conducen a paradojas. Este es el antecedente del que parten Sócrates y Platón, el último de los cuales lleva la idea un paso más

lejos. Es notable que en el *Parménides* Platón haya utilizado el procedimiento de preguntas comprometedoras, para poner a prueba teorías de su propia factura (concretamente, la teoría metafísica de las Formas), convirtiéndose así en el primer filósofo que practica la autocrítica. Tal vez Platón intenta mostrar así cuánto más le interesa la búsqueda de la verdad, que la defensa de sus posiciones. En todo caso, la dialéctica (es decir, la controversia, y más fundamentalmente, la exposición a la crítica) queda perfilada por él como un procedimiento de investigación. A este gesto del clásico puede atribuirse el que la filosofía sea hoy un campo de investigación académica, y no una rama de la mitología o de la literatura fantástica.

3. Algunas figuras en la discursividad de Obiang Nguema

3.1. Figuras de retórica

3.1.1. Comparación

La comparación o símil es un figura de retórica que consiste en relacionar dos términos entre si para expresar de una manera explícita la semejanza o analogía que presentan las realidades designadas por ellos. Esa relación se establece generalmente por medio de partículas o nexos comparativos: “como”, “así”, “así como”, “tal”, “igual que”, “tan”, “semejante a”, “lo mismo que”

3.1.2. Interrogación

La interrogación retórica son preguntas que no esperan respuestas, constituyen afirmaciones o desahogo emocionales. Se enuncia una pregunta no para recibir respuesta sino para dar más fuerza al pensamiento.

3.2. Figuras de estilo

Pleonasma

El pleonasma pertenece a las denominadas figuras gramaticales. El pleonasma consiste en una construcción gramatical con elementos superfluos o redundantes, cuya justificación debe ser intensificar o adornar la expresión, como en la popular frase “Lo vi con mis propios ojos”; “Temprano madrugo la madrugada” de Miguel Hernández. Definido en forma simple: palabras innecesarias que refuerzan la idea.

3.2.1. Metonimia

La metonimia es la sustitución de un término por otro, fundándose en relaciones de causalidad, procedencia o sucesión existentes entre los significados de ambos términos.

4. Estilo en la clase de E.L.E.

El estilo en la enseñanza del español como lengua extranjera desempeña un papel sumamente importante. Los alumnos son deseosos de hablar la lengua extranjera para poder comunicar con los hispanohablantes del mundo. El profesor tiene que enseñar todas las estrategias como para poder mejorar el nivel de sus aprendices.

4.1. ¿Cómo se ha de enseñar el estilo en la secundaria?

El estilo en la enseñanza secundaria en Camerún debe enseñarse a partir del vocabulario o del léxico de la lengua española. Se tiene que insistir en la competencia lingüística. Dado que el estilo es una manera particular de expresarse, y que dicha manera radica en el conjunto de las diferentes elecciones que opera cada hablante, hace falta invertir más tiempo y más energía en la lectura de grandes autores, proponer ejercicios de vocabulario para dar la posibilidad a los alumnos a poder elegir una u otra palabra cuando comunican. El profesor el mismo debe cuidar su estilo en clase, pues es el primer contacto y ejemplo de cuanto se practica en clase de español.

Responder a la pregunta de cómo enseñar el estilo en la secundaria, para nosotros dalo mismo que responder constantemente a la pregunta ¿Cómo se puede expresar mejor tal o cual frase o idea? Si el alumnado aprende a enfrentarse cuanto posible a esta pregunta, irán mejorando cada vez su estilo. El estilo es individual y particular, como ya lo hemos señalado, sin embargo, no significa que cualquiera tiene que hablar como le da la gana; cuando hablamos de enseñar el estilo, se trata de enseñar un buen estilo, no cualquier estilo.

