

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
Facultad de Filosofía y Letras

2861  
01065

INDAGACIONES SOBRE LA COMPRESION Y EL SIGNIFICADO  
DEL DISCURSO LITERARIO NARRATIVO

TESIS QUE PRESENTA  
EL ALUMNO GERARDO DEL ROSAL VARGAS  
PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRIA EN LETRAS  
(LETRAS INGLESAS)

01065  
1982



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, 1982

E. P. 21  
59010



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

Introducción.....	3
Marco teórico.....	7
Análisis del texto I.	
Análisis del cuento.....	38
Análisis de apercepciones.....	66
Análisis del texto II.	
Análisis del cuento.....	138
Análisis de apercepciones.....	157
Conclusiones.....	178
Bibliografía.....	192
Anexos.....	198

**I N T R O D U C C I O N**

Si se toma como punto de partida la tradición romántica alemana, el hecho literario aparece como un encuentro entre "el genio del escritor y el genio del lector". Toda explicación resulta imposible pues se trata de un fenómeno del espíritu, inalcanzable para la razón. Si bien ésta es una concepción idealizante muy atractiva, también crea un enorme vacío insalvable entre el conjunto de signos (el texto) y la experiencia literaria. Un criterio semejante volvió a regir en épocas posteriores, aunque con un propósito muy diferente: salvaguardar la 'objetividad' propia de todo estudio científico. No se toman en cuenta las variables humanas por no ser numéricamente mensurables. El estructuralismo rompe así con la interpretación biográfica del texto literario; postula la independencia del texto respecto del receptor (el texto es una unidad autónoma, completa en sí misma); y libre de todo tipo de influencia social, política y económica. De esta manera se llega a concebir las obras literarias como estructuras estáticas. Es innegable la valiosísima aportación teórica originada por esta concepción. No es nuestro propósito subestimar los logros alcanzados. Sin embargo, la aplicación a la literatura de criterios pragmalingüísticos, semiológicos y de la filosofía del lenguaje ordinario, ha provocado el cuestionamiento de la dicotomía establecida entre el texto y la experiencia literaria. La tarea a realizar consiste en zanzar esa brecha. Para ello es necesario considerar la interacción del lector con la obra. El supuesto principal de este enfoque es que el texto

literario sólo cobra realidad mediante la participación activa del lector. Por consiguiente, hay que considerar el texto no como una estructura estática, sino como una estructuración dinámica. En palabras de Paul Ricoeur: "Lo que ahora toca hacer es una teoría de la lectura, un análisis comprensivo y explicativo que dé razón de la estructuración como actividad viva".

(Ricoeur, 1981: 11)

En este trabajo nos proponemos describir la actividad interpretativa que subyace a la experiencia literaria de algunos estudiantes de Letras Inglesas. Con ello pretendemos, en primer lugar, comprobar la hipótesis de que la lectura es un proceso de estructuración; que el significado de la obra literaria es configurado por el lector; y que el estudio del proceso de interpretación es necesario para explicar la relación entre texto y experiencia literaria.

Para lograr nuestro objetivo consideraremos el texto dentro de una situación comunicativa; es decir, nos apoyaremos en conceptos teóricos de la teoría pragmalingüística de los actos de habla para describir el contexto comunicativo en el que se concreciona la obra literaria. Para profundizar en el signo lingüístico complejo que es el texto, nos valdremos de la teoría de la lingüística del texto y de la semiología. Y recurriremos a la teoría del efecto estético para describir el proceso de interacción entre lector y texto.

El énfasis en la naturaleza subjetiva del proceso de recepción no debe interpretarse como una pérdida de objetividad.

Conviene recordar que, en última instancia, la objetividad es un invento subjetivo del hombre y que para entender el efecto estético que una obra literaria produce en un ser humano, no podemos deshumanizar ni la investigación ni la interpretación.

MARCO TEORICO



Los estudiosos de la literatura no han podido definir aún la naturaleza intrínseca de la obra literaria. Desde la remota antigüedad clásica se ha considerado que la literatura constituye un uso especial del lenguaje. Sin embargo, queda por indagar en qué consiste esa diferencia específica que lo distingue del lenguaje natural. Apoyándose siempre en los avances logrados en el conocimiento del lenguaje (retórica, lingüística, filosofía del lenguaje, semiología, ...), los estudiosos de la literatura han tratado de establecer los límites entre la obra literaria imaginativa y otro tipo de obras, entre el lenguaje poético y el no poético. Cabe aclarar que no es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo de todas las respuestas que se han dado a este problema. Sólo consideraremos algunas de las más recientes.

Así pues, se ha definido el lenguaje poético (en este concepto incluimos no sólo el lenguaje de la poesía, sino el de todo tipo de obra literaria imaginativa) como un lenguaje connotativo en contraste con la capacidad denotativa del lenguaje no poético. Esta división surge de la observación de que la literatura en muchos casos no hace referencia a la "realidad", mientras que nuestra conversación de todos los días está estrechamente relacionada a ella. Se consideraba al lenguaje poético como libre de las ataduras del hic et nunc. Pese a lo sugerente de esta concepción, debemos reconocer que no es aplicable a todas las obras literarias y que hay instancias en las que también predomina el valor connotativo en el lenguaje natural. Otro rasgo del lenguaje poético

que también ha llamado la atención es la pluralidad de sentidos que se descubren en él. De ahí que se haya formulado la dicotomía lenguaje multívoco y lenguaje unívoco. Pero estos rasgos no son exclusivos de ninguno de los dos lenguajes que intentan distinguir. Dentro de estos enfoques de la obra literaria, uno de los conceptos que más influencia han tenido en los estudios acerca de la literatura ha sido el que el lenguaje poético se centra en sí mismo. El predominio de la función poética sobre las otras funciones, señalado por Jakobson como la característica esencial del lenguaje poético, está garantizado por el principio de proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático.. Es decir, que si el significado del lenguaje no poético surge básicamente de la interacción de los signos empleados, el del lenguaje poético depende de sus conexiones con los signos no empleados y que configuran el paradigma. Si bien este concepto implica la ruptura con la visión tradicional de la obra literaria como un conjunto de signos totalmente independiente, puesto que lo percibe sobre el telón de fondo del lenguaje, sigue considerando esta interrelación como algo dado. En vista de esto resulta válida la observación de M. L. Pratt:

While Jakobson provides a definition of verbal art as those utterances dominated by the poetic function and an "empirical linguistic criterion", namely the projection principle, for determining when the poetic function is present, he does not provide any criteria for determining when the presence has reached the point of dominance.  
(Pratt, 1977: 33)

Por otra parte, este criterio, al igual que los anteriores, parecen más aplicables a la poesía que a la prosa. La mayor semejanza

de la prosa con el lenguaje natural hace más difícil la definición de la narrativa. En opinión de Yuri Lotman: "Se puede interpretar la tendencia a la repetición como un principio constructivo del verso, la tendencia a la combinación como un principio constructivo de la prosa". (Lotman, 1978: 106) En esta cita queda claramente expuesta la inaplicabilidad del principio de la proyección a la prosa. Con ello, empero, no pretende negarle valor artístico. Por lo tanto, al tratar la poeticidad de un texto en el cual no predomina la función poética, Lotman llega a la conclusión de que los criterios de poeticidad no radican en el texto sino en los lectores y fundamenta su idea en el desarrollo histórico de la literatura.

Para convertirse en material del arte, el lenguaje empieza por perder su semejanza con el lenguaje cotidiano. Y tan sólo el desarrollo ulterior del arte le hará volver a la prosa, pero no a la primitiva "falta de construcción", sino únicamente a su imitación. (...) Sin embargo, esta sencillez secundaria se revela como artísticamente activa únicamente sobre el fondo de una gran cultura poética que está constantemente presente en la conciencia de los lectores. (Lotman, 1978: 125)

Aunque Lotman también maneja el concepto de literatura como desviación, ésta no radica en el signo mismo, sino en la percepción del autor y del lector. En el lenguaje de la poesía quizá resulte más obvia la modelización secundaria superpuesta al lenguaje natural. En la prosa, en cambio, la modelización se percibe más bien en los procesos no realizados (actualizados). Si se considera el lenguaje de la poesía como el medio "natural" para la expresión artística -idea que surge al observar que, al menos en la cultura occidental, la poesía surge mucho antes que la

narrativa-, la "prosa artística" aparece como el resultado de la no utilización de una serie de procedimientos (versificación, metro, rima, ...), que la cultura pone a disposición del creador artístico. Así pues, dada la intención artística que hace necesario el abandono del lenguaje natural, y dada la cultura en que se mueve, lo más probable sería que el autor recurriera a la serie de convenciones poéticas disponibles; el creador de prosa artística, empero, se rebela y decide no apegarse a dichas expectativas. Ello no significa que pase a utilizar el lenguaje natural, puesto que éste no es adecuado para la transmisión del mensaje artístico, sino que su selección de procesos estará determinada por el intento de alejarse de aquello que sería lo más probable. De esta manera el procedimiento no empleado es, en este sentido, significativo. El lenguaje de la prosa artística, por lo tanto, no es distinto del lenguaje natural. Las diferencias surgen en el acto de la percepción. El lenguaje natural cobra valor artístico en el momento en que el lector lo considera como negación de un sistema poético determinado, como evolución de un tipo inicial o conjunto de formas estables de determinada cultura (Lotman, 1978). Al ser proyectado sobre este "tipo inicial" se superpone al lenguaje natural un "sistema modelizador secundario" que modifica las relaciones entre el plano del contenido y el de la expresión.

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etcétera". Lotman, 1978: 51-52)

Por consiguiente, de acuerdo con esta teoría semiológica propuesta por Lotman, la diferencia entre el lenguaje de la prosa artística y el cotidiano no ocurre en el lenguaje mismo, sino en las relaciones que se establecen entre los usuarios y el lenguaje; no se da a nivel sintáctico o semántico, sino a nivel pragmático. El estudio de la literatura a partir de las categorías de un sistema de comunicación permite plantear de distinta manera el problema de la naturaleza del discurso narrativo. Este enfoque lo aplican, por ejemplo, la semiótica (uno de cuyos representantes es Yuri Lotman), la lingüística del texto (tal y como la practica Teun van Dijk), la semiología de la literatura (representada por William O. Hendricks), y la teoría de los actos de habla (Mary Louise Pratt es una de sus más valiosas representantes).

Las relaciones entre los usuarios y el lenguaje se rigen por criterios institucionalmente predeterminados, uno de los cuales es el artístico. En otras palabras, se considera a la literatura como el contexto específico que posibilita el uso artístico del lenguaje. Para descubrir la naturaleza de las actitudes hacia la "prosa artística" hay que considerar la situación en que es emitida. Una teoría lingüística que también considera que el estudio de la lengua sólo es posible si se toman en cuenta las circunstancias en que ocurre, es la "teoría de los actos de habla". Uno de sus iniciadores, filósofo del lenguaje, considera que "...the production of issuance of a sentence token under certain conditions is a speech act, and speech acts (...) are the basic or minimal units of linguistic communication". (Searle, 1970: 16).

En tanto que unidad comunicativa, empero, no puede ser exclusiva del discurso literario. Queda, pues, por señalar si existe alguna diferencia entre un discurso literario y uno no literario. El mismo Searle, en un artículo titulado "Estatuto lógico del discurso de la ficción", da la pauta para resolver esa duda. Afirma que sería incorrecto decir que al escribir, un escritor realiza el acto ilocucionario de escribir una novela, pues no existe tal acto. También sería inadecuado creer que el discurso de ficción tuviera actos ilocucionarios diferentes. De ser así los lectores deberían aprender nuevos conjuntos de reglas para interpretarlos: "...el autor de una obra de ficción finge realizar una serie de actos ilocucionarios, normalmente del tipo representativo". (Searle, 1978: 42)

La obra consiste, por consiguiente, en una serie de actos de habla miméticos. "Puesto que fingir es un verbo intencional (...) el criterio que identifica a una obra como ficción o no, se encuentra necesariamente en las intenciones ilocucionarias del autor". (Searle, 1978: 43) Por tratarse de actos de habla miméticos no existe una relación entre las palabras y el mundo de las cosas. Dicha ruptura sólo es posible gracias a un conjunto de condiciones extralingüísticas que "no alteran ni cambian el significado de cualquiera de las palabras. (...) Más bien lo que hacen es permitir al hablante usar palabras con sus significados literales sin tener que aceptar los compromisos que esos significados normalmente exigen". (Searle, 1978: 43) De ahí que a una obra de ficción no se exija que sea veraz. El discurso literario no persigue

"la adecuación con el referente, sino la adhesión de parte del destinatario al cual se dirige, buscando que éste lo lea como verdadero. Dicha adhesión del destinatario sólo puede ser lograda si el discurso corresponde a su expectativa..." (Greimas, 1978:33)

El funcionamiento afortunado del acto de habla mimético depende de un acuerdo implícito entre emisor y receptor: el "contrato de veridicción". Esto no significa, sin embargo, que los criterios de los participantes en el acto comunicativo sean totalmente subjetivos; ambas opiniones estarán determinadas por la literatura misma considerada como contexto. En otras palabras, el lector considerará verídico el acto comunicativo de ficción si corresponde a la idea que ese lector tenga acerca del género literario al que el lector crea que pertenece la obra. El proceso creativo también se apoya en las nociones del autor acerca del género literario que piensa utilizar. Este tipo de nociones, aunque no se traen a la mente de manera consciente, sí constituyen el trasfondo para la generación e interpretación del discurso narrativo.

El objeto referencial del acto de habla referencial ficticio cobra vida al coincidir emisor y receptor en fingir que existe. Mas no todo es fingido, "se finge el acto ilocucionario, pero el acto enunciativo es real". (Searle, 1978: 44-45) Y dicho acto enunciativo no tiene ninguna propiedad textual, sintáctica o semántica que lo distinga de otros enunciados del lenguaje natural. El concepto de "literariedad" por consiguiente, no corresponde a una serie de rasgos lingüísticos propios del texto mismo. El principio jakobsoniano de la proyección no ocurre en las cadenas de elementos léxicos

que componen el discurso literario, sino en la mente de los participantes en el acto comunicativo.

Clearly, it is the reader who focusses on the message in a literary speech situation, not the message that focusses on itself. Likewise it is the speaker, not the text, who invites and attempts to control or manipulate this focusing according to his own, not the text's intention. (Pratt, 1977: 88)

Ahora bien, si la diferencia radica en las actitudes de los hablantes hacia el lenguaje, ¿qué lleva al lector a tomar dichas actitudes? En opinión del teórico Richard Ohman,

it is the suspension of normal illocutionary force that (...) underlies our tendency, when reading literature, to "focus on the message", to attend to implicit or secondary meaning, or to respond emotively to the text. (Cf. Pratt, 1977: 90)

Según este autor, la actitud especial hacia el texto literario es suscitada por los "cuasi actos de habla" que componen el discurso. (Los llama "cuasi actos de habla" porque no poseen fuerza ilocucionaria.) Pero esta concepción choca con lo expuesto por Searle cuando dice que la ficción no puede tener actos ilocucionarios diferentes a los de la no ficción (Searle, 1978). Y Mary Louise Pratt, apoyándose en los estudios que realizara Labov acerca de la narrativa oral (Labov y Waletzky, 1967 y Labov, 1972), afirma:

Labov's data show that the kind of narrative rhetoric that we tend to think of as exclusively literary does not in fact derive from an utterance being literary, and the same is true for fictivity (suspension of normal illocutionary force). (Pratt, 1977: 92)

Dichas investigaciones de Labov (que la autora presenta en detalle) refuerzan la idea de que el discurso literario no posee



reglas propias, sino que responde a principios que usamos normalmente en situaciones específicas de la vida cotidiana. La reconstrucción de secciones de información, las presuposiciones, y el llenar vacíos informativos son procesos que llevamos a cabo al usar la lengua natural diariamente. De ahí que M.L. Pratt proponga:

...we must describe our reconstructive role in terms of some more general principles governing the way we interpret all new utterances. Granted, we do use this capacity to make felicitous "impaired" speech acts like conversations overheard in restaurants and discussions we join in medias res. (...) Moreover, it is not the quasi-ness of quasi-speech-acts that accounts for our focus on the message (...) it is the whole point of the utterance, it is what we are supposed to do. (Pratt, 1977: 95-96)

Por consiguiente, la actitud de los usuarios hacia el lenguaje está determinada por el contexto, por la situación comunicativa del acto de habla literario. No se trata, empero, de descubrir una situación comunicativa distinta de las normales, sino de señalar las características que comparte con otros actos de habla.

