

LA NOVELA POR ENTREGAS COMO GÉNERO DISCURSIVO. EL CASO DE *THE WAY WE LIVE NOW* DE ANTHONY TROLLOPE

Serial Novels as a Discourse Genre.

A Case Study: *The Way We Live Now* by Anthony Trollope

Anderzon Medina Roa¹ y Carmen Luisa Domínguez²

¹ Escuela de Idiomas Modernos
Departamento de Lengua y Literatura Inglesas
Universidad de Los Andes – ULA
Mérida, Venezuela.
Telf.: (58 274) 240 18 80
anderzon@ula.ve

² Escuela de Letras
Departamento de Lingüística
Universidad de Los Andes - ULA
Mérida, Venezuela.
Telf.: (58 274) 240 18 56
cldominguez@linguisticahispanica.org

RESUMEN

En este artículo se parte de una revisión documental para llegar a una elaboración teórica del concepto de género discursivo, a través del cual se aborda *The Way We Live Now* (1874–1875), una novela por entregas del autor inglés Anthony Trollope (Londres, 1815–1882). La intención de este ejercicio es, en primer lugar, mostrar que la novela por entregas, tipo de publicación de obras literarias popular para la época, puede considerarse como un género discursivo ya que responde a parámetros de producción y recepción dentro de una cultura determinada en un espacio-tiempo determinados. En segundo lugar, en tanto que perteneciente a este género discursivo, se aborda desde las historias en la novela y la relación narrador-lector la intención de Trollope de satirizar la sociedad en la que vive, con lo que ejerce una suerte de autoridad moral propia de los escritores reconocidos de la época.

Palabras clave: género discursivo, literatura inglesa, novela por entregas, Inglaterra victoriana, Anthony Trollope.

ABSTRACT

This paper deals with *The Way We Live Now* (1874–1875), a serial novel by Anthony Trollope (London, 1815–1882). This documental approach has a twofold aim: on the one hand, it begins with a theoretical elaboration of what a discourse genre is; 19th century serials fit that definition, since they follow given parameters for their production and reception in a given place and time within a given culture. On the other hand, being a serial novel, *The Way We Live Now* is approached through its stories and the relationship established between the narrator and the reader; in order to reveal the author's intention of satirizing his own society; in doing so, Trollope exerts a sort of moral authority with which respected writers were invested at the time the novel was published.

Key words: discourse genre, English literature, serial novel, Victorian England, Anthony Trollope.

**Le roman-feuilleton comme genre discursif :
le cas de *The Way We Live Now* d'Anthony Trollope**

RÉSUMÉ

Dans cet article l'on part d'une analyse documentaire pour arriver à une élaboration théorique de la notion de genre discursif, employée lors de l'étude de *The Way We Live Now* (1874–1875), un roman-feuilleton de l'écrivain anglais Anthony Trollope (Londres, 1815–1882). Le but de cet exercice est, en premier lieu, de montrer que le roman-feuilleton, un type de publication d'œuvres littéraires populaire à cette époque-là, peut être considéré comme un genre discursif, parce qu'il répond à des paramètres de production et de réception dans le cadre d'une culture déterminée et d'un espace-temps défini. En second lieu, en tant qu'appartenant à ce genre discursif, l'on étudie, au moyen des histoires du roman et de la relation narrateur-lecteur, l'intention de Trollope de satiriser la société de son époque, ce qui le mène à exercer une sorte d'autorité morale propre aux écrivains reconnus à cette époque-là.

Mots clés : genre discursif, littérature anglaise, roman-feuilleton, Angleterre victorienne, Anthony Trollope.

**O romance por entregas como gênero discursivo.
O caso de *The Way We Live Now* de Anthony Trollope**

RESUMO

Este artigo provém de uma revisão documental e seu objetivo é chegar a uma elaboração teórica do conceito de gênero discursivo, através do qual se analisa *The Way We Live Now* (1874–1875), um romance por entregas do autor inglês Anthony Trollope (Londres, 1815-1882). Este exercício visa, em primeiro lugar, mostrar que o romance por entregas, um tipo de publicação de obras literárias popular nessa época, pode ser considerado um gênero discursivo, já que cumpre os parâmetros de produção e recepção estabelecidos numa cultura determinada e num espaço-tempo determinados. Em segundo lugar, como também pertence a este gênero discursivo, é analisada a intenção de Trollope de satirizar a sociedade na qual vive a partir das histórias no romance e da relação narrador-leitor. Isto lhe permite exercer certa autoridade moral característica dos escritores reconhecidos da época.

Palavras chave: gênero discursivo, literatura inglesa, romance por entregas, Inglaterra vitoriana, Anthony Trollope.

Recibido: 01/05/09

Aceptado: 04/11/09

LA NOVELA POR ENTREGAS COMO GÉNERO DISCURSIVO. EL CASO DE *THE WAY WE LIVE NOW* DE ANTHONY TROLLOPE.

Genres can come and go, or change, being cultural constructs which vary with the times, with fashion, and with ideological movements within society.

(Lee, 2001: 47)¹

I. EL GÉNERO DISCURSIVO

En las siguientes líneas se esboza una concepción de género discursivo partiendo de Bajtín, cuando afirma que “la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado” (1985: 267). En líneas generales, para Bajtín un género discursivo es el resultado de la combinación de (1) contenido temático, (2) estilo y (3) composición, los cuales representan tres momentos “vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación” (Bajtín, 1985: 258). Un género discursivo es, entonces, la consecuencia de la combinación de estos tres momentos en una esfera de uso de la lengua que da como resultado tipos de enunciados más o menos estables, representando de esta manera categorías de realización, tipos de enunciado preestablecidos dentro de un contexto social y cultural, por lo que están sujetos a cambios, al igual que la realidad que les provee de contexto (Lee, 2001).

Por otra parte, la Escuela de Sydney define el género como proceso social que se realiza a través del registro y sus elementos (campo, tenor y modo), el cual a su vez se actualiza en el lenguaje (es decir, sus estructuras). Para esta escuela el género “es el concepto que da cuenta de las relaciones entre procesos sociales en términos más holísticos, con énfasis en las etapas a través de las cuales se despliegan los textos” (Ciapuscio, 2005: 11). Estas etapas se refieren no solo a la generación de un texto dado de acuerdo con coordenadas preestablecidas por parámetros dependientes de la cultura, como se ha dicho, sino también puede determinarse en el género la interpretación de un texto en un contexto dado.