Antes de continuar cabe señalar que cuando hablamos aquí del conocimiento de los subcomponentes de la lingüística, lo hacemos teniendo en cuenta siempre el nivel de los alumnos y el nivel que queremos que alcancen al término de su aprendizaje en la secundaria. Quiere esto decir que no hablamos de que ya tengan un nivel universitario, un saber teórico bien estructurado en fonética, morfología, sintaxis y semántica, sino que tengan conocimientos que corresponden a sus niveles respectivos. Por ejemplo, diremos de nuestro alumno de secundaria que tiene conocimientos en:

- Fonética si sabe pronunciar bien las palabras, evitar el seseo y el ceceo, distinguir la r múltiple de la r simple; respeta la acentuación, diferencia las palabras agudas de las llanas, de las esdrújulas y de las sobreesdrújulas;

domina la entonación de los tipos de frases u oraciones, las declarativas, las exclamativas y las interrogativas. Se limita a ello.

- Morfología si puede reconocer los tipos de palabras en función de su formación (derivada, compuesta), algunos elementos que forman palabras (prefijo, sufijo, radical); y si puede pasar del singular al plural, del masculino al femenino, formar nuevas palabras a partir de los procedimientos de derivación y de composición.
- Sintaxis cuando identifique y cite las categorías gramaticales (sustantivo, verbo, adjetivo, adverbio, pronombres, artículo, preposición, conjunción e interjección), domine el orden básico de los elementos de la oración; cuando sepa usar los conectores, las conjunciones, aplicar la concordancias tanto nominales como verbales.
- Semántica si es capaz de darse cuenta de manera sencilla de los fenómenos lingüísticos tales como la homonimia, la sinonimia, la antonimia; si tiene un vocabulario que le permita saludar, presentarse, pedir y dar información; hablar de la casa, el mundo laboral, el cuerpo humano, los sentimientos, el ambiente natural

4.2. Cultivar habilidades y competencias en el arte de hablar o escribir

En la enseñanza y aprendizaje de una lengua, se suele medir en lo concreto la evolución del aprendiz a partir de ciertas habilidades. Unos especialistas hablan de cuatro habilidades mientras que otros hablan más bien de cinco. Los primeros aducen: “escuchar”, “leer”, “escribir” y “hablar”. A estas cuatro habilidades, los segundos añaden “traducir”. Sea cual sea el caso, esas habilidades son las que permiten tanto al profesor como al alumno averiguar la competencia comunicativa del aprendiz, que en este caso es el alumno. La competencia comunicativa, total es la que perseguimos, es nuestra meta en el proceso de aprendizaje del español como lengua extranjera.

Ahora que se habla cada vez más del enfoque por competencias en nuestro sistema educativo, que en español se traduce por las habilidades, aquí, en esta parte se trata de mostrar cómo se puede cultivar el habla y la escritura. Las dos son habilidades de producción (oral y escrita) en comparación con las dos otras (escuchar y leer) que son de comprensión (oral y escrita). Hace falta decir de buenas a primeras que las cuatro habilidades van íntimamente ligadas. Así que no se puede cultivar uno o dos, además en un contexto camerunés, con

independencia de las demás habilidades. Para cultivar el habla, debemos escuchar cómo se habla, y para escribir, tenemos que ver como se escribe. Es imprescindible la comprensión para la producción. Pues producimos lo que hemos comprendido de una forma u otra. No estamos diciendo que todo lo que dice una persona es necesariamente, palabras tras palabras, lo que ha oído antes.

Para cultivar el arte de hablar y de escribir los profesores tienen que hacer oír y ver como hablan y escriben los nativos de la lengua aprendida, en nuestro caso el español, en situaciones reales y diversificadas. Por ejemplo, escuchar en función de los niveles de estudio la música, las películas, documentales, teatros etc. Y luego hacerles repetir en clase fingiendo situaciones reales.

Pensamos que no se puede cultivar independientemente una habilidad a detrimento de las demás. No obstante, se puede poner énfasis en una o dos. No olvidemos que el objetivo es la comunicación. Y para comunicar hace falta disponer de las cuatro habilidades. No de una. Así, cultivar el habla y la escritura en el aula significaría llevar a los alumnos a hablar, recitar, pronunciar, cantar; y escribir después de haber escuchado y leído.

Como caso práctico, en clase se debe recomendar leer muchos diálogos. Con el diálogo la situación es real, (en un restaurante, en el patio del colegio, etc. Los alumnos se sienten fácilmente involucrados y es divertido. Después de la lectura y la explotación del diálogo, se puede pedir a dos o más alumnos que escenifiquen delante de sus compañeros el diálogo sin el libro a mano. Igual se puede realizar con una canción, un poema. Se les enseñan de memoria y dos o más lo presentan en clase.