...literary works belong to the class of utterances addressed to an Audience; within this class they belong to the subclass of utterances that presuppose a process of preparation and selection prior to the delivery of the utterance; and they belong to the subclass of utterance whose relevance is tellability and whose point is to display experience. (Pratt, 1977: 152)

Las características de la obra literaria responden, pues, a los requisitos que presenta la situación comunicativa. Así, el hecho de que esté dirigida a un auditorio implica la necesidad de especificar la situación (el tiempo, el lugar, los actantes,...) de lo que se narra, de manera que receptores diferentes puedan

interpretarlo. En este nivel comparte algunas características con el discurso político, el sermón, los discursos emitidos a través de sistemas de comunicación masivos (radio, televisión y prensa). El hecho de que presupone un proceso de preparación y selección garantiza (al menos en teoría) que la emisión es la mejor posible (o la que el autor considera como mejor) puesto que ha habido tiempo para preparar y corregir el texto (algo que no ocurre en la conversación cotidiana, por ejemplo). Así pues, el receptor presupone que constituye una versión por lo menos satisfactoria para el autor. A este nivel se distingue del discurso improvisado. Muchos de los tipos de discursos enunciados antes satisfacen también este requisito. Decir que se trata de un tipo de discurso cuya relevancia es la "narrabilidad" (tellability), implica que se trata de un discurso que no sólo pretende ser creíble sino que va más allá.

In making an assertion whose relevance is tellability, a speaker is not only reporting but also verbally displaying a state of affairs, inviting his addressee(s) to join him in contemplating it, evaluating it, and responding to it. His point is to produce in his hearers not only belief but also an imaginative and affective involvement in the state of affairs he is representing and an evaluative stance toward it. (...) What he is after is an interpretation of the problematic event, an assignment of meaning and value supported by the consensus of himself and his hearers. (Pratt, 1977: 136)

El propósito de la enunciación no es transmitir información novedosa por el hecho de que es "nueva", sino porque es "interesante". Por último, al clasificarlo como texto expositivo (display

text) se alude al hecho de que no pretende suscitar acciones, sino motivar ideas y presentar una visión del mundo. Cabe recordar que no basta con que el autor tenga la intención de provocar la acción (entendido en el sentido restringido del término, en el cual no cabe la actividad mental o emocional) del lector para que la haya. Hace falta que el lector la perciba y decida ponerla en práctica.

Like the natural narrator, the speaker of a literary work is understood to be displaying an experience or a state of affairs, creating a verbal vision in which he, and we along with him, contemplate, explore, interpret, and evaluate, seeking pleasure and interpretive consensus. (Pratt, 1977: 140)

Así pues, al igual que en otro tipo de actos de habla, la codificación y decodificación de una obra literaria está determinada por una serie de reglas, convenciones y expectativas implícitas que comparten emisor y receptor. Esto implica que la interpretación de la obra literaria presupone el conocimiento de normas literarias, nociones predeterminadas de las características que constituyen un género literario específico. Desde luego éstas no deben estar formuladas en una teoría bien definida, elaborada, del género al que se cree que pertenece la obra.

Although the fictional discourse in a work of literature may in theory take any form at all, readers have certain expectations about what form it will take, and they can be expected to decode the work according to those assumptions unless they are overtly invited or required to do otherwise. (Pratt, 1977: 204)

El género literario se considera como el contexto comunicativo que permite crear e interpretar una obra literaria. Es decir, que tanto la codificación como la decodificación están regidas por las

normas literarias pues a partir de ellas el lector y el autor juzgan si un texto es o no es adecuado. De ahí que se evalúe la obra literaria no en función de su veracidad (de su apego al mundo extraliterario), sino de su "veridicción".

La diferencia, digamos, entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, obras de ciencia ficción y relatos surrealistas, se define, en parte, por el grado en que el autor se compromete a representar hechos reales, o hechos específicos acerca de lugares como Londres, Dublín y Rusia, o hechos generales acerca de lo que la gente puede hacer y cómo es el mundo. (Searle, 1978: 48)

Los géneros, pues, no son tipologías discursivas relevantes sólo para elaborar historias de la literatura, sino que juegan un papel muy importante en la codificación y decodificación de las obras: proporcionan los criterios que permiten saber si la obra es adecuada. Hay que recalcar, sin embargo, que la actitud básica hacia el discurso literario narrativo (llenar vacíos informativos, recrear la información, no establecer la relación entre el acto enunciativo y el acto ilocucionario) también aparece en situaciones comunicativas cotidianas. Las normas genéricas constituyen otro tipo de normas que se agregan a las del acto de habla fictivo. Por lo tanto, podemos suponer que

the reader of a novel will begin by analyzing information as either narrative, orientative, or evaluative and will continue to do so as long as and whenever he can make sense of the text that way. (Pratt, 1977: 206)

En resumen, si se considera a la obra literaria como determinado tipo de acto de habla que ocurre en una situación comunicativa determinada y que presupone nociones previas compartidas por los participantes, resulta obvio que la "literariedad" no reside

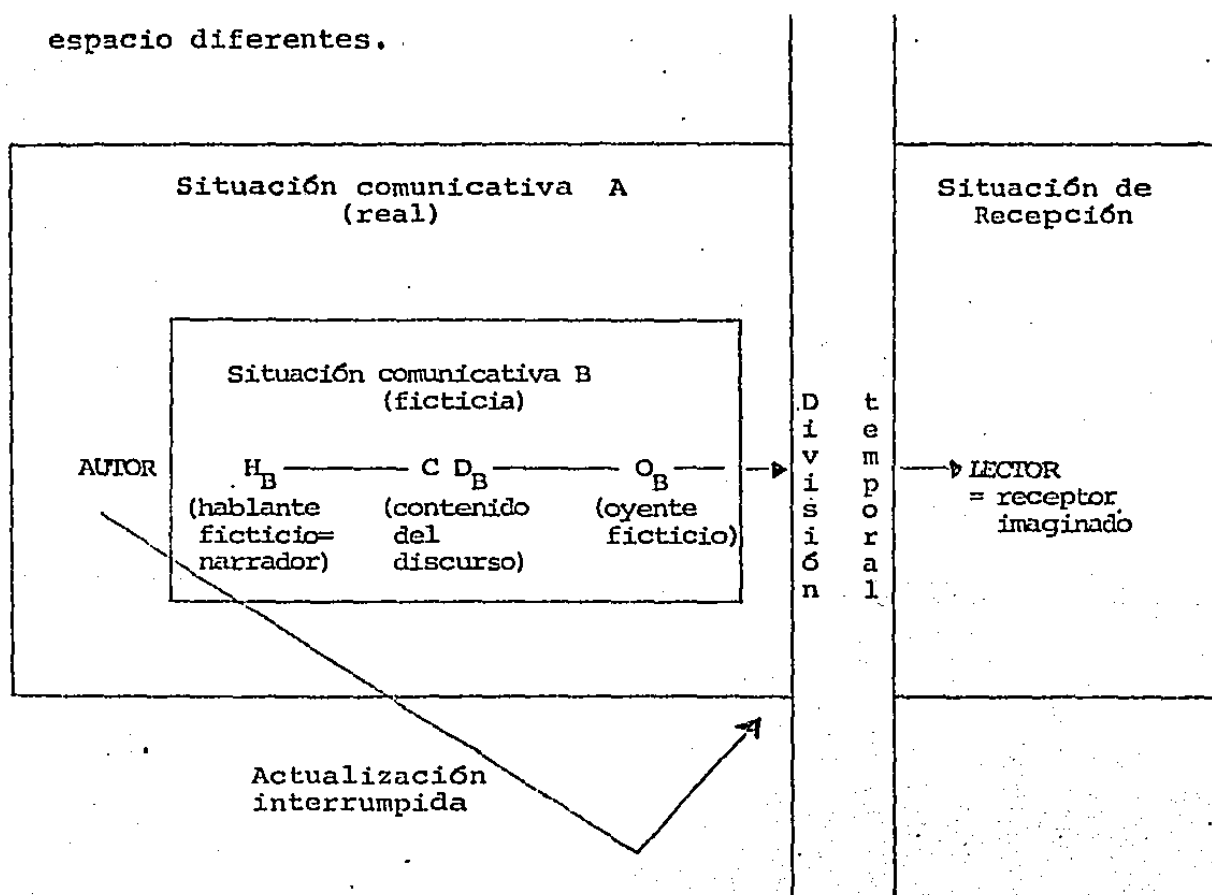
en propiedades formales del texto. No hay ningún rasgo o conjunto de rasgos que compartan todas las obras literarias y que pudieran considerarse como condiciones necesarias y suficientes de una obra literaria particular. La literatura forma parte de un fenómeno lingüístico más amplio. "La literatura es" -en palabras de Searle- "el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción del discurso". (Searle, 1978: 38) Por consiguiente, el estudio de la literatura no puede limitarse a un análisis inmanente de la obra, también debe tomar en cuenta las condiciones de la comunicación literaria.

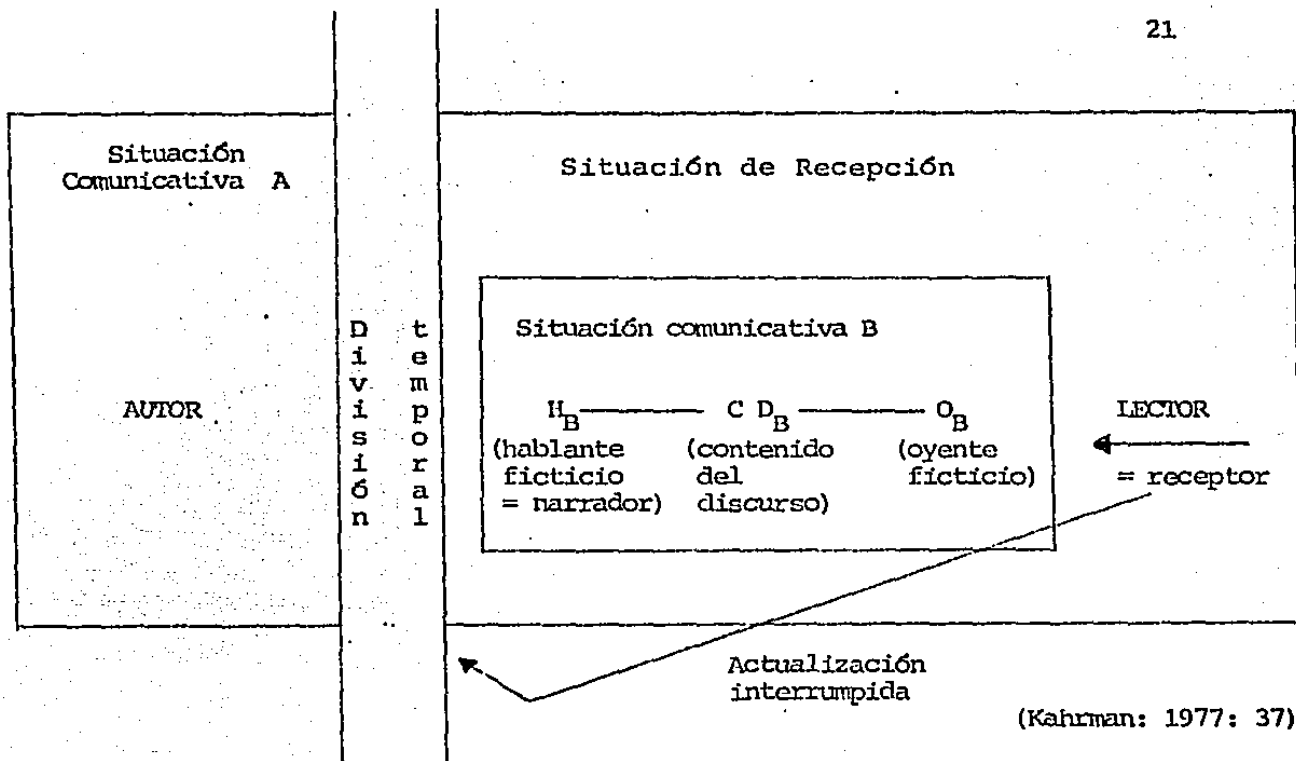
Una teoría empíricamente adecuada de la literatura tiene al menos dos componentes principales: una teoría de textos literarios y una teoría de la comunicación y el contexto literarios, teorías que están, claro, sistemáticamente relacionadas. (Van Dijk, 1978a: 117)

Así pues, a partir del enfoque pragmalingüístico podemos caracterizar el discurso narrativo de ficción como una situación comunicativa (B) que ocurre dentro de otra situación comunicativa (A). Para describir la obra literaria en prosa nos valdremos de conceptos delineados por la "teoría del discurso narrativo" (Erzähltexttheorie). Esta teoría aplica a la obra narrativa los hallazgos realizados en áreas tales como la pragmática y la lingüística del texto con el fin de describir los rasgos esenciales del discurso literario. Puesto que la obra literaria aparece incrustada en un contexto fuera del cual no puede existir, la interpretación tampoco puede ocurrir fuera de un contexto. Esto trae consigo una serie de consecuencias relevantes para el estudio de la literatura. En primer lugar, esta diferencia de contextos im-

pide que el lector (presente en la situación A) se sienta obligado a concrecionar la fuerza ilocutiva de enunciados emitidos en la situación comunicativa B; sin embargo, no le impide apropiarse de lo dicho en B. Por otra parte, un análisis que sólo se ocupe de la situación B forzosamente es incompleto.

Este esquema de una situación incrustada en otra es válido para discursos narrativos de ficción tanto orales como escritos. Una característica propia del discurso de ficción escrito es la separación en espacio y tiempo que hay entre autor y lector. Es decir, la emisión y la recepción ocurren en un momento y en un espacio diferentes.



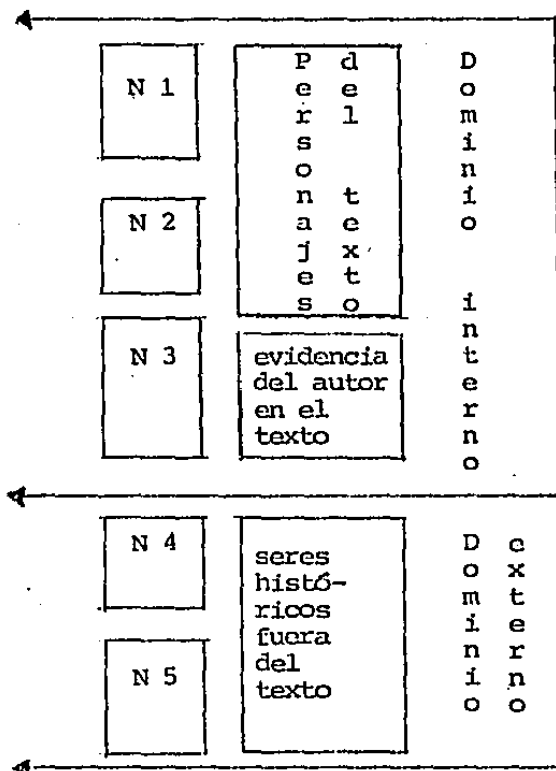


En los dos cuadros anteriores podemos apreciar con claridad cómo varía el objeto analizado de acuerdo con el punto de vista adoptado. En el primero de ellos se observa el discurso literario a partir del autor, y en el segundo, del lector. Ahora bien, la notable diferencia situacional en que se encuentran los interlocutores condiciona tanto la emisión como la recepción del discurso de ficción escrito. El emisor imagina un receptor (el lector implícito) en función del cual modula su discurso. Y el lector real trata de descubrir ese esquema de lectura propuesto por el autor para llegar a conocer, hasta donde le sea posible, la intención de este último.