Según Rastier (s.f.: 2), el género “es un programa de prescripciones positivas y negativas, y de licencias que regulan tanto la generación de un texto como su

¹ Traducción al español: “Los géneros pueden ir y venir, o cambiar, por ser constructos culturales que varían con el tiempo, la moda y los movimientos ideológicos de la sociedad” (Lee, 2001: 47).

interpretación; dichas prescripciones y licencias no dependen del sistema funcional de la lengua, sino de otras normas sociales". Esto, dado que al utilizar la lengua siempre lo hacemos para comunicar algo que es producto dado y recibido dentro de coordenadas sociales, culturales e históricas determinadas, lo que a su vez puede leerse y decodificarse en la misma combinación espacio-temporal en que es producido o en coordenadas distintas, en espacios y tiempos distintos. De esta forma, podemos decir que un género discursivo dado lleva consigo implicaciones sociales e históricas que le moldean en tanto que elemento de comunicación y que están sujetas a cambios en la medida en que sus implicaciones culturales cambien. Esta concepción de género discursivo "particularmente bajo la influencia de la etnografía de la comunicación y de las ideas de Bajtín, (...) ha sido usada para describir las múltiples clases de enunciados producidos en sociedad" (Maingueneau, 2002: 320, *nuestra traducción*)². En estos términos, parafraseando a Motta (2005: 3), el lenguaje utilizado en contextos recurrentes de la experiencia humana se construye a través de géneros socialmente compartidos.

El género discursivo depende entonces del contexto de la cultura, y se diferencia del registro, que depende del contexto de situación. En este punto se sigue a Lee (2001) cuando propone la utilidad de aproximar los términos *género* y *registro* como dos enfoques de un mismo fenómeno. Por una parte se tiene el *registro*, usado al referirnos a los patrones lingüísticos, es decir, "los patrones léxico-gramaticales y semántico-discursivos asociados con las situaciones"; por la otra, se tiene que *género* es usado cuando se habla de elementos de categorías que pueden ser reconocidas en una cultura (2001: 46).

De acuerdo con lo dicho hasta ahora, las realizaciones del lenguaje que utilizamos a diario (es decir, las formas lingüísticas) son dadas de acuerdo con nuestros registros (esto es, se adecuan a los elementos del contexto de situación de comunicación: campo, tenor y modo), los cuales se enmarcan en los procesos sociales que se definen a través de los parámetros de producción y recepción dentro de una cultura en una configuración espacio-temporal dada (*cf.* Cronotopos en Bajtín, 1986), que es lo que llamamos *géneros discursivos*. Veamos ahora cómo puede esta concepción aplicarse a una obra perteneciente a un género literario en particular: la novela por entregas de la Inglaterra del siglo XIX (*Victorian England*).

² Original en inglés: "particularly under the influence of ethnography of communication and of Bakhtin's ideas (...) has been used for describing the manifold sorts of utterances produced in society." (Maingueneau, 2002: 320).

2. LA NOVELA POR ENTREGAS COMO GÉNERO DISCURSIVO

Al tomar el texto como proceso de interlocución, se entienden los géneros discursivos como formatos para comunicación vinculados a y dependientes de un *contexto cultural* en el que se realizan de manera más o menos estable, y adecuados a esferas de uso de la lengua, de acuerdo con unos *parámetros de producción y recepción* dados en ese contexto cultural. El género discursivo es una forma preestablecida en la que las coordenadas de producción y recepción de un texto vienen previstas por el contexto cultural en el que dicho texto es producido, recibido y respondido. Esta definición operacional nos es pertinente para abordar el tipo de texto que nos ocupa: la novela por entregas de la Inglaterra del siglo XIX.

Es pertinente señalar que nuestra intención no es abordar toda producción literaria que pueda calificarse como novela por entregas en el período victoriano. Para la investigación de la que se desprende este ejercicio, *The Way We Live Now*, de Anthony Trollope (publicada entre 1874 y 1875), se presenta como un medio a través del cual puede verse como sus parámetros de producción y recepción, aunados a su contexto cultural, establecen espacios que hacen posible que una producción literaria implique más que la representación ficcional de una sociedad o un mundo en particular. Con base en esto, se propone que a través de un texto literario, en tanto que pertenece a un género discursivo, pueden establecerse canales de comunicación tan reales y efectivos como cualquier conversación diaria entre dos individuos.

3. CONTEXTO CULTURAL

En la Inglaterra del siglo XIX, la novela floreció como el género literario más prolífico en respuesta a una audiencia que crecía en números y capacidad lectora como consecuencia de los desarrollos que desde finales del siglo XVIII se daban gracias a la revolución industrial (cf. Williams, 1983). La novela por entregas es una forma de publicación cuyos orígenes, en el mundo anglosajón, pueden trazarse hacia finales del siglo XVII; sin embargo, es en el siglo XIX cuando realmente se hace presente en el día a día de gran número de los ciudadanos comunes y corrientes que hacían vida no solo en Inglaterra sino en toda la Gran Bretaña de la época y sus áreas de influencia³. Esto se debió, en principio, a que en el primer tercio del siglo XIX fueron reducidos los impuestos al papel y a las publicaciones periódicas, los cuales

³ Recuérdese que el Imperio Británico se desarrolló y fortaleció a lo largo del siglo XIX.

finalmente desaparecerían en 1855. Estos impuestos, popularmente conocidos como *taxes on knowledge* (impuestos al conocimiento), se traducían en altos costos de reproducción que parecían más que diseñados para recolectar tributos, designados para controlar posibles descontentos en las crecientes masas populares, regulando, desde su propio bolsillo, su acceso a lo que se publicaba (cf. Breuer, 2005; Crawford, 1998; Law, 2002).

Sin embargo, dada la flexibilización de los impuestos al conocimiento, a mediados de siglo las novelas serializadas se habían convertido en parte de la vida del ciudadano común y su popularidad era tal que, por una parte, prácticamente todos los grandes escritores de la época publicaron sus obras primero en este formato por entregas (ya sea en revistas, columnas de periódico o entregas independientes), para luego hacerlo en volúmenes completos; incluso hay registros de obras que eran vendidas en más de un formato simultáneamente (cf. Law, 2002). Por otra parte, las grandes ciudades se inundaban de textos para todo tipo de público. Webb (1973) nos cuenta que los diferentes grupos sociales tenían influencia sobre la producción de textos literarios: por ejemplo, las clases más bajas se entretenían con artículos sensacionalistas y romances, mientras que las clases más altas se deleitaban con las modernas novelas.

4. PARÁMETROS DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN

Es en este contexto cultural en el que tiene cabida lo que podría llamarse el primer formato de producción y consumo de ficción en masa. En un proceso de cambio tal, el público lector fue quizá el elemento más importante, pues ya los autores no escribían por encargo de algún noble o para las clases más favorecidas, como hasta el momento había sido el caso, sino que ahora, dado el creciente acceso de las masas a la lectura, la literatura se escribía para un público heterogéneo y no solo para quienes tenían los medios para acceder a materiales impresos y a la educación. Esto, a su vez, tuvo influencia en las formas literarias.