CONCLUSIÓN

El tema de investigación de este trabajo ha sido “Estilo y discurso autobiográfico en *mi vida por mi pueblo* de Teodoro Obiang Nguema Mbasogo. Entonces en este trabajo se ha tratado de dar cuenta del estilo del autor en su obra, que es una obra autobiográfica. A pesar de la conjunción de coordinación y que aparece en el tema, hemos partido de la hipótesis según la cual el estilo está al servicio del discurso, es decir, el estilo es una parte integrante del discurso, eso de manera general. Ahora bien, en esta investigación esta hipótesis se traduce por: el estilo del presidente de la República de Guinea Ecuatorial está al servicio de su discurso. Siendo él un político, esta obra, la única de nuestro corpus, representa su proyecto político. Es lo que nos ha hecho formular la hipótesis como sigue: el estilo del presidente de la república de Guinea Ecuatorial le permite hacer adherir al lector, no solo ciudadano de Guinea Ecuatorial, sino también de otro país, a su favor, a su proyecto.

La pregunta de investigación que nos ha guiado a lo largo de este trabajo es: ¿Cuál es la relación que se establece entre el estilo y el discurso en general y en nuestro corpus en particular? De esta pregunta decae el problema del valor o del papel que desempeña el estilo en el discurso; en nuestra investigación, de un discurso político. Para aportar solución a estos planteamientos, Hemos juzgado necesario organizar la respuesta a esta pregunta en torno a tres capítulos, siendo los dos primeros mas teóricos que el tercero en el sentido de que, en los dos primeros abordamos cuestiones de orden teóricos que vamos a aplicar en la obra en el capítulos tres.

El primer capítulo, entonces, tiene como título: Nociones generales sobre el concepto del estilo. Tras la investigación hemos destacado que en torno a la noción de estilo, se esconde muchos elementos interesantes. Por ejemplo, hemos notado que el estilo es particular, una manera particular de hacer algo, de escribir entre otros; y de este hecho refleja la identidad del escritor, el estilo nos puede ayudar a conocer al escritor, su visión del mundo, su nivel de educación etc. También, el estilo usa el lenguaje o los datos lingüísticos para expresarse o manifestarse dado que el estilo es la distancia que se crea entre un uso normal de la lengua y un uso algo no habitual de la lengua. Esto nos ha llevado a establecer sucesivamente, una relación entre estilo y retorica, estilo y dialéctica y, estilo y estética. La conclusión a la que hemos llegado es que hay interacción entre dichos conceptos, incluso

algunos teóricos nos han aportado razones para llegar a esta conclusión, aduciendo la confusión frecuente que se suele hacer entre ellas. La diferencia no es inmensa, pues hay más puntos en común entre ellas que puntos divergentes. Todas ellas se sirven la una de la otra para convencer, persuadir, agradar, halagar, discutir etc.

En el segundo capítulo cuyo título es: El estilo y el discurso, hemos intentado definir el concepto de discurso y hemos constatado que era un concepto difícil de definir. Los documentos usados para este fin, es decir, libros y artículos sobre el análisis del discurso, advierten que cualquier enunciado puede ser un discurso pues la diferencia que hay entre el discurso y los otros enunciados afines es que el discurso tiene un emisor sabe a quién se dirige, y se sitúa en un contexto social bien definido. Desde este punto de vista el discurso puede ser un libro, películas o unas dos o tres palabras en una bandera, con tal que apunten una ideología clara que permita decir por ejemplo el discurso feminista o machista. Como es de esperar, hemos tratado en teoría los diferentes papeles que juega el estilo en el discurso y hemos destacado el decoro, la ética y la estética. En cuanto al alcance pragmático del estilo, hemos resaltado que la polifonía, el dialogismo, la interdiscursividad y la digresión entre otros conforman también el estilo de un autor. Un autor decide de si tiene que hacer intervenir una o muchas voces en su libro, y si cual tiene que ser: de primera, de segunda o de tercera persona.