In dem Masse, in dem der reale Rezipient sich der im Text befindlichen Rolle des intendierten Adressaten angleicht, nähert er sich der Intentionalität des Textes und damit der Intention des Autors. (Kahrman, 1977: 47)

Hemos dicho que el discurso de ficción ocurre en una situación comunicativa compleja. Esto no debe entenderse en el sentido de que la complejidad llega de fuera a la obra literaria. Ella, en sí misma, constituye un acto comunicativo complejo. De acuerdo con la teoría del discurso narrativo, podemos distinguir en una obra literaria en prosa cinco niveles de comunicación:

E 1 (personaje emisor)	R 1 (personaje receptor)
E 2 (narrador ficticio)	R 2 (destinatario ficticio)
E 3 (autor abstracto)	R 3 (destinatario abstracto)
E 4 (autor real como creador)	R 4 (lector real como receptor)
E 5 (autor como ser histórico)	R 5 (lector como ser histórico)



(Kahrman, 1977: 41)

El primer nivel está constituido por el dominio de las relaciones entre los personajes. La interacción verbal de los personajes constituye parte de los sucesos narrados. Forma parte de la anécdota misma. Por ello se lo considera el primero en esta



descripción de niveles comunicativos que va de adentro hacia afuera. Es decir que en un momento un personaje es el que habla mientras otro escucha; pero esta situación puede invertirse. Al dirigir su discurso a un oyente, el narrador inscribe en el texto la presencia de un destinatario. Esta relación comunicativa forma parte del procedimiento de creación del discurso narrativo. Puesto que no puede existir un discurso si no hay emisor, al enfrentar el discurso de ficción escrito debemos presuponer un productor y un destinatario del discurso. Estos participantes, que constituyen el tercer nivel comunicativo, son elementos esenciales para la realización del discurso. El cuarto nivel hace referencia al dominio de la producción y de la recepción de la obra literaria. Esta relación comunicativa se caracteriza, como ya se vió con anterioridad, por estar interrumpida. Finalmente, cabe considerar el hecho de que tanto la actitud del emisor como la del receptor estará modulada por la época y el lugar en donde existen. De ahí que haya que establecer el quinto nivel comunicativo según el cual la actualización del discurso de ficción pone en relación dos momentos temporoespaciales distintos. (Kahrman, 1977)

La comunicación literaria se presenta como una serie de niveles de interacciones comunicativas. La obra literaria, por consiguiente, no sólo está formada por la interacción de los personajes, sino que también incluye al autor y al lector. La relación de estas dos entidades no es irrelevante para el cuento como solía considerar la crítica tradicional. Desde luego, la afirmación de que el texto está constituido por las interacciones de los personajes

entre sí, no debe entenderse en el sentido de que se trata de relaciones entre elementos del mismo nivel. Un personaje no tiene la misma autonomía que el narrador, el autor o el lector. Incluso la obra literaria tampoco tiene la misma autonomía que quien la emite y quien la recibe. En su categoría de unidad lingüística, la obra depende tanto del emisor como del receptor. Las hileras de letras impresas en un conjunto de hojas limitadas por unas pastas sólo son significativas en la mente del autor o en la del lector. No podemos decir, por lo tanto, que la lectura consista en un simple proceso de apropiación. El lector no puede hacer suyo un objeto -la obra literaria- puesto que éste no existe independientemente. La interacción entre lector y obra no es similar a la que ocurre entre un sujeto y un objeto dado, sino que se parece más a la que existe entre creador y objeto creado.

Dentro de la escuela críticoliteraria alemana -lugar donde, según Van Dijk, se ha prestado más atención al problema de la interacción obra/lector-, el estudio del hecho literario se lleva a cabo en dos direcciones distintas (Van Dijk, 1980a). Una de ellas, en torno a la figura de Hans Robert Jauss, y la otra en torno a Wolfgang Iser. La "teoría de la recepción estética" (Rezeptionsästhetik), propuesta por Jauss, estudia la relación entre obra y lector a partir del análisis de las diferentes maneras como se ha interpretado una obra literaria. Toma como punto de partida experiencias de lectura con el fin de descubrir qué condiciones históricas, y de qué manera, influyen en la interpretación de una obra literaria.

En cambio, la "teoría del efecto estético" (Wirkungsästhetik) que propone Iser, intenta describir el proceso mismo de la interacción. Para los propósitos de este capítulo (describir la naturaleza del discurso literario) y puesto que hemos dicho que lo específico de la obra literaria no sólo debe buscarse en elementos textuales, sino también en la situación comunicativa en que ocurre, resulta más pertinente considerar la teoría del efecto estético. Asumimos, pues, el enfoque fenomenológico propuesto por Iser con el fin de analizar la situación comunicativa que constituye el proceso de lectura. Pero, antes de adentrarnos en la teoría misma, es conveniente hacer una aclaración acerca de la manera como se traduce el título de la teoría, aclaración que el mismo Iser formula en el prefacio a la traducción inglesa: "The german term 'Wirkung' comprises both effect and response, without the psychological connotations of the English word 'response'." (Iser, 1978: ix) En español, al igual que en inglés, tampoco existe un término equivalente para 'Wirkung', por lo que, y tomando en cuenta la observación del autor, preferimos el término 'efecto' puesto que remite a la necesidad de una causa y se evita la connotación psicologista de 'respuesta'. Pero el término 'efecto' no sólo debe entenderse como el producto de una entidad causal, sino que también incluye la conciencia estética que interviene en la producción del efecto.

Un concepto básico en la teoría propuesta por Iser es el concepto de que un texto aislado no tiene ningún significado, sino que lo recibe en las actividades comunicativas. Establece, pues, una división en una entidad que anteriormente se había concebido

como única; el texto no conlleva implícito su significado.

"The formulated text (...) represents a pattern, a structured indicator to guide the imagination of the reader". (Iser, 1978: 9)

Por consiguiente, el texto no está constituido por una serie de velos que ocultan un significado, sino que por el contrario, constituye medios a través de los cuales se puede crear un significado. Se considera el texto como un conjunto de instrucciones que guían la actividad recreativa (en el sentido de volver a crear) del lector.

The text itself simply offers "schematized aspects" through which the subject matter of the work can be produced, while the actual production takes place through an act of concretization. (Iser, 1978: 21)

El texto se caracteriza, pues, por proporcionar sólo aspectos de un contenido que el lector debe concrecionar. Aparece ante el lector como una serie estructurada de espacios informativos y espacios vacíos de información. Esta serie de puntos determinados e indeterminados fuerza y regula la intervención del lector. El proceso de lectura no consiste en la impresión del texto en la mente, puesto que el texto mismo no constituye el fenómeno literario integro. El texto es, más bien, una estructura virtual; la lectura, un proceso de concreción; y el fenómeno literario, las relaciones entre los componentes del acto comunicativo.

Sin embargo, el estudio de la literatura como acto comunicativo no es algo que surge de la nada en el momento actual; se había iniciado tiempo atrás, por ejemplo en la escuela rusa.

Valentin N. Voloshinov señalaba en 1930 que la organización de la

estructura literaria descansaba sobre:

...la tríada comunicativa del emisor del mensaje (...); el destinatario a quien se dirige el mensaje; y el contenido del mensaje (referente, objeto, "héroe"), de quien o de que se trata en el mensaje. Los tres están ligados entre sí por una compleja red de interrelaciones evaluativas de gran variabilidad... (Voloshinov, 1976: 234)

Por su parte Iser, siguiendo la influencia de R. Ingarden, postula una separación entre la estructura virtualmente significativa (el texto) y el significado. Esta idea, que surge de la aplicación de la teoría de los actos de habla al estudio de la literatura, le permite explicar el fenómeno de la multiplicidad de lecturas de que es objeto un texto literario determinado. Según este enfoque el significado no está dado por el texto; no es el secreto escondido que el lector debe descubrir.

...die Erkenntnisse der Hermeneutik, der pragmatischen Texttheorie sowie der Rezeptionsforschung zeigen uns, dass die im Text gesuchte Bedeutung nicht eine stets vorhandene, statische Grösse ist, die mit den entsprechenden analytischen Mitteln ergründbar und abrufbar wäre. Vielmehr ist die Bedeutung eines Textes eine Grösse, die als Ergebnis des Rezeptionsvorgangs, der Leseprozesse, erst entsteht und somit auch abhängig ist vom jeweiligen Rezipienten (und seiner historischen Voraussetzungssituation). (Kahrman, 1977: 55)

El significado es el producto de la interacción entre señales textuales y los actos de comprensión del lector, "and so the meaning can only be grasped as an image. The image provides the filling for what the textual pattern structure but leaves out".

(Iser, 1978: 9) Esta imagen, sin embargo, no es la representación mental de algo que ya existiera antes, ni en el libro, ni fuera de él, sino la creación de algo nuevo, creación en la que inter-

viene el lector. "... meaning is no longer an object to be defined, but an effect to be experienced". (Iser, 1978: 10) La actividad del sujeto (lector) es esencial para la concreción del significado. De ahí que la estructura de la obra pueda ser ensamblada de diversas maneras. Sin embargo, aceptar la participación del lector no implica que el lector sea libre de formular cualquier significado. El lector debe seguir las instrucciones presentes en el texto. El significado del texto es producto de una "intuición analógica o presentación". Para aclarar este concepto filosófico básico para la comprensión de la teoría del efecto, citaré un ejemplo que proporciona Antonio Caso.

He aquí un ejemplo de intuición analógica: al estar escribiendo estas líneas, por la noche, un transeúnte pasa canturreando, por la calle, algún son popular. Digo: ahí va un hombre. ¿Cómo lo sé? Por una intuición analógica. Yo, que me encuentro aquí y ahora, oigo una tonada que me obliga a pensar que otro como yo pasa por la calle cantando. No hay más signo que la canción, pero yo fugo de mí, en una actitud de empatía y me proyecto sobre un hombre que constituyo en mí. (...) ¿Dónde he constituido el otro yo? En mí, indudablemente... (Caso, 1972: 68)

La intuición analógica surge a partir de una señal, pero la interpretación depende de conocimientos adicionales. En el fenómeno literario ocurre lo mismo. El texto constituye la señal que pone en acción la mente del lector; y los conocimientos adicionales que ayudan a la interpretación son las nociones que dicho lector tiene acerca del género literario en el cual incluye el texto en cuestión. Es precisamente este acto mental el que permite al lector transformar en un universo imaginario las palabras del texto.

Conviene tomar en cuenta la advertencia que formula Todorov:

No hay que ceder a la ilusión representativa que durante mucho tiempo contribuyó para que tal metamorfosis permaneciese oculta: no hay, primero, una cierta realidad, y luego, su representación por medio del texto.  
(Todorov, 1975: 57)

La suspensión de las relaciones entre los actos ilocucionarios y el mundo, como ya vimos en un punto anterior, descansa en la serie de convenciones institucionalizadas en la lectura de ficción. Este conjunto de convenciones, que Iser denomina "repertorio", constituye una condición necesaria para que se dé la situación comunicativa:

Dentro de este enfoque, como ya se ha podido observar, el lector juega un papel decisivo y, no obstante, se afirma que el resultado de su acción no es totalmente subjetivo. Esto nos lleva a plantear el problema del lector. Iser plantea su teoría en función del "lector implícito":

He (the implied reader) embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect -predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself. (Iser, 1978, 34)

Es obvio que Iser no habla de un lector real específico, sino de uno hipotético. (En el cuadro de niveles comunicativos que propone Kahrman, ocuparía el tercer nivel. Ver p. 22.) Este concepto surge al considerar las condiciones situacionales en que se produce la obra. Como decíamos más arriba, al crear, el autor formula su mensaje de una manera determinada, presuponiendo un comportamiento específico del lector. En este sentido, podemos decir que en la estructura de la obra misma está especificada una manera de

leer, una conducta determinada del lector. Iser lo llama lector ficticio puesto que constituye un elemento estructural (en el cuadro de Kahrman corresponde al segundo nivel. Ver p. 22). El lector ficticio es una perspectiva que el lector real debe relacionar con la del narrador, la de los personajes y la de la trama. Pero como el lector real desconoce la conducta presupuesta por el autor, va a relacionar las diferentes perspectivas de una manera distinta. Esta segunda noción es lo que Iser llama "rol del lector". Representa, pues, el punto desde el cual un lector puede realizar su visión, pero también está determinada por las señales que activan la mente del lector. Podemos considerar, por lo tanto, dicha actividad como un proceso de adaptación entre el rol que le sugiere el texto al lector y el que éste trata de imponer al texto.

Generally, the role prescribed by the text will be the stronger, but the reader's own disposition will never disappear totally; it will tend instead to form the background to and a frame of reference for the act of grasping and comprehending. (Iser, 1978: 37)

El proceso de lectura no es arbitrario ya que la interacción entre texto y lector está condicionada por lo determinado y lo indeterminado de la estructura de la obra. La noción de puntos determinados e indeterminados, empero, no debe entenderse en el sentido de que hay fragmentos del texto que sólo debe grabar en su mente el lector:

Iser explains that the category of determinacy does not refer to a text prior to the reader ("what is there") but something "formulated by the reader". "What has become determinate must then be related to further textual segments which bring about further places of indeterminacy, and so on". (Thomas, 1982: 60)



Así pues, para formular el significado de una obra el lector debe llevar a cabo una serie de inferencias y presuposiciones. Si bien es cierto que Iser no emplea el término "inferencias", éste, al menos como lo definen W. Harren, D. Nicholas y T. Trabasso, es equivalente a los "espacios vacíos" (Leerstellen) y además tiene la ventaja de que ya ha sido estudiado experimentalmente.

We assume (...) that the understander tries to represent the incoming textual information in a well-defined structure. In so doing, inferences serve two main functions: they fill in missing slots in the structure, and (2) connect elementary events in the structure with other events in order to provide a higher level organization.  
(Harren, Nicholas y Trabasso, 1977: 23)

Llenar los espacios vacíos constituye una tarea esencial para la comprensión puesto que organizan la estructura en unidades mayores. Es decir, que si la estructura se apega a la secuencia: introducción, complicación, clímax y desenlace, el lector al relacionar la introducción y el desenlace, por ejemplo, crea una unidad mayor. De manera que podemos considerarlo como un mecanismo que ayuda a producir la macroestructura de la obra. Van Dijk define la macroestructura como una representación semántica que "ordena jerárquicamente los significados respectivos de sus frases".  
(Van Dijk, 1980b:21) Por consiguiente, las inferencias empleadas para llenar los espacios vacíos no pueden ser arbitrarias ya que están determinadas por la macroestructura. Esto no significa que haya una macroestructura existente previa a la lectura. Dicha macroestructura la formula el lector pero a partir de las señales que proporciona el texto mismo. No obstante, esta conducta no es exclusiva del proceso interpretativo del texto literario.

As Grice (1957) and Searle (1970) have emphasized, a listener trying to understand a sentence does more than determine its propositional or locutionary content. His fundamental goal, rather, is to try to figure out what the speaker intended him to understand by the sentence, and this may require all sorts of inferences. (Freedle, 1977: 38)

La actividad del receptor resulta importante puesto que el texto nunca puede ser percibido de un solo vistazo. Se le presenta al lector como una serie de perspectivas cambiantes e interactuantes. Como no es posible captar todas y cada una de las perspectivas al mismo tiempo, el lector adoptará una de ellas. Al hacerlo la convierte en el "tema".

Iser denomina "tema" a la perspectiva que adopta el lector en un momento determinado (Iser, 1978: 97). Sin embargo, el hecho de que un lector adopte una de las varias perspectivas no significa que deseche todas las demás. Éstas se convierten en "horizonte", el trasfondo sobre el cual se percibe la perspectiva temática. También funcionan como "horizonte" los "temas" de etapas de lectura anteriores. Así pues, la diferenciación entre perspectivas "horizontales" (en el sentido etimológico de la palabra) y "temáticas" constituye la manera cómo el lector organiza el texto. Cada segmento aparece en oposición a los demás y, por consiguiente, refleja e ilumina a los otros. Sin embargo, la selección que realiza el lector no es totalmente libre. La distribución del contenido entre las diversas perspectivas está determinada por la macroestructura que va constituyendo. Es decir, el cambio de un "tema" a otro está regido por una idea de coherencia. El punto de vista del lector no está restringido a una perspectiva, sino que puede

variar de un segmento a otro. La delimitación de estos segmentos, empero, no puede hacerse en función de criterios gramaticales. De ahí que hasta el momento no haya común acuerdo acerca de la unidad mínima de lectura. Iser adopta un criterio funcional y define el concepto de "eye-voice span" como la parte del texto que puede ser abarcada en cada fase de lectura y que permite anticipar la fase siguiente. Mas este concepto no resuelve los problemas puesto que no proporciona parámetros para distinguir una fase de interpretación. Además existe una gran cantidad de casos en los que un fragmento narrativo nada tiene que ver con el inmediatamente anterior o con el posterior. Quizá el concepto de acto de habla como unidad de comportamiento verbal determinada por las condiciones en que se enuncia y la intención comunicativa que persigue, permita superar esta deficiencia. Así, un cambio en alguna de esas condiciones (cambio de lugar, de interlocutores, ...) o en la intención, pudieran considerarse como indicios de cambio de unidad de interpretación. Adjudicaremos a esta unidad interpretativa el término acuñado por Barthes, "lexía", aunque, a diferencia del crítico francés, nosotros creemos que no se trata de un "producto arbitrario". Puesto que esta unidad sólo existe en la mente de algún lector, además de signos lingüísticos, abarca también las implicaciones. Consideramos la lexía como la unidad textual que da lugar a lo que Aron Gurwitsch denomina "noema perceptual":

The perceptual noema therefore links up the signs, their implications, their reciprocal influences, and the reader's acts of identification and through it the text begins to exist as a gestalt in the reader's consciousness. (Cf. Iser, 1978, 121)

Por consiguiente, la selección de una perspectiva temática en una lexía determinada forma parte del proceso de apercepción de la obra literaria. El proceso de apercepción -a diferencia del mero proceso de percepción, que consiste en observar un objeto total- implica la observación de las partes constitutivas de un todo, de las lexías en el caso de la obra literaria. Como las lexías sólo forman partes de un todo, no se las debe considerar de manera independiente, sino en relación con las otras lexías. En cada una de ellas es factible, por lo tanto, distinguir una sección que responde a expectativas creadas por lexías anteriores, y otra sección que despierta expectativas acerca de posteriores lexías. Cada momento de lectura es, en este sentido, dialéctico; presenta un horizonte futuro vacío, con partes indeterminadas, y un horizonte pasado que ya ha sido llenado. La apercepción se caracteriza, entonces, como un proceso de comprensión en el que "the fact itself is present, the past context and synthesis are present, and at the same time the potential reassessment is also present".