En primer lugar, aun cuando los niveles de alfabetización se incrementaban, las diferencias entre los diversos estratos sociales eran, en algunos casos, insalvables. Cada estrato demandaba su cuota de material para leer; su entretenimiento, lo cual se traducía en distintos tipos de ficción, producida y publicada por diversos autores en una amplia variedad de revistas, periódicos y panfletos (cf. Webb, 1973). Segundo, la necesidad de mantener a sus lectores interesados (muchos escritores dependían de las ganancias generadas por sus escritos para vivir) se traducía en creatividad en la organización de tramas y formas que mantuvieran atentos a los lectores a lo largo

de la entrega e interesados en adquirir la siguiente, lo que aseguraba la venta de su producto. En tercer lugar, consideremos el hecho de que algunos autores editaban sus propios revistas o periódicos en los que publicaban sus obras.

La publicación en entregas, no obstante, tenía igualmente sus desventajas; por ejemplo, el hecho de que los autores debían adaptarse a un formato inflexible implicaba que muchas veces debían ingeniárselas para cumplir con una cuota preestablecida, con la creación de más tramas y subtramas. La inflexibilidad de tal formato se debía a que "originally, the number of chapters into which an instalment was divided was not governed by the needs of the narrative. It was arbitrary: a convenience for breaking up the text." (Hamer, 1975: 186)⁴.

Otros elementos a los que el escritor prestaba atención en la creación de sus historias apuntan, por una parte, hacia las críticas puritanas de que toda forma de ficción es esencialmente una forma de mentir, por lo que era una suerte de requisito probar que sus escritos se adecuaban a la realidad. Esto fue razón suficiente para inundar sus obras con descripciones detalladas de eventos cotidianos, familiares a su público, en un lenguaje igualmente cotidiano con el que prácticamente llevaba de la mano al lector para que entendiera lo que de hecho quería decir y que no sintiera que la realidad estaba de alguna manera siendo falseada. Pensemos por un instante en la competencia lectora de las clases más bajas y no nos sorprenderá el hecho de que los autores de la época conocían y comprendían la necesidad de enseñar a su público como debía aproximarse a lo que era presentado a través de las novelas (cf. Stevenson, 1973).

Por otra parte, las tradicionales autoridades morales (por ejemplo, la iglesia) eran incapaces de ajustarse a los rápidos cambios sociales que desestabilizaban las certezas éticas, sociales y religiosas, lo que dejaba un vacío de entidades con autoridad legítima ante las masas a las que estas pudieran acudir al momento de necesitar respuestas acerca del deber ser de las cosas. Stevenson nos comenta que:

Readers expected a novel to supply a reassuring sense of consistent principles surviving through the chaos of impressions. Primarily, some such meaningful pattern was implied by the artistic form of a novel, through selection of relevant data and display of causal sequences. Hence arose the authors' attention to neatly dovetailed plots, with no

⁴ Traducción al español: "...originalmente, el número de capítulos en los que se dividía una entrega no estaba determinado por las necesidades narrativas. Era algo arbitrario, útil para fraccionar el texto" (Hamer, 1975: 186).

loose ends. For the same reason, a novel was expected to eventuate with the rewarding of virtue and the punishment of vice. Neither the logically integrated action nor the meting out of justice at the end, however, sufficed to satisfy the public demand for moral therapy: throughout there must also be appropriate disquisitions on currently moot problems. (1973: 396-397)⁵

La consecuencia casi lógica de estas expectativas del público lector fue el surgimiento de los escritores como autoridades morales. Existía entonces cierto grado de cercanía entre autores y audiencias cuya materia verbal era, esencialmente, las novelas. Esta cercanía, argumentamos, es la lógica consecuencia de una serie de elementos como los mencionados hasta ahora, a los que además podemos sumarle el más obvio de todos: la comunicación se establecía con regularidad, a la llegada de cada nueva entrega. De esta manera,

When a novel was encountered through the installments of twenty months, the readers acquired an unparalleled illusion that the time scheme of the action was equivalent to that of real life, and that the events were taking place side by side with those actually occurring in their own daily activities. (Stevenson, 1973: 402)⁶

No resulta muy difícil ver que en el siglo XIX se configuran elementos que hacen posible una cultura de masas, comparable a la que vivimos hoy; una cultura de masas en la que la novela fue el género favorecido, que tomó todas las herramientas

⁵ Traducción al español: "Los lectores esperaban que la novela proporcionara una sensación reconfortante de principios coherentes que trascendiesen el caos de las impresiones. Ante todo, ese patrón significativo derivaba de la forma artística de la novela, por la selección de datos importantes y la presentación de secuencias causales. De ahí que creciera la atención de los escritores hacia tramas que encajaran perfectamente, sin cabos sueltos. Por esa misma razón, se esperaba que una novela terminase recompensando la virtud y castigando el vicio. Sin embargo, ni la acción integrada lógicamente ni el triunfo de la justicia al final bastaban para satisfacer la demanda de terapia moral del público: en la novela también debían aparecer disquisiciones pertinentes sobre los temas de discusión del momento" (1973: 396-397).

⁶ Traducción al español: "Cuando una novela aparecía por entregas durante veinte meses, los lectores adquirían la increíble ilusión de que el esquema temporal de la acción era igual al de la vida real, y de que los eventos ocurrían paralelamente a los de sus propias actividades cotidianas" (Stevenson, 1973: 402).

disponibles para entretener y mantener; entrega tras entrega, al público atento e interesado en los sucesos de ese universo paralelo en la(s) novela(s).

Este interés, por otra parte, se mantenía no solo a través de la lectura de la(s) novela(s), sino la posibilidad que existía de comentar, especular acerca de lo que sucedía en estas, de los personajes y su comportamiento, e incluso la posibilidad de establecer contacto directo con los autores. Crawford (1998) nos ofrece un ejemplo en el que vemos cuán cercana podía llegar a ser esta relación:

Dickens received hundreds of letters asking for the life of Little Nell. He told his friend William Charles Macready, "I am slowly murdering that poor child, and grow wretched over it. It wrings my heart." But he turned a deaf ear to the entreaties: "Yet it must be."⁷

El público lector de la Inglaterra victoriana se sabía no solo en conexión directa sino además cercana con las novelas serializadas y sus autores, al punto de sentirse en la posibilidad de intervenir en el desarrollo y desenlace de las historias contadas. La periodicidad de los volúmenes propiciaba esta conexión y su subsiguiente reforzamiento a lo largo del tiempo de publicación de una obra (cf. Crawford, 1998).