El último capítulo se intitula: El estilo en *Mi vida por mi pueblo*. Lo hemos abierto con la noción de autobiografía, discurso autobiográfico dado que el título, elemento paratextual fundamental, releva indicios que evocan la presencia de una forma autobiográfica. Con Philippe Lejeune hemos dado a entender que la autobiografía es un relato retrospectivo en prosa que cuenta una misma persona sobre ella misma. Es decir, en la autobiografía hay coincidencia entre el sujeto y el objeto de la escritura. Entendida de esta forma, hemos subrayado con teórico la diferencia entre la autobiografía, y la biografía (la más cerca); la novele intimista y la carta entre otros. Hemos relevado, además de los cuatro rasgos distintivos emitidos por Lejeune, los rasgos distintivos morfológicos, sintácticos, y semánticos. Luego hemos entrado en nuestro corpus para así analizar y dar cuenta de algunas que otras manifestaciones del estilo de *Mi vida por mi pueblo*, el meollo de nuestro trabajo. Hemos mostrado a partir del paratexto, es decir, el conjunto de elementos que acompañan al texto, citamos la parte escrita (Nombre y apellido del autor, título de la obra y el resumen, el prólogo entre otros) y la parte no escrita (foto del autor), que nuestra obra de nuestro corpus es una autobiografía. La identidad enunciativa es clara; el autor se expresa en primera persona

y habla de su vida. Apenas usa el *nosotros*, y cuando lo hace es delante de sustantivos como *país*, *nación*. La enunciación de la obra nos permite relevar un alto grado de subjetividad, pues el autor habla de él, bien es verdad que hay fechas y nombres pero nadie más habla. Sin embargo, no sería justo postular por falta de polifonía en la obra dado que en los anexos salen los testimonios de otras personas.

En esta investigación que ha consistido en mostrar la relación que existe entre el estilo y el discurso autobiográfico, llegamos a la conclusión según la cual el estilo está al servicio. En la sicología de los estilos, se ha clasificado los estilos. Juntando a esta manera de hacer, creemos que el estilo de nuestro autor es simple, para que todo el mundo pueda enterarse del contenido de su obra que es en realidad su proyecto político y la legitimación de las acciones por él realizadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. D. Maingueneau, (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, ed Hachette – 79, boulevard Saind-Germain-F 75006, Paris.
2. De A. Zaya, y Carlos M. (1999) *Pedagogía y didáctica ponencia presentada a pedagogía 99*, La Habana: Cuba.
3. Díez de Ulzurum Pausas, A. (2005) *El aprendizaje de la lectoescritura desde una pe*
4. V. Dijk, (2005) *Estructura y funciones del discurso*, 14ª edición, México: Siglo XXI.
5. G. AM. Fernández, (2002) “Habilidades para la comunicación y la competencia comunicativa”, En Fernández G AM. *Comunicación Educativa*. 2da ed., La Habana: Pueblo y Educación, p. 49.15.
- 6.
7. J. Gardes-Tamine, *La stylistique*, ed Armand Colin, 5, rue Laromiguiere – 75241, Paris, cedex 05.
8. Jover, G., y García, J. M. (2009) *Hablar, escuchar, conversar. Teoría y práctica de la conversación en las aulas*, Barcelona: Octaedro.
9. J. C. Herrero – Cuenca (2006), Ediciones de la universidad de castilla – la mancha.
10. M. Llobera, M. (1995) *Competencia comunicativa: documentos básicos en la enseñanza de las lenguas extranjeras*, Madrid: Edelsa.
11. López García, A (2002) *Comprensión oral del español*, Madrid: Arco/Libros.
12. J. Mata, (2008) *Animación a la lectura. Hacer de la lectura una práctica feliz, trascendente y deseable*, Barcelona: Graó.
13. Nemirovsky, M. (2006) *Sobre la enseñanza del lenguaje escrito y temas aledaños*, Barcelona: Graó.
14. P.Le Jeune, (1960), *Je est un autre l'autobiographie de la littérature aux médias*, ed du Seuil.
15. P.Le Jeune, (1986), *Moi-Aussi*, ed du Seuil.
16. H. F. Pelayo, Estilística, red Jose Porrúa Turanzas, S.A. Madrid.
17. V. N. Ribe, (1995) *La enseñanza de la Lengua Extranjera en la Educación Secundaria*, Madrid: Alhambra Longman.
18. J. C. Richards, y C. Lockhart, (1998) *Estrategias de reflexión sobre la enseñanza de idiomas*, Madrid: Cambridge University Press.
19. J. R. SEARLE, (1969): *Actos de habla*, Madrid: Cátedra, 1986.