(Iser, 1978: 117) Salta a la vista que es el lector quien teje la red de conexiones posibles, y es él quien escoge uno de esos hilos. Pero esto implica que necesariamente las lecturas son parciales. Ningún lector puede agotar todas las posibilidades que presenta un texto. Por consiguiente, no es posible concrecionar todo el potencial significativo de una obra. Las diferencias en las concreciones dependen de diferencias en la selección de perspectivas temáticas, en los espacios vacíos que se llenan, en espacios vacíos que se dejan sin llenar, o que se llenan de manera inadecuada.

Estas posibilidades responden al hecho de que los lectores pueden establecer los nexos faltantes en una secuencia con base en su conocimiento general o contextual de los hechos.

In other words, the facts, as known, allow them (language users) to make inferences about possible, likely, or necessary other facts and to interpolate missing propositions that may make the sequence coherent.

(Kintsch and Van Dijk, 1978: 365)

Esto significa que un lector puede percibir como necesaria una inferencia que otro considere posible. Pero también el esquema textual sugiere una gradación que permite juzgar la lectura realizada por un individuo. En principio podemos presuponer que "in understanding a narrative a listener makes only those inferences relevant to the progress of the narrative" (Harren, Nicholas y Trabasso, 1977:44) Por inferencias relevantes entendemos aquellas que proporcionan información necesaria para determinar qué sucedió y por qué.

Así pues, podemos considerar los signos literarios como una organización de significantes que no designan un objeto significado, sino que designan instrucciones para la producción de un significado. Sin embargo, esta separación entre el acto verbal y el mundo de las cosas no necesariamente conduce a la aceptación del criterio de la desviación propuesta por los estructuralistas. (En este punto nos parece más adecuada la postura de M.L. Pratt que la de Iser, quien sólo modifica el criterio de la desviación.) El hecho de que el acto de habla literario aluda a un "mundo posible" no debe interpretarse como privación de referencia. Se trata, por tanto, no de un signo que alude a su referente, sino que lo crea.

Esta posibilidad depende no del signo mismo, sino de las actitudes de los usuarios hacia el lenguaje. Dichas actitudes de los usuarios están respaldadas por las condiciones en que ocurre el discurso literario narrativo. Así pues, conviene establecer una diferencia entre significado y significación:

Meaning is the referential totality which is implied by the aspects contained in the text and which must be assembled in the course of reading. Significance is the reader's absorption of the meaning into his own experience. (Iser, 1978: 151)

La significación, por lo tanto, no puede abarcar todo el potencial semántico del texto; representa, más bien, una forma peculiar de acceso a ese potencial. El significado, empero, en tanto que entidad en potencia, no puede constituir el foco de atención de los estudios acerca del fenómeno literario. Es necesario tomar en cuenta al lector como creador de la significación si se quiere lograr un estudio científico de la obra literaria. Consideramos el objeto estético como un objeto producido por el lector a partir de las instrucciones proporcionadas en el texto.

ANALISIS DEL TEXTO I

## ANÁLISIS DEL CUENTO

Llenar espacios vacíos constituye, sin duda alguna, la actividad fundamental para la interpretación de "The Fly". Esto es, la economía informativa representa el recurso técnico sobre el cual descansa la significatividad del cuento. Ello se debe a que dicha narración trata, básicamente, de la experiencia de un momento. Este método de presentación es lo que el crítico André Maurois ha denominado "'une coupe dans le temps' -the swift, illuminated glimpse into a character or situation at a given moment, the revelation of the kernel of meaning within the husk of the ordinary, the trifling, the banal". (Berkman, 1951: 150) Puesto que sólo se narra un fragmento de la "vida" de los personajes, el resto que da a la creatividad del lector.

Miss Mansfield has followed Chekhov in choosing to regard (...) the short story "form" not as the means for the "lighting" of a single human character, but rather as the means for the presentation of a "quintessence", a summation of a human life or group of lives in the single significant "scene" or situation or episode, and, by implication, the illumination, thus, against a somber background (...) of life itself. (Aiken, 1968: 291)

En este comentario, enunciado en 1922 se percibe el impacto que produjo al crítico lo condensado de la información. El período narrado es tan corto que le resulta difícil hablar de anécdota. Ello indica la ruptura de un concepto previo acerca del cuento; la ruptura de una expectativa determinada por el conocimiento de normas literarias. Ahora bien, esta técnica presenta serios problemas a la interpretación; como lo ilustra lo enunciado por Sylvia Berkman:



In "The Fly" the central symbolism is confused. Obviously the boss stands for a superior controlling power -God, destiny, or fate- which in capricious and impersonal cruelty tortures the little creature struggling under his hand until it lies still in death. At the same time the boss is presented as one who has himself received the blows of this superior power through the death of his only son in the war. Thus the functional role which the boss plays in the story does not fuse with the symbolic role, a division which probably accounts for the various unsatisfactory interpretations of the symbolism in this story, further complicated by the secondary theme attached to the boss: the atrophy of feeling the poor of heart eventually experience. (Berkman, 1951: 195)

Los espacios en blanco presentes en el cuento permiten las diferentes interpretaciones de las que habla Berkman. Ni los personajes, ni el escenario, ni el argumento están totalmente delineados. De ahí que el receptor se sienta confundido. No son muchos los puntos a los que puede aferrarse. A esta dificultad técnica debemos agregar una complicación temática. Katherine Mansfield sitúa la acción en un espacio reducido tan impenetrable como la subjetividad de los personajes.

El valor de la obra parece radicar en lo intrincado de la obra misma. O'Brien, por ejemplo, la considera como uno de los quince mejores cuentos que se hayan escrito. (Cf. Aiken, 1968: 104) La economía informativa parece formar parte de las expectativas del lector contemporáneo. Prueba de ello es la gran acogida, por lo menos entre los estudiosos de la literatura, no sólo de la obra de Mansfield, sino también la que han tenido las "epifanias" de James Joyce y los "moments of being" de Virginia Woolf. Estas técnicas exigen una participación más activa por parte de los lecto-

res puesto que la significatividad de la obra descansa no tanto en lo articulado como en las implicaciones que el autor no explicita.

Dadas estas características, nos pareció adecuado este cuento para estudiar las respuestas que provocara en algunos lectores reales. Sin embargo, antes de pasar al análisis de las apercepciones generadas entre los alumnos de la muestra, presentamos un análisis textual del cuento con el propósito de que sirva como punto de referencia para el estudio posterior. No se trata de un análisis exhaustivo de la obra, nuestra intención consiste, más bien, en señalar su potencial significativo. Constituye, en último término, una lectura que, a pesar de haber sido realizada con el propósito de captar la polisemia del texto, no está libre de las limitaciones impuestas por la subjetividad. Para llevar a cabo este análisis hemos dividido la obra en cuatro secciones narrativas en función de los personajes que intervienen en ella. Esta clasificación se apoya en la idea pragmalingüística de que el cambio de interlocutores en un acto de habla conlleva, en muchas ocasiones, un cambio en el acto mismo. Dentro de estas unidades comunicativas distinguimos otras menores, a las que denominamos lexías y que constituyen las unidades básicas de la interpretación. De acuerdo con nuestra lectura percibimos 25 de estas unidades. Para un manejo adecuado de la información, en el análisis sólo utilizaremos números arábigos para identificar cada una de las lexías. Los números están señalados en el Anexo A. Las unidades de significado o lexías (Barthes, 1978) actúan básicamente en dos niveles a lo lar-

go de la narración. Uno, que pudiéramos llamar "objetivo", en el cual el narrador refiere la conversación entre los dos personajes humanos (Boss y Woodifield). Dado que el narrador actúa desde fuera de los personajes, parece observar una actitud objetiva. La presencia de comillas al inicio y al final de cada intervención de los personajes indica que al menos hay un intento, por parte del narrador, de ajustarse a los hechos lo más posible. Esto no impide que proporcione información adicional, sobre todo el informar al lector sobre los rasgos paralingüísticos que acompañan cada una de las intervenciones.

#### Primera sección anecdótica.

1.- El primer elemento de significación en el cuento aparece en boca de W (Woodifield), pero se refiere a B (Boss). Gracias a la elección léxica del personaje, surge en el lector la asociación de que la posición de B es envidiable. Esta asociación, de carácter meramente intuitivo en la primera oración del texto, se ve reiterada en la oración 12, donde continúa esta primera lexía. Es decir, esta unidad de significado está interrumpida por un comentario bastante largo del narrador pero que de hecho es una unidad diferente y por ello la consideraremos más adelante. El personaje parece reiterar el mensaje por segunda vez, por si acaso su interlocutor no ha oído. Aquí el narrador, al informarnos acerca del tono con que W acompaña su mensaje, enfatiza la admiración que hay por parte de W hacia la posición de B. Es decir, refuerza la imagen asociativa de "situación envidiable" que ya había surgido en el lector. Por lo demás, muy suscitadamente, el narrador

trata de describir a W usando también la selección léxica cuidadosa: "piped", "old voice".

2.- En la interacción entre ambos personajes, B da respuesta al comentario de W, aceptando el elogio. Al principio parece que B adopta una actitud de modestia, al cambiar de "snug" a "comfortable"; sin embargo, el narrador nos descubre desde el interior del personaje, que B se sabe superior a W y que esto le proporciona satisfacción. En términos de contenido, la interacción entre B y W es completamente intrascendente. Se trata de un mero intercambio de cumplidos que, si bien en algún momento pudieron tener alguna trascendencia, han perdido toda significatividad dado el patrón de repetición establecido semana con semana. Esta es información adicional que el lector recibe del narrador, lo mismo que la comparación que B establece internamente entre sí mismo y W: una figura sólida frente a una frágil.

3.- El narrador, desde el interior de W confirma esa visión de criatura frágil que es aparente desde el exterior. Esto conlleva que a la figura de W se asocien las ideas de curiosidad e inocencia, por ejemplo. Incluso el narrador compara a W con un bebé. Comparación explícita al principio, se reitera más abajo al mencionar que en actividades tan simples como vestirse W precisa de la ayuda de mujeres. La dependencia le pesa tanto que se siente aprisionado, encajonado, por su esposa y por sus hijas.

Todo esto, comparado con la posición privilegiada de B, explica la actitud casi envidiosa de W y el hecho de que no quiere abandonar el marco de bienestar representado por la oficina de B.

La significación de esta lexía parece englobarse en la frase "we cling to our last pleasures as the tree clings to its last leaves". Parece que en el mundo de los personajes la satisfacción personal es lo único que cuenta. Por aparecer aplicada únicamente a W pierde la fuerza que en realidad tiene, ya que constituye una idea temática en el cuento. En este momento el narrador mezcla niveles de realidad. Tal como aparece en el texto, en primer lugar simboliza a W, quien se aferra al placer de salir de su casa aunque sea una vez por semana; en la oficina de B, también se aferra lo más posible a su estancia -repite elogios que le permiten retrasar su salida-; en segundo lugar, el uso de "we" hace que esta frase rebase la realidad de los personajes y alcance la del lector quien deberá decidir si forma también parte de su realidad.

Ahora bien, esta lexía tiene la función de dar veracidad a la situación. Los datos sobre la vida familiar de W nos permiten situarlo en oposición a B aunque todavía no sepamos nada de éste último. Y esta oposición de situaciones logra la caracterización de W.

4.- En este momento el narrador no solamente abandona la posición objetiva que por momentos parece guardar, sino que va más allá de lo que hace o dice B. Ahora llama la atención del lector sobre algo que el personaje no hace. Despierta expectativas en el lector acerca de una fotografía. La figura del muchacho, lo que lo rodea, constituyen en realidad información innecesaria. Hay una imagen de peligro, o un mal presagio en la presencia de nubes de tormenta, elemento que agudiza las expectativas del lector; nada

más. Aparece un elemento de oposición entre los demás elementos materiales de la oficina y esta fotografía; aquellos son nuevos; ésta no lo es. Pudiera parecer la excusa por la que B no la ha mencionado. Sin embargo, el hecho de que las demás cosas cambiaran y la fotografía no, le confiere a ésta un valor particular. Incidentalmente, el final de esta lexía proporciona información de carácter cronológico que posteriormente le será de utilidad al lector. A pesar de que gran parte de la significación contenida en esta lexía parece innecesaria, se apunta hacia un indicio que rompe la visión triunfalista, próspera y superior de B; es decir, el narrador introduce en este momento la convicción de que "nada es perfecto".

5.- Surge en este punto del cuento la razón por la cual W se resiste a abandonar la oficina. No se trata exclusivamente de prolongar su estancia en un lugar cómodo; hay algo importante que debe comunicar, algo en lo que ha pensado con mucha anticipación, pero que ha olvidado. El olvido de W puede interpretarse por lo menos de tres maneras diferentes: a) Confirma la imagen de inutilidad que nos ha presentado el narrador. Si no es capaz de utilizar su memoria, es preferible que no salga de su casa, donde hay un grupo de mujeres que puede sustituirla. b) Refleja que aunque el personaje recuerde, duda entre comunicar o no el mensaje. Esta deliberación le confiere a W cierta superioridad con respecto a B puesto que la duda surge al percatarse de la reacción que el mensaje o el no-mensaje puede causar en B. c) Quizás lo único que busca W es ganar tiempo y retardar lo más posible el abandono de

ese lugar tan cómodo. El olvido de W aparece acompañado de signos físicos como temblor de manos, sonrojamiento. Signos que pueden interpretarse bien como resultado de un esfuerzo físico (de auto-control), bien como señal de pena o dolor. El mensaje tiene que ver con la muerte, por lo que ambas interpretaciones son válidas dentro del contexto.

6.- La reacción de B no se deja esperar. Interpreta los signos físicos de W como síntomas de una enfermedad fatal y surge una actitud sobreprotectora. En esta lección conservan los dos personajes sus respectivas posiciones de superioridad e inferioridad. B se dirige a W sabiéndose en la parte de arriba de la escala, sus intervenciones están teñidas de ternura, de compasión por el viejo. Adopta la actitud del adulto que habla con un niño, un niño enfermo. Le ofrece una medicina que será de gusto agradable y, al mismo tiempo, refuerza la interpretación de W como niño al emplear la palabra misma. También hace evidente el uso de la llave y la bondad del producto-medicina. La posesión de una llave es signo de poder y prestigio sobre todos aquellos que no la tienen. El origen del producto-medicina se añade como un signo más de poder y prestigio, pues sólo unos cuantos tienen acceso al castillo real: constituye una segunda llave en manos de B. Parece como si todos estos elementos constituyeran la fuerza necesaria para poder levantarse por encima de las mujeres que manipulan a W, para poder continuar en su papel de adulto que sabe lo que hace, y para ordenar a W no solamente cuándo tomar la medicina sino también la manera de hacerlo.

Por su parte, W parece ya estar acostumbrado a ocupar el extremo inferior de la escala. Ante el despliegue de fuerza y seguridad, la respuesta de W es simple: como el niño que presencia un acto de magia, abre la boca y, sabiendo exactamente que se trata de whisky, formula la pregunta retórica, más para hacer patente su admiración que para subsanar su ignorancia. Desde abajo W confía a B que soporta restricciones por parte de las mujeres. Admitir ante B esta debilidad parece demasiado, aun para alguien que está acostumbrado a mirar a los otros desde abajo; por eso parece que fuera a llorar. En ese instante los movimientos decididos de B interrumpen la nota melancólica.