5. THE WAY WE LIVE NOW

The Way We Live Now (en adelante TWWLN) es una sátira social en la que la trama central gira en torno a Augustus Melmotte, un inversionista extranjero que llega a Londres para convertirse en el gran financista del momento; para ello se contacta con personalidades importantes de las esferas política y económica de la ciudad, y trata de comprar su aceptación en la alta sociedad londinense. La novela es muy rica en subtramas, entre las que destacan, por una parte, las relaciones amorosas en las que casi todos los personajes se ven envueltos, y por otra, el aparente establecimiento, por parte de Melmotte, de una compañía de ferrocarriles para construir una vía entre Estados Unidos y México, en asociación con Hamilton Fisker, un inversionista-oportunista-apostador norteamericano que genera menos confianza al lector que el mismo Melmotte.

⁷ Traducción al español: "Dickens recibió cientos de cartas en las que se intercedía por la vida de la Pequeña Nell. Le dijo a su amigo William Charles Macready: 'Estoy asesinando a esa pobre niña lentamente y me siento muy mal al respecto. Me parte el corazón'. Sin embargo, se hizo de oídos sordos a las súplicas: 'Pero así debe ser'".

Con esta primera idea de la trama general de la novela, en esta sección nos enfocamos en el hacer discursivo de Trollope en *TWWLN*, una de sus últimas novelas. Se debe también tener en mente lo dicho anteriormente respecto al contexto cultural y algunos de los parámetros de producción y recepción relevantes a la novela por entregas como género discursivo en Inglaterra a lo largo del siglo XIX.

Ahora bien, en general, "la novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo)" (Bajtín, 1985: 250). Los géneros discursivos, como se ha dicho, son formatos culturalmente dependientes que determinan el cómo de la producción de textos, a través de los cuales se establecen interlocuciones. Estos textos son enunciados en tanto que unidades de comunicación. De esta manera, un enunciado (unidad de comunicación) se articula en oraciones y palabras (unidades de la lengua) que se adecuan al contexto de comunicación (registro) dentro de un contexto de cultura (género).

En lo que sigue, se esbozan algunos elementos sobresalientes de la novela que sirvieron como herramienta a Trollope en su sátira social. En esta aproximación se ha considerado pertinente organizarlos según: (i) las historias en la novela; (ii) la relación narrador-lector; y (iii) las herramientas del autor.

5.1 Las historias en la novela

La mayoría de las tramas y subtramas en la novela gira en torno a la de Augustus Melmotte. Su ascenso y caída en la sociedad londinense se enmarcan en grandes eventos sociales y comerciales. Primero, los sociales: al inicio se observa que adquiere una elegante residencia en un sector de la alta sociedad e invita a los sectores más pudientes de esta a un baile al que hasta "un príncipe de sangre real" asiste; por supuesto, todo aquel que fuera o pretendiera ser alguien en la ciudad debía estar allí. Hacia el final de la novela, este gran inversionista es escogido para ofrecer una espléndida cena en honor al Emperador de China que visita la ciudad y la comunidad comercial quiere que su majestad sepa como vive un típico hombre de negocios inglés. Esta cena ocurre el mismo día en que Melmotte es acusado, a través de un diario local, de fraude y estafa con su empresa ferroviaria y de forjar documentos de compra de una propiedad. En consecuencia, a pesar de que se había dado casi una pelea entre miembros de la alta esfera para conseguir invitaciones para tan magnífico evento que había causado revuelo en toda la ciudad, el día de la cena hubo notables ausencias, lo cual dio como ciertas las acusaciones de las que era objeto.

En cuanto a los eventos comerciales que enmarcan esta trama principal, al inicio de la novela, luego de esa pomposa presentación social, Paul Montague (joven ingeniero inglés) y Hamilton Fisker (hombre de negocios norteamericano) le plantean a Melmotte un proyecto para construir un ferrocarril entre Estados Unidos y México (de Salt Lake City a Veracruz), en el cual los primeros precisan de la participación de los fondos del segundo. Melmotte acepta, y con gran revuelo instala la oficina en Europa de la compañía del "Gran Ferrocarril a Veracruz". Montague, el único interesado en construir el ferrocarril, descubre que toda la compañía es una farsa y que Melmotte no tiene ni las intenciones ni los medios para llevar a cabo el proyecto, pues ha utilizado los fondos de la compañía en su campaña para ser electo miembro del Parlamento (lo cual logra) y, en general, mantener la imagen de hombre de dinero y poder. Al verse descubierto y en bancarota, Melmotte recurre a su hija, Marie, por una considerable cantidad de dinero que había puesto a su nombre para casos de emergencia, pero ella se rehúsa a dárselo. En su desesperación, Melmotte forja la firma de su hija para obtener el dinero, además de los documentos de compra de una propiedad no pagada aún, para hipotecarla y así hacerse de una suma considerable que le permita salir de la bancarota. Nada de esto resulta como él espera y finalmente se suicida.

Por otra parte, las subtramas amorosas son muy variadas y se entretajan de tal manera que permiten al lector acceder a una complejidad de relaciones interpersonales de las que puede igualmente inferirse el sistema de valores sociales objeto de la sátira de Trollope. A continuación pasamos a esbozar un resumen que refleja lo confuso y lo potencialmente rico de algunas de estas subtramas: Marie Melmotte es cortejada por Sir Felix Carbury, Lord Nidderdale y Hamilton Fisker; con quien se casa. A Henrietta Carbury, hermana de Sir Felix, la cortejan su primo (lejano) Roger Carbury y Paul Montague, protegido de Roger (esto genera conflictos de amistad, honor y honestidad entre estos tres personajes). Montague, a su vez, está involucrado con Winifred Hurtle, una norteamericana literalmente de armas tomar quien viaja a Inglaterra a buscar a Paul, lo cual le genera al joven ingeniero conflictos tanto con su mentor como con su nueva amada. Felix Carbury, paralelamente a su cortejo a Marie Melmotte, se involucra con una joven campesina, Ruby Ruggles, que vive dentro de los límites de la propiedad Carbury en el condado de Suffolk. Ruby rechaza a John Crumb, un hombre honesto y trabajador de un pueblo vecino, cegada por su amor por Felix, creyendo en las promesas que este le hace.

En el marco de esta trama general y subtramas amorosas, Trollope mantuvo atentos a sus lectores durante veinte entregas mensuales de sesenta y cuatro páginas cada una, lo cual daba cinco capítulos por entrega. A lo largo de esas veinte entregas,

el autor desarrolló relaciones interpersonales (amorosas, de amistad, de negocios, de conveniencia) entre los miembros de ese mundo ficcional con las que orquestó visiones sobre honor, ética y respeto, en la escena política, económica y social en general. Todo esto llega a buen término con el villano muerto y las parejas, luego de no pocos conflictos y pruebas, felizmente casadas.