20. T. Obiang Nguema MbaSogo, (2002), *Mi vida por mi pueblo*, ed. du Jaguar, 1a edición.
21. V. Manzano (2005), *introducción al análisis del discurso*.
22. J.M.Vez, (2000) *Fundamentos Lingüísticos en la Enseñanza de las Lenguas*, Barcelona: Ariel.
23. Widdowson, H. G. (1978) *Teaching language as communication*, Oxford : Oxford University Press.
24. Zanón, J. (coord.) (1999) *La enseñanza de las lenguas extranjeras mediante tareas*, Madrid: Ed. Edinumen.

Artículos

1. Belinga Bessala, S. (2004) “Didáctica de la cultura en el aula de E/LE en Camerún”, en *CUADERNOS CERVANTES DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, 49. (pp.42-44), Ediciones Cuadernos Cervantes (en línea), Disponible en http://www.cuadernoscervantes.com/em_49_camerun.html, Consultado el 05 de mayo de 2015.
2. Betti, S. (2004) “La canción moderna en la clase de E/LE”, *CUADERNOS CERVANTES DE LENGUA ESPAÑOLA*, 50 (en línea), Disponible en http://www.cuadernoscervantes.com/art_50_cancionmoderna.html, Consultado el 05 de mayo de 2015.
3. Marín, M. (2004) “Lingüística y enseñanza de la lengua”, en *Lingüística y enseñanza de la lengua*, Grupo Editor Aique, 1ª edición.
4. MOUKOUTI ONGUEDOU, G. (2013) ¿Cómo incentivar y optimizar la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera en nivel secundario a partir del propio docente?, En *Enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera en nivel secundario*, Vol. IV. Año 2013. Número 2, Abril-Junio.
5. Poyatos, F. (1996) “La comunicación no verbal en el discurso y en el texto”, *Analecta Malacitana, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. XIX, pp. 67-85.
6. ZANON, J. (1988): “Psicolingüística y didáctica de las lenguas: una aproximación histórica y conceptual (I)”, *Cable*, 2, págs. 47-52.
7. ZANON, J. (1989): «Psicolingüística y didáctica de las lenguas: una aproximación histórica y conceptual (ü)», *Cable*, 3, págs. 22-32.

Artículos en líneas

1. Aguirre Raya, D. A. (2005) “reflexiones acerca de la competencia comunicativa profesional”, Facultad de ciencias médicas, Finlay-Albarraan. Ciudad de La Habana, Extraído el 26 de febrero de 2015, de http://www.bvs.sld.cu/revistas/ems/vol19_3_05/esms04305.pdf.

Monografías consultadas

1. Gonzalez, P. D. (2008) *Destrezas receptivas y destrezas productivas en la enseñanza/aprendizaje del español como lengua extranjera*, (monografía), Universidad de la Laguna, Tenerife.
2. Halidou y Tinalaou Godjo, D. (2014) *La enseñanza del ELE por competencias oral y gestual en el secundario de Camerun: caso del tercer curso* (Tesina), Escuela Normal Superior de Maua, (Inédita).
3. Magouie, M. y Fobasso Tiwa, B. (2013) *Aplicación de las destrezas productivas en el proceso enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera: caso del instituto de Godola*, (Tesina), Escuela Normal Superior de Marua, (Inédita).
4. Risco Machado, R. (2008) *Desarrollo de la competencia comunicativa oral en el proceso enseñanza/aprendizaje del idioma español como lengua extranjera* (Tesis doctoral), Universidad de Granada, España.
5. Santamaría Martínez, R. (2008) *La competencia sociocultural en aula de español L2/LE: una propuesta didáctica* (tesis doctoral), Universidad Carlos III de Madrid.

Diccionarios utilizados

1. Seco, M. et al. (1999) *Diccionario del español actual*, Madrid: Aguilar.
2. Larrousse (1930) *Dictionnaire Larrousse*, Paris: Larrousse.
3. RAE (2001) *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, Calpe.