El núcleo significativo de la lexía es la comparación que se establece entre los dos personajes: B se muestra extrovertido, decidido, la imagen del triunfador, del conocedor. W presenta la otra cara de la moneda: introvertido, inseguro, dominado desde arriba, silencioso. Incluso beben el whisky de manera diferente; el primero de un golpe; el segundo, alargando el momento. Así pues, en esta lexía se profundiza la relación asimétrica que guardan ambos personajes desde la segunda lexía del cuento.

7.- El narrador hace patente su presencia. El mismo inicio de la oración denota que ha habido una secuencia de pensamiento externa al personaje, a los personajes. Al iniciar con una adversativa se implica que la idea anterior y la que va a venir se oponen. Como si el narrador pensara que la medicina (whisky) parecía no caerle bien al paciente (W); pero el efecto es beneficioso en cuanto que al frío sigue el calor; al silencio sobreviene un tumul



to de palabras. El narrador descubre cosas que ni el mismo personaje sabe, como que el licor da fuerzas para decir algo; como que los recuerdos son más poderosos que todo esfuerzo por olvidar. Con dos palabras, "he remembered", crea nuevas expectativas en el lector. Expectativas que vienen de la quinta lexía, la que a su vez proporciona las bases del primer enunciado del cuento. Con dos palabras retoma este hilo de acción en la obra y anuncia al lector que algo importante sigue.

8.- Parece que los roles se invierten. W, cuyas maneras han permanecido casi opacas, parece cobrar vida -hasta abandona el cómodo sillón de cuero. El código que utiliza W es de inferior a superior: no trata de imponer nada. Es más, atenúa la importancia que pudiera tener su intervención ya que da tres pasos previos: primero decide que se trata de algo importante para él; después decide que puede resultar importante para B. En tercer lugar, la tumba -que es el elemento más significativo de toda la lexía- aparece dentro de una oración subordinada. Un lector cuidadoso notará que se trata de dos tumbas; sin embargo, W hace todo lo posible por no hacer patente esta realidad.

Por su parte B, quien había brillado durante las primeras lexías del cuento, parece no haber oído el mensaje de W. El mismo narrador llama la atención del lector hacia la impasibilidad de B. En el código conversacional la reacción externa por parte del receptor constituye una regla ineludible. La transgresión, aunque momentánea, de esa regla constituye una señal para el lector de que algo raro ocurre y lo despierta nuevas expectativas sobre el

desarrollo del cuento. Al final de una pausa que el narrador alarga, exterioriza B que ha recibido el mensaje de W; pero evita que la señal sea demasiado obvia. El mismo narrador tiene que reconocer la señal de B que cede el turno de esa manera -sin enunciar de hecho respuesta alguna- a W nuevamente para que intervenga otra vez en esa conversación que no está muy lejos del monólogo.

9.- El resto de la "conversación" está a cargo de W, quien en esta lección ocupa un papel preponderante, por encima de B. La participación de este último es la mínima que permite el código conversacional: profiere dos palabras para, inmediatamente después, ceder el turno de nuevo a su interlocutor. Éste se ha percatado de la fuerza que tiene la palabra "tumba" en esa oficina, quizás conscientemente, quizás inconscientemente. Lo cierto es que no vuelve a aparecer ese elemento en el resto de su monólogo. De ser "the place" pasa a "they", luego es "it", y al final, solamente se le compara; "as a garden". Las asociaciones son todas positivas, no obstante lo impronunciado del nombre: belleza y sentimientos bellos; es algo de valor, digno de cuidados especiales; es algo bueno, limpio, las flores acentúan el tono bello y los senderos amplios dan cierto aire de libertad al lugar. Ni las asociaciones de belleza ni el cuidado de W por no pronunciar la palabra que se ha vuelto tabú en esa oficina, logran que B abandone su opacidad. W trata por última vez: regresa la conversación a un plano intrasendente. Hasta menciona el precio de la mermelada y lo llama "robo". Ninguno de estos esfuerzos mueve a B. Sin embargo, este esfuerzo no puede durar mucho tiempo y W cae otra vez en la mención del valor sentimental del lugar. Quizás se da cuenta y, aunque

trata de disfrazar su desliz con un eufemismo "having a look around" y la participación general "we", por ello se encamina a la puerta; después de todo, ya ha dicho lo que él consideraba necesario decir. Solamente un movimiento como éste logra arrancar cierta reacción de B; reacción que, por otro lado, bien pudiera ser sólo el eco de una parte del monólogo de W. Sin embargo, la reacción incluye el acompañar a W hasta la puerta.

Así pues, en esta lexía es clara una inversión de papeles entre los personajes. El que había brillado triunfalmente en otras lexías anteriores aparece opaco; mientras que aquél que se veía introvertido y silencioso cobra vida repentinamente. ¿Podría calificarse alguna de estas actitudes como adulta? ¿o infantil? En tal caso, ¿cuál de todas?

Desde el punto de vista de los hechos, tanto B como W eran padres de muchachos que murieron en una guerra. Ambos deben haber sufrido hondamente; pero las reacciones ante tal sufrimiento han sido diversas. W no trabaja, B sí. ¿Indica esto que B ha "aceptado" más la pérdida? Por el otro lado, W puede oír y pronunciar las palabras "muerte" y "tumba" con cierta naturalidad, mientras que B no. ¿Quiere decir esto que es W quien se ha "resignado" y no B? ¿"Resignarse" o "aceptar" la muerte implica poseer una actitud adulta?

10.- Quien habla es el narrador. En la lexía anterior, como en ésta, parece hablar desde el interior de B; pero su posición no es muy clara. Por ejemplo, cuando B niega enfáticamente haber viajado a Bélgica, el narrador añade que existen varias razones

por las cuales B se abstiene de viajar. Parece una intervención inocente del narrador; pero su verdadera intención es atraer la curiosidad del lector. Lo incita a imaginarse esas razones. Lo mismo sucede al final de la conversación; es decir, cuando W la da por terminada y decide irse. Nuevamente el narrador pretende explicar las palabras proferidas por B. Lo único que logra es que el lector cuestione más, pues algo que resulta significativo entre B y W, pierde toda trascendencia cuando es colocado entre el narrador y el lector. Otra posibilidad radica en que no se dirija al lector; sino que únicamente está sirviendo como eco que pretende hacer reaccionar al personaje. En este último sentido puede interpretarse esta lexía. El narrador pone en palabras la acción de W. Es verdad que B lo ha acompañado, lo ha escoltado hasta la puerta; sin embargo, parece no darse cuenta de sus actos, de lo que tales movimientos significan y el narrador quiere ayudar. Desgraciadamente sus esfuerzos son inútiles ya que aún después de eso permanece B en la puerta de su oficina, sin reaccionar.

#### Transición.

11.- Esta lexía constituye una escena de transición entre la primera y la segunda de las secciones anecdóticas. De nueva cuenta es el narrador quien habla. La inactividad de B es inusitada, cosa que hace resaltar el narrador al dar cuenta de la hiperactividad del mensajero; sobre todo porque las pone como dos "acciones" simultáneas. La descripción del narrador está apenas empezando, la conjunción externa hace pensar que éste es interrump-

pido, cuando B habla. La voz de B es tajante, el tono es de mando; por lo que hace más brusca todavía la interrupción. La repetición de la orden por parte de B hace énfasis en la ruptura con el exterior que está a punto de efectuar.

#### Segunda sección anecdótica.

12.- Las lexías que se localizan en esta sección del cuento corren a cargo del narrador exclusivamente. Primero hay una descripción de los movimientos de B desde afuera. Lo que había sido "stout, rosy" en la primera escena del cuento, se convierte ahora en "fat body"; el triunfalismo se ha transformado en aniquilamiento. Inmediatamente después el narrador se introduce en la mente de B para seguir la descripción desde dentro. Hay una idea que ronda: el deseo de llorar, y el narrador hace énfasis en el incumplimiento de tal deseo por aproximaciones. De repente parece que el narrador dejara a B con su deseo de llorar y, regresando un poco en el tiempo, hace que el lector recuerde ese primer momento en el que B se ensombreció. Establece una comparación para que el lector comparta, aunque en retrospectiva, esa escena con B. La mención de la palabra "extraño" va a marcar el resto de la lexía y las subsecuentes. El narrador presenta como extraño el hecho de que durante seis años B ha evadido la asociación de hijo con muerte y, como para corroborar lo que está diciendo el narrador, B gime pronunciando la palabra hijo, sin mencionar su estado. Parece que B emitiera un conjuro; pero éste no llega a su término pues el efecto físico que se persigue, las lágrimas, no llegan.

Aquellos lectores que habían iniciado el contacto con el cuento en una mera búsqueda de acción seguida de acción encuentra en esta lectura obstáculos; éstos le hacen caer en la cuenta que no es ése el propósito de la obra.

13.- El narrador no pretende crear en el lector expectativas que no se satisfagan. Así pues, satisface aquellas que había despertado en la novena lectura acerca de las razones por las cuales B no viaja. Hasta nos prodiga el narrador con una explicación amplísima sobre el origen de todo el comportamiento de B. Nos hace retroceder a una época anterior, en la que el conjuro a partir de la palabra "hijo" se completaba cabalmente. A partir de este punto, el narrador parafrasea lo que dijera, pensara y argumentara B en aquella época. Entonces B creía que su pena nunca disminuiría. Para esto hay muchas razones: se trata de su único hijo, único descendiente y, por tanto, el único motivo de su vida de trabajos. El pensamiento de que el hijo le sucediera era suficiente razón para que B trabajara, para que soportara privaciones, para negarse a sí mismo. B en sí mismo no importa; lo que importa es que él tiene un sucesor.

14.- El retroceso en el tiempo apenas se define en esta lectura: un año antes de la guerra. (El lector ya sabe que el hijo muere durante la guerra.) Durante un año B creyó que su hijo encarnaba una promesa para él: la promesa de que una parte de sí mismo sobreviviría a su muerte. Durante un año se establece una relación funcional entre B y su hijo: bastante plana, pero sin conflictos; formada durante los viajes de ida y vuelta a la oficina.

Esta relación crea los lazos sentimentales destruidos por una fuerza externa perversa que hace de B su víctima. B establece que él y su hijo eran iguales. El hijo era aplicado, estimado por todos, no era engreído, siempre tenía la palabra adecuada para su interlocutor -quienquiera que éste fuera. Por consiguiente, B también posee (¿o poseía?) esas mismas características. B pone énfasis en que todo eso había sido destruido el día en que recibe un telegrama. El narrador cita el inicio del comunicado; el lector debe imaginar el resto a partir de lo que ya sabe. Para B esto significa que su vida se convierte en ruinas; que todo se acabará cuando él muera; es más, parece que no es necesaria ya la llegada de la muerte. De hecho, todo se ha acabado ya: la promesa de sobrevivencia no puede cumplirse.

15.- La clave cronológica que el lector ya conoce vuelve a aparecer en la mente de B, dos veces seguidas. Hay una pausa, como si a B le costara trabajo decodificar la cifra seis; como si tratara de establecer una conexión con la muerte del hijo, o con su propia reacción. Por fin B es capaz de comprender: "seis años= mucho tiempo". Persiste una sensación opuesta, de poca duración, cosa que resulta implícitamente contradictoria en sí por los efectos tan marcados que ha dejado el paso del tiempo. Si hubiera sucedido "ayer" las lágrimas ya habrían aflorado, y ahora parece conforme. A fin de que el lector interprete correctamente la información, el narrador abandona la mente de B por un momento. Describe desde afuera el movimiento de las manos, explica que B está intrigado y anuncia el problema: a pesar de la firmeza con la que seis años antes (ayer) afirmó que siempre sería sensible a la muerte

te del hijo, el tiempo ha ganado y ha sanado la herida, sin que él lo hubiera notado. Ya no sufre; pero él quiere sufrir. La pregunta que surge entonces es más bien: ¿debe sufrir? Y con ello el conflicto pasa del personaje al lector. ¿Cree el lector que la muerte de un ser querido debe "sentirse" siempre? ¿Cuánto tiempo es capaz de sufrir un cuerpo humano? ¿Es necesario que sufra? ¿que sufra mucho?

16.- El narrador, de nuevo en la mente de B, nos presenta una decisión: B busca los medios externos que le susciten una vez más el sufrimiento de antaño. Es como si el narrador le preguntara al lector sobre el asunto: ¿cree él que un objeto pueda provocar sentimientos? Cuando B observa la fotografía surge una preocupación por criterios de "gusto" y la atribuye a la rigidez de la figura. ¿Qué sería si lo hubiera visto muerto? De nuevo se hace patente la incapacidad de B para imaginar a su hijo inerte, sin vida. La imagen que tiene del muchacho corresponde a la descripción de la lexía número 14: un ser viviente y por tanto querible. Aparecen otras preguntas: ¿es malo esto? ¿debe sentirse mal por no poder visualizarlo inerte? O acaso, ¿le duele saber que le está ocurriendo aquello que se había dicho a sí mismo no iba a ocurrir nunca? ¿Cuestiona entonces la validez de las "razones de vivir"? Y una vez que se pierde una de esas razones, ¿qué pasa? ¿sustituimos el amor al hijo por el amor a las comodidades materiales? ¿o por el miedo a morir?



### Transición.

17.- A diferencia de lo que pasa en la lexía número 11, la transición a la tercera parte del cuento es mínima. No se trata de una escena; es un simple cambio de foco. Al final de la segunda sección parecía el lector perdido en la intangibilidad del cúmulo de preguntas de carácter filosófico. Con esta frase parece haber un cambio de lente en la cámara y si antes se le pedía al lector que casi se perdiera en el infinito, ahora se le pide que enfoque su vista hacia un objeto tan pequeño como un tintero y que observe a un ser tan minúsculo como lo es una mosca.

### Tercera sección anecdótica.

18.- La realidad, mediante un representante insulso, insignificante, intrascendente, irrumpe en el intento de sensibilización de B. Un insecto lo desvía de una búsqueda de "sí mismo", de su "razón de ser". Explícitamente al menos, no se trata de una evasión del problema, simplemente no sabe concentrarse. El lector, no obstante, puede pensar que implícitamente hay una evasión por parte de B. Desde la mente del personaje, surge la historia de una mosca que se encuentra en peligro porque ha caído en la tinta y lo resbaloso de las paredes le impide ponerse a salvo. Sin decirnos el por qué, B salva a la mosca. Aunque el narrador no lo mencione, el lector se pregunta si esta fábula no será una proyección del caso de B. Si esto es verdad, el personaje quedaría simbolizado en la mosca que cae dentro de la tinta. El tintero resbaloso sería símbolo del entorno resbaloso de B, donde no encuen-

tra nada firme a lo cual asirse; donde no hay respuestas a las preguntas sobre la razón de ser del hombre. A la mosca la salvó B; pero, ¿quién lo va a salvar a él? ¿el trabajo?

19.- El narrador, desde fuera (¿o desde dentro del personaje?) hace una descripción minuciosísima del proceso de limpieza que significa la recuperación del insecto. Parte del proceso es comparado con el de afilar una guadaña. Surge en el lector una pregunta: ¿acaso la mosca misma afila la guadaña de su propia muerte? Poco a poco, a través de esta narración detallada, tanto el lector como B pierden de vista la preocupación existencial de éste último acerca de las razones de vivir. Así pues, personaje, narrador y lector se pierden en la contemplación de la escena de limpieza. A esto contribuye el narrador cuando usa "one", despersonalizando al observador. Al través del proceso de limpieza, la mosca simplemente se aferra a la vida; ella no necesita filosofar acerca de "razones para vivir". Solamente trata de conservar sus "armas" o sus "instrumentos" listos. ¿Sugiere acaso la autora que el hombre debiera seguir ese ejemplo?

20.- El narrador, después de B, sale del ensimismamiento producido en la lectura anterior y despierta al lector. Anuncia primero, y describe después, las acciones de B. En la mente de B se observa un manifiesto interés por saber la manera como la mosca va a resolver la nueva adversidad. El interés se acentúa, sobre todo, porque la primera reacción de la mosca es permanecer quieta, parece temerosa de lo que pudiera venir después de esa primera gota. Pasados unos segundos, es como si la mosca llegara a la con-

clusión de que dado que vive, debe aferrarse a la vida una vez más y empieza la misma operación de limpieza, otra vez desde el principio, aunque sea un proceso largo. "Diantre de animalito", piensa B. Parece mentira que dentro de ese cuerpecito tan pequeño quepa tanta valentía. Así que decide aprender una lección de la actitud de la mosca. Hay que tomar las cosas como el animalito. Ciertamente la segunda vez es más difícil; pero hay que aferrarse a la vida, aunque sea lentamente. La actitud adecuada es, entonces, no darse nunca por vencido. No decir nunca "muerte". ¿Acaso el hecho de nombrarla acarrea el darle realidad? El narrador es quien, desde la mente de B ha guiado al lector a través de esta lexía. Y cuando va a descubrir el secreto para no darse por vencido, se interrumpe. Parece darse cuenta de que ha hablado demasiado.