Puede verse que la estructura temática es bastante sencilla. Cada una de las historias contadas gira en torno a un macro-hecho social-público en el que el dinero, las relaciones interpersonales, las prácticas sociales sirven de parámetros que enmarcan actitudes hacia valores como honestidad, trabajo, respeto y un deber ser de las cosas, amenazados todos por esa “manera en que vivimos ahora”, objeto de la crítica y la reprobación.

5.2 Relación narrador-lector

Ahora bien, es válido preguntarse cómo logra Trollope mantener el interés de sus lectores durante cien capítulos en veinte entregas mensuales. Ciertamente las tramas de relaciones amorosas, fructuosas o no, son una apuesta bastante segura. Lo mismo puede decirse de la trama de un personaje público que emprende grandes proyectos, atiende a duques, príncipes y emperadores en su casa, además de llegar al Parlamento, sobre la base de una inexistente fortuna, para terminar suicidándose; sobre todo en una época en la que tales personajes y grandes escándalos no eran extraños a la escena social y comercial europea.

Sin embargo, Trollope utiliza en sus obras, además de su productiva imaginación, narradores que participan en las escenas con comentarios, reflexiones y evaluaciones acerca de lo que se presenta, de manera que no comprometen la independencia de los personajes, ni su verosimilitud, ni la de las situaciones planteadas. No en vano desde mediados del siglo XX la crítica le reconoce como el espejo más fiel de la sociedad victoriana entre 1860 y 1880, dada su capacidad de hacer representaciones verosímiles de las emociones humanas, sus sutilezas, sus sombras (Praz, 1971: 363).

Como se ha dicho anteriormente, el género y la época permitieron una relación muy cercana entre el autor y sus lectores. Ahora bien, la teoría literaria no nos trajo sino hasta el siglo XX la diferencia entre autor y narrador como entidades distintas del proceso narrativo; por esta razón, es posible que al ocurrir el florecimiento de la producción literaria en el siglo XIX, fácilmente podían estas entidades confundirse en la misma persona. En el caso de TWWLN, el narrador no participa en la historia; sin embargo, es a través de su voz que el lector se entera de todo lo que acontece en la novela. En términos de Genette (1989), el relato es no focalizado (es decir,

quien cuenta sabe más que los personajes) y lo cuenta un narrador heterodiegético, ausente de la sucesión de acontecimientos que componen la historia en la novela. No obstante, en TWWLN no estamos simplemente frente a un relato con estas características: el narrador trasciende el umbral entre el mundo ficcional y el mundo factual al dirigirse al lector; ponerse a su lado y compartir con este (a veces con cierta complicidad) información que tiene sobre la vida de los personajes; le consulta sobre cuestiones éticas, le pide incluso su aprobación o desaprobación. Tómese, por ejemplo, un extracto de la descripción de Lady Matilda Carbury en el primer capítulo de la novela (*Three Editors*):

Her age shall be no secret to the reader; though to her most intimate friends, even to Mr Broune, it had never been divulged. She was forty-three, but carried her years so well, and had received such gifts from nature, that it was impossible to deny that she was still a beautiful woman. And she used her beauty not only to increase her influence, —as is natural to women who are well-favoured,— but also with a well-considered calculation that she could obtain material assistance in the procuring of bread and cheese, which was very necessary to Her; by a prudent adaptation to her purposes of the good things with which providence had endowed her. She did not fall in love, she did not wilfully flirt, she did not commit herself; but she smiled and whispered, and made confidences, and looked out of her own eyes into men's eyes as though there might be some mysterious bond between her and them —if only mysterious circumstances would permit it. But the end of all was to induce some one to do something which would cause a publisher to give her good payment for indifferent writing, or an editor to be lenient when, upon the merits of the case, he should have been severe. (Trollope, 2004b)⁸

⁸ Traducción al español: "Su edad no será un secreto para el lector; aunque ni a sus más íntimos amigos, ni al señor Broune, se le haya revelado jamás. Tenía cuarenta y tres, pero llevaba sus años tan bien, y había sido tan agraciada por la naturaleza, que era imposible negar que aún era una mujer hermosa. No solo empleaba su belleza para aumentar su influencia —como es natural en las mujeres bien favorecidas—, sino con la certeza de que podría obtener ayuda material para procurarse el sustento diario que tanto necesitaba, administrando, con prudencia, según sus objetivos, las cosas buenas con las que la providencia la había dotado. No se enamoraba, no

La edad de Lady Carbury es secreta hasta para sus íntimos amigos; sin embargo, quien lee la novela la conoce, le es transmitida de forma directa, al igual que una evaluación de ciertas actitudes del personaje que, para la época, bien podrían ser juzgadas como impropias. En el capítulo seis (*Roger Carbury and Paul Montague*), el narrador vuelve a dirigirse directamente al lector para compartirle información que tiene sobre la vida de Paul Montague:

The reader should also be informed that there had been already a former love affair in the young life of Paul Montague. There had been, and indeed there still was, a widow, one Mrs Hurtle, whom he had been desperately anxious to marry before his second journey to California; —but the marriage had been prevented by the interference of Roger Carbury. (Trollope, 2004b)⁹

Un extracto más, esta vez sobre Hamilton Fisker, en el capítulo treinta y cinco (*Melotte's Glory*), muestra de nuevo como quien cuenta la historia ofrece información a quien la lee acerca de las intimidades de este personaje. Estos detalles no son conocidos por los habitantes del universo ficcional creado en TWWLN, por lo que su comunicación hacia los lectores reales puede bien leerse como una forma de influir en la percepción que estos puedan tener de Fisker:

The reader will not have thought much of Fisker on his arrival in England. Fisker was, perhaps, not a man worthy of much thought. He had never read a book. He had never written a line worth reading. He had never said a prayer. He cared nothing for humanity. He had sprung out of some Californian gully, was perhaps ignorant of his own father and mother, and had tumbled up in the world on the strength of his

coqueteaba deliberadamente, no se comprometía; más bien sonreía y susurraba, hacía algunas confidencias y miraba a los hombres a los ojos como si pudiese existir un vínculo misterioso entre ellos —si tan solo circunstancias misteriosas así lo permitieran. Pero el fin último era inducir a alguien a hacer algo que causara que un editor le pagase bien por escritura indiferente, o que fuese indulgente cuando en realidad, por méritos, debía ser severo" (Trollope, 2004b).

⁹ Traducción al español: "El lector también debería saber que hubo una historia de amor anterior en la corta vida de Paul Montague. Hubo, y de hecho aún hay, una viuda, una señora Hurtle, con quien había querido casarse desesperadamente antes de su segundo viaje a California —un matrimonio que fue impedido por la intervención de Roger Carbury" (Trollope, 2004b).

own audacity. But, such as he was, he had sufficed to give the necessary impetus for rolling Augustus Melmotte onwards into almost unprecedented commercial greatness. (Trollope, 2004b)¹⁰

Sin embargo, esta vez el narrador no solo da claves acerca de un personaje, sino que además dirige al lector en su evaluación de este. Fisker apareció como importante para la trama en los capítulos nueve y diez (en la segunda entrega mensual) y luego desaparece casi por completo hasta este capítulo treinta y cinco (último de la séptima entrega). Aquí quien cuenta la historia refresca la memoria de sus receptores acerca de quién es Hamilton Fisker. Como se ha dicho, era común que los narradores fueran guías a lo largo de las novelas, y los de Trollope no son la excepción a esta regla.

En TWVWLN no solo se conduce al lector al recordarle quién es tal o cual personaje, sino que se le orienta en cómo ha de percibirle y evaluar sus acciones, al igual que las situaciones que se dan en la novela. Por ejemplo, al referirse a la segunda visita de Fisker a la oficina de la compañía del Gran Ferrocarril a Veracruz, el narrador describe parte de la dinámica en torno al manejo de la compañía en Londres:

The great company indeed had an office of its own, where the Board was held; but everything was really managed in Mr Melmotte's own commercial sanctum. (...) And Melmotte was not only the head, but the body also, and the feet of it all. The shares seemed to be all in Melmotte's pocket, so that he could distribute them as he would; and it seemed also that when distributed and sold, and when bought again and sold again, they came back to Melmotte's pocket. Men were contented to buy their shares and to pay their money, simply on Melmotte's word. Sir Felix had realized a large portion of his winnings at cards, —with commendable prudence for one so young and

¹⁰ Traducción al español: "El lector no habrá pensado mucho de Fisker cuando este llegó a Inglaterra. Posiblemente, Fisker no era un hombre en el que valía la pena pensar mucho. Nunca había leído un libro. Nunca había escrito una línea que valiera la pena leer. Nunca había rezado. No le importaba en absoluto la humanidad. Había salido de algún barranco de California, probablemente no conocía a sus padres y había sobrevivido en el mundo gracias a la fuerza de su propia audacia. Sin embargo, tal como era, había logrado darle el ímpetu necesario a Augustus Melmotte para que avanzara a una grandeza comercial sin precedentes" (Trollope, 2004b).

extravagant,—and had brought his savings to the great man. The great man had swept the earnings of the Beargarden into his till, and had told Sir Felix that the shares were his. Sir Felix had been not only contented, but supremely happy. He could now do as Paul Montague was doing,—and Lord Alfred Grendall. He could realize a perennial income, buying and selling. (...) Sir Felix was but one among hundreds. **In the meantime the bills in Grosvenor Square were no doubt paid with punctuality,—and these bills must have been stupendous. The very servants were as tall, as gorgeous, almost as numerous, as the servants of royalty,—and remunerated by much higher wages.** (Trollope, 2004b¹¹; el resaltado es nuestro)

Llama la atención lo dicho en las dos últimas oraciones pues presenta como cientos de incautos pagaban las extravagancias del gran empresario al comprarle acciones de la compañía y recibir a cambio solo su palabra de que todo estaba bien y en orden.

TWWLN está llena de estos ejemplos; es decir, la novela es en esencia el compendio de relatos que cuentan las historias de un grupo de personas que conviven en una Londres ficticia del último tercio del siglo XIX, en la que el autor colma cada situación, cada personaje, cada diálogo, con detalles globales como locaciones, historia, costumbres, hasta los pormenores a través de los que el lector

¹¹ Traducción al español: “La gran compañía tenía, de hecho, una oficina de su propiedad, donde se reunía la Junta; pero realmente todo se manejaba en el santuario comercial del señor Melmotte (...) y Melmotte no solo era la cabeza, sino también el cuerpo y los pies de todo eso. Todas las acciones parecían estar en el bolsillo de Melmotte, para que pudiera distribuir las como quisiera; y también parecía que cuando se distribuían y vendían, y cuando se compraban y vendían de nuevo, siempre volvían al bolsillo de Melmotte. Los hombres se contentaban con comprar sus acciones y pagarlas, les bastaba la palabra de Melmotte. Sir Felix había obtenido gran parte de sus ganancias jugando a las cartas —con una prudencia encomiable para alguien tan joven y extravagante—, y le había traído sus ahorros al gran hombre. El gran hombre había llenado su caja registradora con las ganancias del [Club] *Beargarden* y le había dicho a Sir Felix que las acciones eran suyas. Sir Felix estaba más que contento, estaba supremamente feliz. Ahora podría hacer lo mismo que hacían Paul Montague y Lord Alfred Grendall. Tendría un ingreso perenne, comprando y vendiendo. (...) Sir Felix no era sino uno más entre cientos. **Mientras tanto, las facturas en [la mansión en] Grosvenor Square se pagaban, por supuesto, puntualmente —y esas facturas de seguro eran increíbles. Los sirvientes eran tan altos, atractivos y casi tan numerosos como los sirvientes de la realeza —y remunerados con mucho mejores salarios**” (Trollope, 2004b).

se entera de lo que los personajes piensan en cada escena, en cada momento que aparecen en el relato, lo que ven en el otro, lo que dicen, lo que hacen, lo que creen¹².

En esta detallada elaboración, el autor no interviene, a través de su narrador, en el ser y el estar de cada personaje dentro de la novela. Es decir, al hacerles independientes, les hace genuinos y creíbles, con una identidad propia que es expresada "(...) on every plane of their existence, often in events which bear less than momentous importance for everyone else" (Overton, 1978: 280)¹³. En consecuencia, el lector no solo logra identificarles como factibles, sino que además se sumerge en ese mundo ficcional con la ventaja de ser confidente del narrador.

5.3 Herramientas del autor en TWLNL

La principal herramienta de Trollope para establecer una relación de cercanía con sus lectores fue la recreación de un universo verosímil, en los parámetros que su época le imponía. Una vez más, esto lo logra a través de la ficcionalización de la ciudad en que vivía, Londres, en el último tercio del siglo XIX. Este mundo ficcional lo hace Trollope con la única materia prima con la que cuenta: la palabra. Aquí, la dialogidad propuesta por Bajtín nos es útil, pues

La dialogidad social interna de la palabra novelística exige la revelación del contexto social concreto de la palabra, el cual determina toda la estructura estilística de esta, su 'forma' y su 'contenido', y lo hace no externa sino internamente, pues el diálogo social resuena en la palabra misma, en todos sus momentos, tanto en los 'de contenido' como en los más formales (Bajtín, 1986: 127-128)

En un primer momento, esta dialogidad se da dentro del universo de la novela. Cada palabra, cada enunciado es, existe y significa algo dentro de la historia contada, en el mundo creado por el autor. En un segundo momento, existe un paralelismo intencional entre mundo ficcional y mundo factual que eventualmente adjudicaría cierta ambigüedad funcional al peso de cada palabra, de cada enunciado dentro del enunciado complejo que es la novela, quizá aprovechándose de la no total convicción

¹² Recuérdese lo dicho anteriormente sobre cómo los autores se cuidaban de las críticas de que toda ficción era esencialmente un falsear la realidad, una mentira.