21.- Las acciones de B y las de la mosca se vuelven lúdicas por lo repetitivo del esquema. Tanto así que B no puede dejar pasar ni un momento de intervalo; las reglas del juego no lo permiten. Así que apenas terminada la acción de limpieza por parte de la mosca, debe soltar B una nueva gota de tinta sobre el insecto, acompañando su acción con palabras juguetonas. Las reacciones de la mosca se repiten en el mismo orden: primero permanece quieta y después vuelve a dar señales de vida. El lapso que transcurre entre esas dos reacciones obra como un peso que se cierne sobre B, hasta el grado de hacer la espera dolorosa, pues cada vez que se repite el juego la respuesta del insecto cobra una importancia mayor para él. En cuanto se observa la segunda reacción del anima-

lito, B experimenta un gran alivio. B parece tener una necesidad casi vital de que la mosca reaccione. El lector puede preguntarse por qué. Quizás la vida de la mosca constituye una especie de recompensa que B acepta en lugar de respuestas a sus preguntas.

Quizás la supervivencia de la mosca le confirma en su decisión de aferrarse a la vida sin necesidad de buscarse razones para ello. Lo cierto es que B no oculta su alegría al ver que la mosca vive todavía; le habla con ternura, la llama "pequeña, habilidosa"... Con todo esto parece querer acelerar el proceso de limpieza, incluso le ayuda con el aliento (los esfuerzos del insecto son débiles, casi tímidos); parece que lo único que quiere B es seguir jugando.

22.- La debilidad de la mosca no pasa desapercibida para B. Sin embargo, decide continuar el juego, como el niño que pide "otra vez y ya". El narrador adelanta el resultado aun antes de que B suelte la gota fatal sobre el insecto. Poco a poco surge en la mente de B lo que el narrador ya le ha anunciado al lector. La mosca no se mueve; sus patas están tiesas; B la alienta verbalmente en vano; la mueve con la pluma sin resultados: ha sobrevenido la muerte. A pesar de la inmovilidad del animalito, B no puede, no quiere aceptar la idea de la muerte: era sólo un juego en el que él soltaba gotas de tinta y la mosca exhibía su valentía. Las palabras que B pronuncia para infundirle movimiento son casi una súplica, pues B quiere, necesita saber que el insecto no ha muerto; le es preciso saber que uno puede luchar indefinidamente y contra todas las adversidades. Sin embargo, la verdad es contundente y el narrador no puede ser más brutal cuando lo anuncia en

cuatro palabras, en la oración final de esta lexía. Con ellas, al narrador prefigura el final de B, pues establece que no hay escape posible.

#### Transición.

23.- Nuevamente tenemos una lexía de transición antes de pasar a la coda del cuento. El narrador nos muestra en primer lugar la reacción externa de B: los movimientos que trasladan la mosca del escritorio al bote de basura. En segundo lugar, descubre parcialmente los sentimientos de B en ese momento: ruindad y miedo. En cierto sentido, el lector siente que el narrador se hace cómplice de B en cuanto a que no explicita más ampliamente qué sentimientos, qué pensamientos se aglomeran en el interior de B. Tal como aparece esta lexía, podría pensarse que la mente de B queda en blanco. Sin embargo, el lector intuye que esto no puede ser; más bien debe tratarse de todo lo contrario: de un abigarramiento y superposición de ideas. Exteriormente, B siente asco por el insecto muerto (compárese con la admiración que le profería cuando estaba viva). Tanto, que lo levanta con la punta del abre cartas y lo "avienta" a la basura, como tratando de evitar una "contaminación" o un "contagio". Parece existir una cierta relación entre el cuerpo del insecto muerto y el de un ser humano en la misma condición, al llamarlo "corpse". No pasa de ser una mención; pero el lector no deja de preguntarse si B está relacionando el cadáver de la mosca que sí está viendo con el cadáver del hijo que nunca vió.

Internamente, B se siente ruin, vil; y al mismo tiempo, siente miedo de esa ruindad, de esa vileza. ¿Será que nunca se creyó capaz de provocar la muerte a un ser vivo? ¿de provocarla, además con crueldad, alargando el sufrimiento del otro? Era un juego... un juego que culmina en la muerte. ¿Sería capaz B de jugar con una vida humana si se presentara la oportunidad? Y ese juego, ¿culminaría también fatalmente? Estas y otras preguntas emergen en el lector, un lector que intuye que esas mismas preguntas pasan por la mente de B; sin embargo, el narrador no da indicios para ello ni para elaborar respuestas.

#### Cuarta sección anecdótica.

24.- B parece reasumir su actitud característica: primero un movimiento casi mecánico hacia el timbre que atrae al subordinado. Parece que el miedo a sí mismo le impide permanecer más tiempo solo. En cuanto Macey aparece frente a él, retoma el papel de jefe autoritario que irradia confianza en sí mismo. ¿Es esto un indicio de que efectivamente ha recuperado su autosuficiencia? ¿O se trata de una máscara que debe presentar ante los otros dado que se ha decidido por aferrarse a la vida por la vida misma como la mosca?

25.- Esta última lexía del cuento es altamente ambigua. Aparentemente, el narrador habla desde la mente de B y por tanto descubre sus pensamientos más íntimos; sin embargo, el lector tiene la impresión de que el narrador se está guardando la parte más importante de esos pensamientos. El personaje no puede recordar...

y aquí surge una gran interrogante por parte del lector. ¿Qué es lo que no recuerda? ¿el hijo muerto? ¿Su pena por esa muerte? ¿el hecho de que el tiempo ha curado esa herida? ¿el sufrimiento que le causa reconocer esa acción del tiempo? ¿su propia actuación frente a la mosca? ¿el miedo que sintió por saberse capaz de matar?

#### COMPARACION ENTRE LA VERSION ORIGINAL Y LA SIMPLIFICADA

Como ya se mencionó anteriormente, para el estudio realizado con el texto de Katherine Mansfield, manejamos dos versiones del mismo texto: la versión original y una versión simplificada. La intención de esto era descubrir de qué manera influye en el proceso de interpretación la estructura superficial de un texto. Antes de adentrarnos en ese estudio conviene especificar las diferencias textuales que existen entre ambas versiones. Para ello debemos tomar como punto de partida la intención de quien realizó la simplificación. En el prefacio a esta colección de cuentos, G.C. Thornley aclara: "This book has been specially prepared to make enjoyable reading for people to whom English is a second or a foreign language". (Thornley, 1962: s/n) Para lograr su propósito hizo cambios léxicos: sustituyó las palabras que pudieran ser desconocidas para un estudiante de la lengua inglesa. Llevó a cabo esta tarea con base en la General Service List of English Words of the Interim Report on Vocabulary Selection. De esta manera trata de evitar la apreciación individualista; pero, además de cambios léxicos, también dice que modificó las es-

estructuras sintácticas complejas con el fin de hacer más accesible el texto.

Si bien el autor de la simplificación sintetiza en cambios léxicos y sintácticos las modificaciones hechas al texto original, nosotros trataremos de delimitarlas con más precisión con el único propósito de precisar su alcance. Así pues, al comparar ambas versiones descubrimos: cambios léxicos entre sinónimos (105); elisiones (51); interpretación de lexemas y frases (38); simplificación de frases (18); ampliación de frases (14); cambios de conectores (10); cambios fonográficos (4); cambios a coordinación (2); cambios a subordinación (2).

Puesto que el principal interés de la simplificación consiste en hacer más accesible el texto, resulta explicable el hecho de que la operación más recurrente sea el cambio de sinónimos. Sin embargo, aunque dichos elementos posean el mismo contenido ideacional, su valor connotativo es diferente y, por lo tanto, debe producir algunas modificaciones en el texto. Por ejemplo, al transformar "piped" en "said", se pierde la connotación de "voz aguda y débil" y, con ella, la recurrencia isotópica de "niño" o "anciano", conceptos que se emplean para caracterizar a W como personaje. En otros casos, un lexema individual (es decir, uno representativo de la manera de hablar de un individuo) es suplido por otro lexema de uso más generalizado. Por ejemplo, "tumblers" en el texto original se convierte en "glasses" en la versión simplificada.

De las modificaciones realizadas, las más significativas son, sin duda alguna, las elisiones. En la versión simplificada se



omiten palabras, frases, e incluso oraciones completas. Entre las palabras elididas encontramos adverbios, preposiciones, conjunciones y, en contados casos, sustantivos. El impacto de esas omisiones, desde luego, es casi imperceptible, ya que el vacío informativo que crean se puede rellenar por medio de inferencias. Omisiones mayores, en cambio, producen alteraciones de mayor peso. Puesto que sus efectos son diversos, describiremos algunos de ellos. Así por ejemplo, de la tercera oración en la página 413 (ver Anexo A), la cadena léxica "as he had explained for the past -how many?- weeks" desaparece en la versión simplificada. Con ella se pierde un indicio de que la conversación entre los personajes no es relevante puesto que ya se ha realizado varias veces exactamente de la misma manera. Esta información es importante para una evaluación adecuada de la lexía anterior. Por otra parte, esta frase también refleja una relación cordial y familiar entre emisor y receptor. Por lo tanto, al omitirla se pierde una señal obvia de la relación que el autor pretende establecer con el lector. En otros casos, como por ejemplo la oración 10 de la página 414: "It's sacrilege to tamper with stuff like this" que desaparece, no se da al lector un indicio acerca del carácter del personaje. La elisión más extensa se observa en la página 415 y abarca las oraciones 6, 7, 8, 9 y 10. En esta secuencia de oraciones el personaje secundario se detiene a dar detalles acerca de un suceso irrelevante con el propósito de distraer la atención de B. Cabe aclarar, sin embargo, que la omisión de una palabra, frase u oración no representa la pérdida irrecuperable de

cierto contenido ideacional. Dada la naturaleza redundante del discurso narrativo, la mayor parte de ese contenido se puede inferir de otros segmentos narrativos.

Otro proceso empleado para simplificar el texto es la paráfrasis. Sin embargo, y con la intención de evitar generalizaciones, subdividimos esta clase en tres tipos de operaciones: interpretación, simplificación y ampliación. Puesto que a las tres operaciones les subyace una actividad básica, en muchos casos resulta difícil determinar en cuál de las tres clasificar un ejemplo particular. Sin embargo, creo que esta deficiencia no es tan grave ya que no es la clasificación sino el análisis lo que interesa. Así, por ejemplo, descubrimos que "boxed up", en la oración 4 de la página 412, se convierte en "a prisoner" en la versión simplificada. El autor de la versión transmite la información, pero ya interpretada. En consecuencia, reduce la actividad interpretativa del lector.. En otros casos la interpretación va acompañada de una reducción en la complejidad estructural de la oración. Esto ocurre con la oración 7 de la página 413, "He waved almost exultantly towards the five transparent, pearly saussages glowing so softly in the tilted copper pan" se convierte en: "He pointed towards the fireplace". Si bien resulta más fácil de entender, se pierden los detalles de la descripción. El fenómeno opuesto lo encontramos, por ejemplo, en la oración 10 de la página 412: "at the helm" se transforma en "directing the business". El autor de la versión simplificada brinda en este caso más información que la autora del cuento.

Los cambios de conectores no resultan significativos puesto que se realizan entre conjunciones del mismo grupo. Es decir, una conjunción adversativa como "though" se suple con otra conjunción adversativa como "but". Los cambios fonográficos (la manera de representar gráficamente sonidos del habla) producen diferente apreciación de los mismos. La representación gráfica de la pronunciación aumenta la impresión de veracidad. Lleva al lector a imaginar al hablante más que a fijarse en lo que dice. Esto se pierde al emplear la representación convencional "you are" en lugar de "y'are". Los cambios de coordinación a subordinación y viceversa modifican la importancia sintáctica de las oraciones, pero no su contenido.

Los cambios realizados, como se ha podido apreciar, modifican ligeramente el nivel de redundancia textual, pero no el contenido ideacional del cuento. Las diferencias a nivel connotativo son, por lo tanto, sutiles, difíciles de captar. En otras palabras, el análisis comparativo nos indica que no hay gran divergencia entre las dos versiones a nivel denotativo. De manera que las diferencias notadas sólo serán relevantes si se intenta un análisis 'estilístico' de la obra. A partir de este enfoque, la versión simplificada aparece como un texto más pobre puesto que se prefiere la expresión común, por lo tanto con menor polisemia, a la expresión personal -más cargada de significación.

## ANÁLISIS DE APERCEPCIONES

En el capítulo anterior hemos proporcionado un análisis de carácter textual de "The Fly" (T.I, Anexos A y B). En ese primer análisis hemos expuesto una lectura del texto (la nuestra), procurando que sea lo más exhaustiva posible. No por esto deja de ser una lectura y, dado el papel tan importante que desempeña el propio repertorio de cada lector, nos ha parecido imprescindible incluir otras lecturas en este trabajo.

Con este fin buscamos la colaboración de maestros y alumnos del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras; en particular, de Letras Inglesas. Gracias a esta amable participación contamos con otras apercepciones además de la nuestra. En una primera fase participaron 53 sujetos, que provienen de cuatro grupos diferentes correspondientes a cuatro estadios de la carrera a nivel de licenciatura: 8 alumnos que cursan inglés prefacultativo; 17, inglés II; 8, inglés IV; 19, inglés VI. Los grupos obedecen, pues, a diferentes grados de dominio de idioma. Este elemento no es el único que diferencia los cuatro grupos de la muestra. Los miembros del último (inglés VI), también tienen mayor experiencia en lectura de textos en inglés puesto que ya han llevado algunos cursos de historia literaria. Esto significa que, si bien los conocimientos de idioma pueden ser similares entre los individuos (aunque pertenezcan a grupos diferentes), su experiencia como lectores puede ser muy dispar.

El experimento se llevó a cabo de la siguiente manera. En primera instancia, a los cuatro grupos de alumnos se les pidió que leyeran el cuento; dentro de cada uno de ellos se distribuye-

ron, en números iguales, la versión original (Anexo A) y la simplificada (Anexo B). Dentro de una misma hora de clase, debían leer el texto y señalar, en el cuestionario de opción múltiple (Anexo D), una o varias opciones a manera de respuesta para cada una de las 28 preguntas. Antes de finalizar esta primera sesión, se distribuyeron copias del cuestionario abierto (Anexo E). En segunda instancia, el profesor titular fue recojiendo, en sesiones posteriores, las respuestas abiertas redactadas por los alumnos (después de una semana se recopilaron 34 cuestionarios llenos). Conviene aclarar que el propósito de éstos y los demás cuestionarios elaborados para este estudio no es formular teorías sobre los procesos cognoscitivos que intervienen en la lectura. Algunos de esos procesos, como el de interpretación y el de síntesis, intervienen activamente en la lectura; pero nos interesan en cuanto que constituyen un punto de partida para analizar las apreciaciones estéticas que generen los estudiantes.

Las preguntas incluidas en el primer cuestionario (Anexo D) van dirigidas a obtener información acerca de cuatro áreas: experiencias previas de lectura (preguntas números 15 a 22 inclusive); estrategias de lectura (preguntas números 7, 9, 10, 23, 24, 26, 27, 28); la interpretación de elementos importantes del cuento (preguntas números 4, 5, 11, 14, 25); apreciación crítica de la obra (preguntas números 2, 3, 6, 12, 13). Todas las respuestas a este cuestionario quedan concentradas al final, en el Anexo H.

La existencia de dos versiones para el T.I nos permitió considerar la posibilidad de diferencias en las apercepciones indivi

duales, Sin embargo, como puede observarse a través del anexo H, no se perciben diferencias significativas en las respuestas dadas por los alumnos. Las diferencias discursivas entre una y otra de las dos versiones no influye en la ideación del personaje central, ni en la calificación que se dé a éste y los demás personajes de la obra. Tampoco parecen influir en la actitud del narrador conceptualizada por los lectores ni en la apreciación global del cuento.

Quizás la única diferencia significativa pueda apreciarse al observar ciertas respuestas; por ejemplo, las correspondientes a las preguntas 27 y 28. En cuanto a la primera, sesenta por ciento (16 alumnos) de los que leyeron la versión simplificada lo consideraron un texto fácil y un treinta por ciento (9 alumnos), más o menos difícil. En cambio, solamente treinta y ocho por ciento (10 alumnos) de los que leyeron la versión original lo consideraron fácil mientras que un cuarenta y dos por ciento (11 alumnos), más o menos difícil. Esto es, en general la versión simplificada se considera fácil y la versión original, más o menos difícil.