¹³ Traducción al español: "(...) en cada plano de su existencia, con frecuencia en eventos que carecen de gran importancia para el resto" (Overton, 1978: 280).

o conocimiento por parte de los lectores de que al final de cuentas, la novela es solo una ficción. En este contexto, si añadimos la necesidad de guía moral por parte de las masas, ya mencionada, vemos que Trollope tuvo en sus manos el medio perfecto para formular un mensaje en el que critica a una sociedad en tiempos de cambios rápidos de valores y costumbres.

En *TWWLN*, Trollope reproduce costumbres sobresalientes del hecho social londinense: vida nocturna en clubes para jóvenes *gentlemen* en los que estos se reunían para distraerse bebiendo y apostando a diario con el dinero que presumían pero que no tenían; las varias alusiones a los trenes y su puntualidad que reproducen escenas típicas del día (por ejemplo, los viajes a Suffolk y a Liverpool). Ofrece, además, nombres de clubes, nombres de calles y, en general, mención de sectores de la ciudad fácilmente reconocibles al londinense de la época. Este tipo de referencias ayuda a recrear un universo factible en la novela. De igual manera, las descripciones de sus personajes son un elemento importantísimo en esta representación de Trollope en sus novelas. Faulkner (1983) comenta la capacidad del autor de hacerlos creíbles a sus contemporáneos:

One is able to observe the process by which he moved toward the combination of internal and external presentation of his characters that would enable him to offer them to his readers as real beings, subject to judgment in the same world that the author and the reader inhabit. (Faulkner, 1983: 162)¹⁴

Igualmente, la comunicación epistolar que a lo largo de la novela mantienen la mayoría de los personajes da a los lectores de su tiempo una clave más fácilmente identificable como real, pues ellos también habrían hecho uso del correo con la misma frecuencia y quizá con los mismos fines con que se utiliza en la novela (negocios, invitaciones, cartas de amor y desamor). Más aún, algunas de las cartas están fechadas con día, mes y en el año 187-, lo cual añade a los lectores la sensación de que los eventos pasan en un tiempo al que ellos pertenecen. Todo esto, una vez más, ayudó a la audiencia para quien *TWWLN* fue escrita sentirse en ese mundo ficcionalizado igual como se sentiría en el mundo factual de su día a día. Más

¹⁴ Traducción al español: "Se puede observar el proceso mediante el cual se acercó a la combinación de presentación interna y externa de sus personajes, lo que le permitiría mostrárselos a sus lectores como seres reales, que podían ser juzgados en el mismo mundo en el que habitaban el autor y el lector" (Faulkner, 1983: 162).

interesante aún, estos detalles sirven al lector del siglo XXI para ver escenas diarias de la cultura inglesa de hace siglo y medio.

6. LA INTENCIÓN DE TWWLN COMO ENUNCIADO

En lo presentado hasta ahora se han esbozado las generalidades propias a la novela por entregas como género discursivo, que alcanzó su más alta expresión, en el contexto inglés, durante el siglo XIX. Además, hemos presentado brevemente *The Way We Live Now*, una novela de este género en particular, y comentado las historias que cuenta, así como las herramientas que el autor utilizó para hacerla creíble y aceptada por sus lectores. Se pasa en este apartado a comentar el propósito, no tan oculto, del autor cuando decidió escribir TWWLN.

La novela fue concebida como una sátira al mundo que iba cambiando. Sobre esto, el autor mismo tuvo algo que decir. En su autobiografía, le dedica algunas líneas a sus razones para escribir TWWLN. Leamos:

Nevertheless a certain class of dishonesty, dishonesty magnificent in its proportions, and climbing into high places, has become at the same time so rampant and so splendid that there seems to be reason for fearing that men and women will be taught to feel that dishonesty, if it can become splendid, will cease to be abominable. If dishonesty can live in a gorgeous palace with pictures on all its walls, and gems in all its cupboards, with marble and ivory in all its corners, and can give Apician dinners, and get into Parliament, and deal in millions, then dishonesty is not disgraceful, and the man dishonest after such a fashion is not a low scoundrel. Instigated, I say, by some such reflections as these, I sat down in my new house to write *The Way We Live Now*. (Trollope, 2004a)¹⁵

¹⁵Traducción al español: "Sin embargo, un cierto tipo de deshonestidad, deshonestidad de magníficas proporciones, al igual que escalar posiciones, se ha vuelto a la vez tan común y espléndida que parece haber motivos para temer que a los hombres y mujeres se les enseñará a sentir que la deshonestidad, si puede ser espléndida, dejará de ser abominable. Si la deshonestidad puede vivir en un hermoso palacio con cuadros en sus paredes, y gemas en todos sus gabinetes, con mármol y marfil en todas sus esquinas, y puede ofrecer cenas dignas de Apicio, y entrar al Parlamento, y negociar en millones, entonces no es vergonzosa, y el hombre deshonesto de esta manera no

En estas líneas se reconocen los motivos para la trama principal de TWWLN, que además ofrece un marco general a la actitud complaciente de todos los personajes relacionados con Melmotte; enmarca al igual la actitud de los jóvenes en sus clubes, embriagándose en bebidas y apuestas todas las noches, objeto de la crítica del autor: Una crítica a la ociosidad, la irresponsabilidad y los caracteres de débiles principios fue lo que quiso escribir Trollope en TWWLN.

La sátira es una herramienta del escritor con la que este espera alcanzar una meta, tener un efecto a través de la censura de aquello que es criticado, al ridiculizarlo o ironizarlo, siempre con la intención de conseguir una mejoría de tal o cual condición. Así, se presentan en la novela personajes creíbles en situaciones inverosímiles, en el sentido de contraponerse a lo que se supone es el deber ser para la época. Se ridiculiza la alta sociedad inglesa, sus duques, príncipes y miembros del Parlamento, al ponerles a los pies de un personaje grotesco como Melmotte con la única explicación de que este es visto como el más grande inversionista en Europa (y en el mundo, como consecuencia del estado de las cosas al momento). Es decir, realeza, aristocracia y gobierno caen mansos ante la ilusión del dinero, y cuando el dinero desaparece, todos recuperan su dignidad intacta.

A la par con esta crítica, la idea del *English gentleman* es ridiculizada en Felix Carbury y sus amigos nobles que se reúnen a apostar y beber. Todos estos jóvenes *gentlemen* están en bancarrota; la mitad de ellos quiere casarse con Marie Melmotte para solucionar sus problemas financieros. Todos se deben varios cientos de libras esterlinas por sus apuestas, que se sustentan en pagarés dados por el club del que son miembros. Sin embargo, todos salen de cacería, mantienen al menos un buen caballo y buenos perros para tal fin, pero hasta en el pago por el mantenimiento en los establos están retrasados.

Más ejemplos de la crítica y preocupación del autor son Lady Matilda Carbury y su constante coqueteo por conveniencias económicas (buenas críticas a su producción literaria en los diarios darían como resultado la venta de sus libros). Y, finalmente, los honestos y honorables Roger y Hetta Carbury se ven envueltos en una suerte de triángulo amoroso gracias al joven y débil de carácter Paul Montague.

Para concluir, podemos decir que al enmarcarse en un contexto cultural y unos parámetros de producción, TWWLN nos deja ver un género discursivo que se manifiesta a través de la literatura. Dicho género permite una comunicación expedita entre autores y lectores, en un tiempo en el que la cultura de masas se potencia y

es un sinvergüenza. Animado, creo, por algunas reflexiones como estas, me senté en mi nueva casa a escribir *The Way We Live Now.*" (Trollope, 2004a)

los escritores se convierten en figuras sociales con la responsabilidad de ofrecer cierta tranquilidad a un público ávido de entretenimiento y de refuerzos de valores, que consiguen en las novelas por entregas en las que el malo es castigado y el bueno premiado. En este género, la “voluntad discursiva” del hablante a la que nos refiere Bajtín abre espacios de comunicación que nos llevan a afirmar que, al describir TWLWLN como una crítica a la sociedad londinense del último tercio del siglo XIX, no nos estamos refiriendo a un reclamo hecho a oídos sordos, perdido en el limbo de los cientos de publicaciones de la época, en los anaqueles de una biblioteca o en algún sitio Web especializado. Todo lo contrario, hablamos de una novela que le permitió a Trollope ser escuchado por sus lectores.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1985). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas estéticos y literarios*. La Habana: Arte y Literatura.
- Breuer, R. (2005). *Social changes and the development of the English novel in the 19th century: The example of Charles Dickens*. Paderborn, Alemania: Universidad de Paderborn.
- Ciapuscio, G. (2005). La noción de género en la lingüística sistémico funcional y en la lingüística textual. *Revista Signos*, 38(57), 31-48.
- Crawford, S. (1998). *No time to be idle: The serial novel and popular imagination* [Documento en línea], Disponible: <http://www.worldandi.com/public/1998/november/crawford.cfm> [Consulta: 2007, noviembre 06]
- Faulkner, K. (1983). Anthony Trollope's apprenticeship. *Nineteenth-Century Fiction*, 38(2), 161-188.
- Genette, G. (1989). Discurso del relato. En *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hamer, M. (1975). Number-length and its significance in the novels of Anthony Trollope. *The Yearbook of English Studies*, 5, 178-189.

- Law, G. (2002). Periodicals and syndication. En W. Baker y K. Womack (Comps.), *A companion to the Victorian novel* (pp. 15-28). Westport, CT: Greenwood Press.
- Lee, D. (2001). Genres, registers, text types, domains, and styles: Clarifying the concepts and navigating a path through the BNC jungle. *Language Learning and Technology*, 5(3), 37-72.
- Mangueneau, D. (2002). Analysis of an academic genre. *Discourse Studies*, 4(3), 319-342.
- Motta, D. (2005). Questões de metodologia em análise de gêneros. En A. M. Karwoski, B. Gaydeczka y K. Siebeneicher Brito (Comps.), *Gêneros textuais: Reflexões e ensino* (Vol. 1, pp. 179-202). Palmas e União da Vitória, PR: Kaygange.
- Overton, W. (1978). Self and society in Trollope. *ELH*, 45(2), 285-302.
- Praz, M. (1971). Anthony Trollope. En I. Watt (Comp.), *The Victorian novel: Modern essays in criticism*. Londres: Oxford University Press. (Trabajo original de Praz publicado en 1956).
- Rastier, F. (s.f.). *Situaciones de comunicación y tipologías de texto* [Documento en línea]. Disponible: http://www.robertomarafioti.com/documentos/bibliografia%20obligatoria%20semiologia%20unlz/SITUACIONES_DE_COMUNICACION_RASTIER.pdf [Consulta: 2007, septiembre 25]
- Stevenson, L. (1973). The rationale of Victorian fiction. *Nineteenth-Century Fiction*, 27(4), 391-404.
- Trollope, A. (2004a). *Autobiography* [Libro en línea]. Nueva York: Elibron Classics. Disponible: <http://www.gutenberg.org/etext/5978> [Consulta: 2007, enero 15]
- Trollope, A. (2004b). *The Way We Live Now* [Libro en línea]. Ware, Inglaterra: Wordsworth. Disponible: <http://www.gutenberg.org/etext/5231> [Consulta: 2006, mayo 25]

Webb, R. (1973). The Victorian reading public. En B. Ford (Comp.), *The Pelican guide to English literature 6: From Dickens to Hardy* (pp. 205-225). Middlesex, Inglaterra: Penguin.

Williams, R. (1983). *Writing in society*. Nueva York: Verso.

ANDERZON MEDINA ROA

Es profesor Asistente adscrito al Departamento de Lengua y Literatura Inglesas de la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad de Los Andes (Mérida) y candidato a Doctor en Lingüística por la Universidad de Los Andes. Ha realizado investigaciones sobre actitudes lingüísticas y ha hecho estudios en el campo del análisis del discurso en los que aborda la concepción de fenómenos sociales a través del habla cotidiana. Actualmente está en proceso de elaboración de su tesis doctoral en la que aplica elementos del análisis del discurso al discurso literario.

CARMEN LUISA DOMÍNGUEZ

Es profesora Titular de la Universidad de Los Andes (Mérida), Doctora en Lingüística por la Université de Paris V (1985). Fue Coordinadora del Doctorado en Lingüística de la ULA (*Premio a la calidad de los Postgrados de la Asociación Universitaria de Postgrados 2005 - AUIP*) entre 2002 y 2006. Ha publicado *Desarrollo psicosocial del lenguaje* (1990, en coautoría con Lucía Fraca, UPEL), *Sintaxis: el siglo XX* (1998), *El habla de Mérida* (en coautoría con Elsa Mora, ULA) y *Sintaxis de la lengua oral* (2005), además de varios artículos en revistas especializadas, donde presenta los resultados de su investigación en sintaxis, especialmente sobre la sintaxis del español hablado y la adquisición de la sintaxis.