Con respecto a la pregunta 28, setenta y cinco por ciento (20 alumnos) de los que leyeron la versión simplificada declaran conocer casi todas las palabras. Por el contrario, sesenta por ciento (16 alumnos) de los que leyeron la versión original señalan que desconocen una cuarta parte de las palabras que aparecen en el texto. Parece haber cierta correlación entre estos dos resultados: la versión simplificada no presenta problemas de vocabulario y por ello resulta fácil, mientras que la versión original

resulta más o menos difícil por incluir cierto número de palabras que desconocen la mayoría de los lectores.

Los lectores de las dos versiones señalan que lo más necesario para entender el cuento es la imaginación; y más de la mitad de los alumnos manifiestan que habían leído algo parecido. El texto parece más raro a los lectores de la versión original que a los otros; y viceversa, los lectores de la versión simplificada lo consideran común. Esto seguramente se debe también a las diferencias discursivas entre las dos versiones. Algunos lectores incluso se abstuvieron de contestar porque el decir que era común podría interpretarse como falta de valor artístico en el texto.

En el grupo de estudiantes que constituye la muestra predomina el gusto por la literatura narrativa: en primer lugar, la lectura de novela (35 lectores) y en segundo lugar (15 lectores), el cuento; sólo tres dijeron preferir la poesía. Por lo que respecta a cuentos leídos con anterioridad, en general señalan unos 25 en español y unos 10 en inglés. Parece que la lectura de textos en inglés aumenta conforme se avanza en la carrera; consecuencia obvia de las lecturas asignadas en los cursos de literatura. De todos ellos, no obstante, ninguno conocía ya el texto de Katherine Mansfield.

#### PERCEPCION DEL ARGUMENTO

De las preguntas incluidas en el cuestionario abierto (Anexo E), la primera requiere que cada uno de los lectores elabore un resumen del texto. El propósito que se persigue es distinguir la

manera como los lectores organizan la información que les proporciona el texto. Partimos del concepto de texto como una entidad lingüística compleja, constituida por un conjunto de actos de habla. Puesto que son varios, deben estar relacionados; más bien, deben ser relacionables, de alguna manera. Así pues, nos interesa descubrir: cuántos actos perciben en esta obra literaria, cuáles son, cómo están relacionados (cómo son relacionados). De darse esto, se tratará de averiguar qué lleva a los lectores a hacer este tipo de estructuración; es decir, descubrir si hay marcas textuales que determinen estas lecturas. Cabe aclarar que los resúmenes y las otras respuestas abiertas no son producto de una primera lectura del texto. Más bien, los lectores han tenido ya varios encuentros con la información presentada por el texto; es decir, debemos considerar que los alumnos relejeron el texto por su cuenta, con toda calma, por lo menos una vez más antes de contestar a las preguntas de este cuestionario.

Al leer los diferentes resúmenes, saltó a la vista inmediatamente que algunos lectores mencionaban más elementos anecdóticos que otros. Se imponía, pues, una catalogación de los resúmenes en función de la cantidad de material anecdótico en su contenido. Puesto que la diversidad de elementos anecdóticos mencionados no permitía captar en ellos algunos puntos de contacto, decidimos realizar una división del cuento, que pudiera servir como punto de referencia para el análisis de los resúmenes. Así pues, pareció adecuado dividir el cuento en cuatro secciones anecdóticas según los personajes que intervienen en cada una de ellas:



en la primera intervienen los personajes W (Woodifield) y B (Boss); en la segunda aparece B solo; en la tercera concurren B y la mosca; y en la cuarta vuelve a quedar solo B. Esta segmentación surgió al considerar algunos de los resúmenes más completos; completos en el sentido de que tratan de sacar los más elementos posibles de la anécdota que sean, al mismo tiempo, importantes dentro del texto. Esto no quiere decir que sean mejores estos resúmenes que aquellos que proporcionan menos datos anecdóticos. Posteriormente trataremos este tema. La adopción de la segmentación en cuatro partes debe considerarse como la selección arbitraria de un punto de referencia, sin otro motivo que la funcionalidad.

A partir de este criterio, pues, se clasificó los 34 resúmenes en cuatro grupos. En el primero quedaron englobados quince resúmenes en los que se mencionan las cuatro secciones anecdóticas (o por lo menos, partes de ellas). Los que sólo aluden a tres de las secciones (10 representantes), en el segundo grupo; en un tercer grupo, 6 resúmenes realizados a partir de dos secciones; y, por último, 3 resúmenes que no hacen alusión a esas secciones.

Primer grupo de resúmenes.

Primera sección anecdótica.- Como veremos a lo largo de este apartado, el hecho de que varios resúmenes queden integrados en un mismo grupo no significa que sean idénticos. Cada uno de los lectores puede hacer referencia a diferentes segmentos de una misma secuencia narrativa. Así, en el primer grupo encontramos las siguientes referencias a la primera sección anecdótica:

W. llega a hablar con B. (3 lectores)  
 empleado visita a B. (6 lectores)  
 en la oficina de B. están éste y W. (3)  
 plática trae recuerdos de hijo a B. (8)  
 W. comenta a B. de la tumba de hijo (2)  
 platican sobre cosas intrascendentes (2)  
 W. desea pedir algo a B. (1)  
 B. queda solo (2)  
 W. se retira (4)

Estas proposiciones aunque diferentes, tienen en común la mención de W.; pero, a su vez, también tienen en común otros puntos.

En las tres primeras se explica la presencia de W. en escena. Las cuatro proposiciones siguientes aluden a lo que ocurre entre ambos personajes. Y las últimas dos se refieren a la salida de escena del personaje W. Por consiguiente, podemos distinguir en la primera sección anecdótica, tres subdivisiones: a) una especie de introducción de W. (12 lectores); b) que apunta hacia la acción (13 lectores); y c), que marca la salida de escena de W. (7 lectores). El grado de importancia que parecen sugerir las diferencias en la frecuencia de aparición, es confirmado a nivel semántico. Es decir, quienes no hacen alusión a 'a)', pierden de vista, entre otras cosas, el hecho de que W. es quien hace que B. recuerde. De esta manera, W. pierde su función, su razón de ser en la obra. En cambio, quienes no hacen referencia a 'b)', dejan de considerar la razón de la presencia de W. en escena. Por último, al omitir 'c)', sólo se deja fuera un marcador de cambio de situación. Entonces, podemos decir que las subdivisiones señaladas corresponden a unidades textuales con diverso grado de comunicatividad; hay un acto central, 'b)', otro preparatorio, 'a)', y

otro auxiliar, 'c)'. El grado de comunicatividad está determinado por la importancia funcional de cada acto dentro del cuento.

Ahora bien, el haber descubierto semejanzas entre las diferentes proposiciones no debe hacernos olvidar sus diferencias. Si las semejanzas nos llevaron a descubrir grados de comunicatividad, las diferencias apuntan, más bien, a los elementos textuales que dan origen a estos actos. Así, en el acto preparatorio 'a)', encontramos que seis lectores emplean la proposición "empleado visita a B"; tres, "W llega a hablar con B"; y tres, "en la oficina de B están éste y W". Las diferencias, aunque mínimas, son significativas. La primera de las proposiciones toma en cuenta el hecho de que W está en un lugar que no es suyo, que lo que ocurre ahí es una situación comunicativa, aunque no muy cotidiana (en el sentido de que a una oficina, por lo general, no se va de visita), sí normal; motivo por el cual no resulta llamativa. Por lo mismo, es intrascendente y refiere a la situación total, de la cual en el cuento sólo conocemos la parte final. Así pues, en este caso, el lector ya ha aportado información de su acervo cultural propio.

La segunda de las proposiciones enunciadas ("W llega a hablar con B") fija más la atención en el propósito que supuestamente impulsa a W a la oficina de B. Esta lectura puede surgir de la interpretación de "There was something I wanted to tell you" (lexia 5, p. 413), como señal de propósito bien definido. Lo que esta lectura descuida es que también puede interpretarse como un mero pretexto para retardar la salida del que habla. No obstante, algo

que marca esta proposición, aunque de manera implícita, es el hecho de que W no pertenece a ese lugar.

La tercera proposición ("en la oficina de B están éste y W"), aunque también señala la extraterritorialidad de W, sólo indica el lugar en donde ocurre la acción. No sitúa el momento anecdótico dentro de un acto comunicativo mayor (visita o plática), puesto que el cuento se inicia al final de dicho acto. Esto se pierde un poco en las tres proposiciones. Para estos lectores la información más pertinente para la introducción del personaje es la situación de los interlocutores. El grado de comunicatividad está delimitado, una vez más, a partir de criterios funcionales. Es decir, el lector selecciona la información en función de la relevancia que dicha información tiene para una macroestructura previamente elaborada.

En el acto central de la primera secuencia narrativa, 'b)', quedaron incluidas las proposiciones: "plática trae recuerdos de hijo a B" (8 lectores); "W comenta a B de la tumba de hijo de B" (2 lectores); "platican sobre cosas intrascendentes" (2 lectores); y "W desea pedir algo a B" (1 lector). Si bien las dos primeras proposiciones surgen de los mismos referentes, hay que hacer notar el mayor grado de abstracción de la primera con respecto a la segunda. Mientras en ésta última se transcribe lo expresado en el texto (lexía 5, p. 143), la primera proposición constituye la interpretación individual de ese elemento textual. Ésta todavía suena a anécdota; aquella, en cambio, apunta ya hacia la configuración de una macroestructura. Hecha esta salvedad, la diferencia

numérica de ambas proposiciones se vuelve más significativa. Es decir, el hecho de que la primera proposición haya aparecido en ocho ocasiones y la segunda dos, sugiere que los lectores tienden a formular abstracciones, más que a almacenar en la memoria a corto o largo plazo determinadas proposiciones del texto. Ahora bien, tanto la primera proposición como la segunda, implican una selección de la información; selección realizada a partir de una macroestructura. La falta de una macroestructura bien definida lleva a cometer errores de interpretación. Errores que consisten, no en malinterpretar algunas unidades semánticas o sintácticas, sino en no dar la importancia debida a los elementos adecuados. Un ejemplo de esto lo encontramos en la penúltima proposición de esta sección narrativa ("platican sobre cosas intrascendentes"). En esta proposición, por ejemplo, el error no surge de que en el diálogo de los personajes no se toquen temas intrascendentes; lo que pasa desapercibido es que uno de esos tópicos es el que desencadena toda una situación posterior en el cuento. Digamos que este lector se dejó engañar por la autora. La autora (implícita, desde luego) utiliza varios elementos distractores. En primer lugar, crea la impresión de que todo en la obra, por lo menos en la primera sección anecdótica que estamos analizando, es intrascendente; parece no suceder nada. Y en segundo lugar, la clave para notar un cambio en la actitud de B es la ausencia de respuesta por parte de él. Si interpretar lo dicho por un personaje es difícil, representa un grado mayor de dificultad descifrar su silencio. La proposición "W desea pedir algo a B", por último, indica que el

lector dio indebida importancia al acto mediante el cual B responde a la actitud titubeante de W. El hecho de que B ofrezca un poco de licor a W, lo interpreta este lector en el sentido de que B está satisfaciendo un requerimiento implícito de W.

Las consecuencias de estas fallas interpretativas son idénticas a las que produce el no tomar en cuenta el acto narrativo 'b)'. Toda la primera sección anecdótica del cuento, que como ya se dijo ocupa la mitad de su extensión, queda desconectada del resto. Al perderse la relación causa-efecto, estas secciones quedan como simples yuxtaposiciones y fuerzan otra interpretación del cuento.

Si la omisión o selección inadecuada de la proposición constitutiva del acto central 'b)', se debe a la falta de una macroestructura bien definida, en la omisión de un acto auxiliar parecen intervenir otro tipo de motivos. La inclusión de proposiciones tales como "B queda solo" o "W se retira", no está determinada por la macroestructura que el lector se haya formado de la obra, sino por la estructura del resumen mismo. Es decir, su inclusión hace más completo el resumen. Puesto que si se introdujo un personaje, lógicamente, hay que indicar su salida de la escena. De ahí que sólo unos pocos lectores hayan usado estas proposiciones.

Segunda sección anecdótica.- De esta secuencia narrativa los lectores sólo expresan una proposición. La mención de ésta es tan rápida que inclusive en algunos resúmenes aparece como oración subordinada a otra que enuncia contenido de la secuencia narrativa anterior o posterior. Aparece como efecto de lo dicho

por W o como premisa necesaria para otra proposición posterior. Sin embargo, también hay que decir que ésta es la proposición con más frecuencia de recurrencia en la muestra en general: aparece en 33 de los 34 resúmenes. Esta gran proporción sugiere la importancia de esta secuencia narrativa para la interpretación del cuento.

En los quince resúmenes que estamos analizando en este momento, aparecen las siguientes proposiciones, la mayoría mencionadas por un solo lector:

quiere sentirse consternado como antes  
 recuerda su pena al saberlo muerto  
 perturbado por recuerdo de muerte de hijo  
 lamenta muerte de hijo  
 sufre al recordar hijo asesinado (2 lectores)  
 recuerda pérdida de hijo  
 recuerda hijo (6 lectores)  
 recuerda el pasado de W  
 cree que su mundo está arruinado

Todas las proposiciones aluden a una actividad que ocurre en el interior del personaje principal. Esta es, pues, la primera característica de la sección narrativa en cuestión. Para algunos es de índole emotiva (no consternado, no pena, perturbado, lamentación, sufrimiento), y racional para otros (recuerdo). A simple vista puede parecer una enumeración de elementos contradictorios; pero si se adopta un enfoque funcional, las diferencias aparentes dejan de mostrarse como tales. Algunas de las proposiciones aluden a la ausencia y otras a la presencia de una cualidad emotiva. No es que surjan de interpretaciones opuestas; se trata, más bien, de diferentes grados de abstracción. Las proposiciones con carga negativa (no consternado, no pena) transcriben la información pre-

sente en el texto. La proposición "sufre al recordar" expresa la manera como interpreta el lector aquello que en el texto aparece como ausencia. En "lamenta muerte de hijo" ya hay un cambio; la reacción emotiva ya no se debe al hecho de recordar, sino al hecho recordado mismo. Sin embargo, estas cinco proposiciones coinciden en señalar la presencia de una reacción emotiva.

Las tres proposiciones siguientes ("recuerda pérdida de hijo", "recuerda hijo" y "recuerda el pasado de W"), en cambio, ya no inciden en la característica emotiva de esta sección narrativa. Siete lectores aluden sólo al hecho de que el personaje recuerda a alguien. Consideradas en forma aislada, parecería que refieren a dos tipos diversos de actos; sin embargo, lo que en realidad ocurre es que el lector deja implícita la otra parte de la oración. Puesto que B recuerda a su hijo y su hijo murió en la guerra, pueden pensar estos lectores que obviamente el recuerdo debe producir sufrimiento. Y, entonces, omiten esa parte. Esta puede ser la razón por la cual gran parte de los lectores llegan a configurar este macroacto. Cabe notar, sin embargo, que, si bien algunas diferencias superficiales no son relevantes, hay una que sí refleja cambios macroestructurales. Me refiero a la diferencia en cuanto a qué es lo que provoca la reacción de B.

Para unos lectores, el origen de esa reacción es el recuerdo de la muerte del hijo; para otros, es el no poder sentirse como antes se sentía al recordar a su hijo. Líneas más arriba hemos expuesto el posible razonamiento que lleva a los lectores a enunciar dichas proposiciones. Ahora bien, como ya se dijo, en la base



existe un problema de macroestructuras. ¿Ambas macroestructuras son válidas? Por el momento, sólo daremos una respuesta parcial. Retomaremos este problema al final del análisis, una vez que hayamos cubierto los otros aspectos de la obra. En este momento sólo recurriremos a los elementos que proporciona la sección narrativa misma. El problema es propiciado por la combinación de momentos anecdóticos diferentes. Grosso modo pueden distinguirse, por un lado, la reacción de B inmediatamente después del suceso y, por el otro, la reacción de B después de que W toca el tema de la muerte del hijo. Hay pues una comparación de dos elementos. Lógicamente, la comparación no puede ser entre un recuerdo y otro recuerdo, pues entonces sólo tendríamos un elemento; en cambio, y es lo que la estructura de la sección anecdótica pone de manifiesto, sí es posible comparar la reacción primera con una segunda reacción. Además, repetidas veces se habla de lo mismo y de manera enfática: "He wanted, he intended, he had arranged to weep..." (lexía 12, p. 415). "He wasn't feeling as he wanted to feel" (lexía 13, p. 416). Estos elementos discursivos apoyan la proposición de que el problema de B es el no poder reaccionar como antes. ¿Qué es lo que hace que la mayoría de los lectores no tome en cuenta esto? En primer lugar, la estructura discursiva que, al trastocar el orden cronológico de los eventos, posibilita la confusión. Pero quizá más importante sea el hecho de que la situación planteada, según la estructura discursiva, suena ilógica: el personaje sufre porque no sufre como sufría antes. Planteada así la proposición parece más un juego de palabras que un enunciado "normal".

Además, cuando se toca este tema, se suele hablar del sufrimiento por la muerte del ser querido y no por un planteamiento filosófico del problema. Este concepto cultural puede estar desviando la interpretación de la obra.

Finalmente quedan las proposiciones "recuerda el pasado de W" y "cree que su mundo está arruinado". La primera obviamente surge de una mala lectura del texto. No hay ningún tipo de elementos textuales que creen ambigüedad en este sentido. La segunda proposición, en cambio, surge al conceder indebida importancia a una de las proposiciones de esta sección anecdótica. El problema es de selección, no de lectura.

Tercera sección anecdótica.- De esta secuencia narrativa, los lectores de este primer grupo mencionan en sus resúmenes las siguientes proposiciones:

mosca cae en tintero (6 lectores)  
 aparece mosca (2)  
 mosca distrae atención de B (3)  
 mosca lucha por sobrevivir (5)  
 B juega con mosca (2)  
 B tortura mosca  
 B la observa  
 B intenta ayudarla  
 B la salva pero la molesta (2)  
 mosca muere (5)  
 B mata mosca (2)  
 el incidente de la mosca  
 B lo escenifica en la mosca

A diferencia de lo que ocurre en la secuencia narrativa anterior, los lectores se detienen un poco más en ésta. Pero, en contrapartida, hay más lectores que no la mencionan en sus resúmenes. Aparece en 27 de la muestra total de resúmenes. Así pues, el nú-

mero de proposiciones que un lector dedique a una sección narrativa no está en relación directa con la importancia que tenga para la interpretación de la obra. La frecuencia de aparición de una proposición, tampoco parece ser indicio de su relevancia para la significación de la obra. En este caso, por ejemplo, las cifras sugieren que la relevancia de esta sección es bastante inferior a la de la anterior. Sin embargo, en otra de las respuestas los mismos lectores afirman que la escena de la mosca es de vital importancia para interpretar la obra. La composición de los resúmenes, por tanto, no responde sólo a la necesidad de enunciar las proposiciones que configuran la significación de la obra; también parecen estar regidos por la intención de abarcar todos los aspectos del cuento.

Las proposiciones mencionadas aluden a tres momentos sucesivos en la secuencia narrativa. Las tres primeras funcionan como formas de introducir este nuevo personaje en la narración ("mosca cae en tintero", "aparece mosca" y "mosca distrae atención de B"). Resulta interesante notar que, tanto en el caso de W como en éste otro, muchos lectores han sentido la necesidad de hacer una especie de introducción. Esto parece indicar que si la historia es acerca de B, los otros personajes, como seres extraños, necesitan una introducción previa. En otras palabras, dichas proposiciones no aparecen porque sean importantes para la interpretación de la obra, sino porque cumplen una función dentro del resumen.

El segundo grupo de proposiciones, que comprende las siguientes cinco, enuncia la interacción entre B y la mosca.

("B juega con mosca", "B tortura mosca", "B la observa", "B intenta ayudarla" y "B la salva pero la molesta") Entre estos lectores hay más interpretaciones; indicio de la mayor libertad que concede el texto al lector en lo que se refiere a la actividad que desarrolla B. Las interpretaciones van de lo positivo a lo negativo. La primera proposición llama la atención hacia la actitud de B con respecto a la mosca y relega la acción que realiza. Pero esta selección está determinada por una macroestructura según la cual B trata de evadir los recuerdos que le producen dolor. A partir de los mismos elementos discursivos, otros lectores llegan a proposiciones distintas. Según éstos, B intenta ayudar a la mosca. Aunque también se apoya en la actitud de B, se presta mayor atención a una mayor implicación de B en lo que le ocurre a la mosca. Sugiere el interés que pone el personaje en esta situación. Esto parece estar determinado por una macroestructura dentro de la cual la escena de la mosca constituye una proyección simbólica del conflicto que vive B. En "B la salva pero la molesta" parecen influir los mismos factores que en la proposición anterior, a excepción de la enunciación explícita del desenlace fatal. La macroestructura subyacente apunta hacia un final negativo para el personaje principal. Otro lector, en cambio, fija su atención en lo que B le hace a la mosca y no tanto en su actitud. Éste es el origen de "B tortura mosca". Dicho énfasis está motivado por una macroestructura según la cual B trata de desfogar su sentimiento de impotencia. Para otros lectores lo significativo de la sección narrativa radica en la manera como B observa a la mosca.

Lo que hace con ella es irrelevante. La escena de la mosca se interpreta como un momento de reflexión. La importancia de la escena radica, en estos casos, en su simbolismo. De ahí que incluso sientan la necesidad de especificar el punto de la reflexión: "la lucha por sobrevivir". Integran esta secuencia narrativa al resto de la obra en calidad de alegoría.

Algunas alusiones a esta secuencia narrativa concluyen con la mención de la desaparición de la mosca. Cinco lectores lo enuncian como "mosca muere", y otros dos como "B mata mosca". El hecho de que menos lectores se apeguen a la 'realidad anecdótica' sugiere el valor funcional de este tipo de proposiciones. Es decir, se enuncia no por su relación con una macroestructura, como para dar más coherencia al resumen. Cabe notar que en algunos casos esta proposición se enuncia como marcador temporal (Al morir la mosca...). Además, lo que motiva otro cambio de actitud en B es el hecho de que la mosca deja de existir. Que haya muerto a causa del trato que le da él mismo no influye en el proceso mental del personaje. Y puesto que el narrador está siguiendo este proceso, la acción y no el agente es lo que constituye la información relevante.

Cuarta sección anecdótica.- Dada la escasa longitud de esta cuarta sección y su naturaleza interrogativa, resulta más difícil interpretarla. Quizá sea ésta una de las razones por las cuales ésta aparezca menos que las otras secciones en los resúmenes. En toda la muestra, sólo se menciona en 25 de los 36 resúmenes.

En el grupo de quince que estamos analizando aparecen las siguientes proposiciones:

- B olvida lo de su hijo (7 lectores)
- B evade sentimiento de dolor
- B ya no quiere más ideas que lo lastimen
- B supera dolor y sigue adelante
- B acepta desaparición de su hijo (2)
- B reconsidera su idea de la vida
- B olvida recuerdo de W y todo pasa
- B después no sabe de la vida del perro

La primera proposición, que fue la más frecuente, señala una relación entre ésta y la segunda sección anecdótica: entre la pregunta que formula el texto al final y el problema de B, el recuerdo de su hijo. Puesto que el conflicto del personaje surge por el recuerdo, el olvido puede considerarse como solución para el conflicto. Éste parece ser el proceso mental que subyace a la enunciación de esta proposición. La segunda de las proposiciones refleja la idea de que la escena de la mosca constituye un medio de evadir el problema. La proposición "ya no quiere más ideas que lo lastimen" sugiere un cambio de actitud en el personaje. La escena de la mosca lo lleva a darse cuenta de que debe rechazar ese tipo de ideas. Según otros lectores, las reflexiones que la mosca provoca en el personaje, le permiten superar su dolor, aceptar la desaparición de su hijo, reconsiderar su concepto de la vida.

Las dos últimas proposiciones constituyen el reflejo de macroestructuras inadecuadas originadas por incomprensión de elementos discursivos. En la primera de ellas ("olvida recuerdo de W y todo pasa"), el error surge al no percibir que no se trata de W sino del hijo, confusión que surge en la segunda sección anecdótica.

El problema en la última de las proposiciones ("después no sabe de la vida del perro") surge de una falla en el dominio de la lengua inglesa, pues el lector está interpretando literalmente la oración "the old dog padded away" (lexía 24, p. 418). Cabe notar que todos estos lectores interpretan el fin de la obra como favorable al personaje principal. Quizás se deba a que de esta manera la obra queda cerrada, completa. Dejar el problema sin solución podría ser demasiado inquietante para estos lectores.

Estos quince resúmenes ponen de manifiesto cómo los lectores organizan y clasifican la enorme cantidad de información que proporciona una obra literaria. El procedimiento parece ser el siguiente: primero se divide la obra en secciones menores; después se formulan las proposiciones que refieran a los puntos más relevantes dentro de esas secciones. Que se trata de un procedimiento inconsciente queda claro por el hecho de que en el cuestionario cerrado (ver Anexo D), aplicado después del primer contacto con la obra, la mayoría dijo que la obra estaba dividida en dos partes y un número menor señaló que en tres (ver Anexo H). La selección de las proposiciones más relevantes se lleva a cabo en función de una macroestructura. Ahora bien, la macroestructura se forma inmediatamente después de la primera lectura con el material almacenado en la memoria. Debemos suponer que la cantidad de información retenida es mucho mayor de la que se muestra en los resúmenes. Una vez elaborada la macroestructura se empieza a desechar las proposiciones no relevantes para esa estructura.

Como se ha podido notar, las proposiciones que constituyen estos resúmenes representan los puntos más significativos de la obra para cada uno de los lectores. Curiosamente la mayoría de esas proposiciones tienen muchos puntos en común. Esto es lo que nos ha permitido clasificarlas. Así, hemos constatado que las proposiciones de la primera sección anecdótica tienen como objeto principal señalar el origen del problema del personaje central; la función de las proposiciones de la segunda sección es enunciar el problema del personaje; en las proposiciones de la tercera, sección se pone de manifiesto la presencia del personaje que va a favorecer la solución; y en las de la cuarta se hace referencia a la "solución" final o terminación de la narración. Para mayor claridad podemos remitirnos al cuadro que aparece en la página siguiente.



<u>Macroproposiciones</u>	<u>Acto</u>	<u>Macroacto</u>
W llega a hablar con B empleado visita a B en la oficina de B están W y B	Preparatorio	
plática trae recuerdos de hijo a B W comenta a B de la tumba de hijo platican sobre cosas intrascendentes W desea pedir algo a B	Central	Orientación
B queda solo W se retira	Auxiliar	
quiere sentirse consternado como antes recuerda su pena al saberlo muerto perturbado por recuerdo de muerte de hijo lamenta muerte de hijo sufre al recordar hijo asesinado recuerda pérdida de hijo recuerda hijo recuerda el pasado de W cree que su mundo está arruinado	Central	Complicación
mosca cae en tintero aparece mosca mosca distrae atención de B mosca lucha por sobrevivir B juega con mosca B tortura mosca B observa mosca B intenta ayudar a mosca B salva mosca, pero la mata mosca muere B mata mosca	Preparatorio  Central  Auxiliar	Resolución
B olvida lo de su hijo B evade sentimiento de dolor B ya no quiere más ideas que lo lastimen B supera dolor y sigue adelante B acepta desaparición de su hijo B reconsidera su idea de la vida B olvida recuerdo de W y todo pasa B después no sabe de la vida del perro	Central	Coda

Este cuadro, configurado a partir de lo enunciado por diferentes lectores, constituye un resumen completo del argumento de la obra. Puesto que provienen de diferentes sujetos hay grupos de enunciados que aluden a un mismo punto anecdótico. Dichas macroproposiciones isotópicas reflejan las apercepciones individuales de cada uno de los actos que componen un macroacto. Con el término 'macroproposición' pretendemos indicar que muchas de ellas no son proposiciones directamente tomadas del texto, sino que constituyen, de hecho, una síntesis de un grupo de proposiciones. Es decir que una de estas macroproposiciones puede tener como referente varias proposiciones en la estructura superficial del texto. Las macroproposiciones son, además, las unidades que forman la macroestructura conformada dentro de cada lector.

Ahora bien, entre las diversas macroproposiciones podemos apreciar diferentes tipos de interacción y a distintos niveles. De ahí la necesidad de recurrir a una terminología que permita señalar esos niveles de conexión. El texto aparece como una intrincada red de elementos relacionados a diferentes niveles. Podemos considerar las macroproposiciones isotópicas como diferentes manifestaciones de estructuras profundas captadas por los lectores en una secuencia de estructuras superficiales del discurso leído. Por ello a cada grupo de macroproposiciones corresponde un tipo de acto de habla. La tipología de actos, propuesta por T. van Dijk, alude a la relevancia de cada acto para el macroacto. El más importante es el 'central'. De ahí que en dos de los macroactos los lectores sólo aludan al central. Los actos 'preparatorio'

y 'auxiliar' proporcionan información que facilita la comprensión del acto central y pueden ser omitidos puesto que se trata de información inferible a partir de marcos cognoscitivos. Un grupo de actos preparatorio, central y auxiliar constituyen un macroacto. Los macroactos se definen a partir de la función que cada sección informativa tiene en el desarrollo de la anécdota. Para esta clasificación empleamos la terminología que señala W. Labov en el análisis de narrativa natural (Labov, 1967). El macroacto de orientación está formado por grupos de macroproposiciones que proporcionan información acerca del lugar y tiempo en que ocurre lo que se narra (el contexto situativo) y los personajes que intervienen. El macroacto de complicación abarca el cuerpo de la narración, enuncia una serie de eventos. El macroacto de resolución incluye las macroproposiciones que de alguna manera indican la manera como hay que interpretar los eventos narrados. Y el macroacto de la coda está constituido por las macroproposiciones que refieren a la situación inicial con que se abrió la narración. Este regreso puede quedar marcado por el regreso al mismo momento, al mismo lugar o a la misma situación de conducta. Así pues, esto hace evidente la semejanza entre la 'narrativa natural' y la narrativa literaria.

#### Segundo grupo de resúmenes.

La intención de quienes formularon los resúmenes analizados en el primer grupo era señalar todas las proposiciones básicas del discurso. Su concepto de resumen les hacía sentir la nece-

sidad de aludir a todas y a cada una de las secciones anecdóticas del discurso narrativo. Ahora veremos si a los demás resúmenes les subyacen otras ideas acerca de lo que es un resumen.

Dentro de este segundo grupo, en que sólo se hace referencia a tres de las secciones anecdóticas apuntadas arriba, podemos establecer una tipología en función de la sección omitida. Algunos no mencionan la primera sección; otros la segunda, etcétera. Esperamos que de esta manera podremos percibir la importancia de cada una de las secciones, los criterios que subyacen a este tipo de elisiones y, desde luego, la manera como los lectores llegan a concrecionar un significado.

Omisión de la cuarta sección anecdótica.- Estos resúmenes se apegan totalmente a la estructura de los del grupo anterior. Incluso parecen tener la misma intención. ¿Qué pasa entonces? ¿Significa que la cuarta sección anecdótica no es tan relevante? ¿Puede omitirse uno de los macroactos? Las proposiciones enunciadas son las siguientes: (Con los números y letras hacemos referencia al cuadro de la página 87 en cuanto a los macroactos y los actos con los que se relacionan los grupos de proposiciones.)

- 1a W visita a B (2 lectores)  
dos ancianos se reúnen a platicar  
un hombre que desea sentirse admirado
- 1b W comenta de la tumba de hijo de B  
conversación de W con B  
mencionan hijos muertos en guerra  
W comenta que los hijos están lejos
- 1c W se retira  
B queda solo

- 2 B sufre por recuerdos y pensamiento de hijo  
 B recuerda hijo  
 B reflexiona sobre vida y muerte de hijo  
 desilusionado porque dedicó vida a ganar dinero  
 para educar hijo
- 3a mosca cae en tintero (2 lectores)  
 aparece mosca en tintero
- 3b B la ayuda a salir, le echa tinta (2)  
 B juega con la mosca  
 B la salva, pero...
- 3c mosca muere (3)  
 la mata

Aunque varias de las proposiciones no son funcionalmente adecuadas y otras definitivamente erróneas, no nos detendremos en explicarlas para no perder de vista los puntos que nos interesan en este momento. (Además, podría resultar repetitivo ya que se analizaron anteriormente varios casos similares.)

La primera impresión que producen estos resúmenes es que no llevan a ninguna parte. La tercera sección parece no tener ninguna relación con las dos anteriores, de no ser por la presencia de B. En las dos primeras proposiciones no se descubre la existencia de un cambio de actitud en el personaje. Todo parece indicar que estos lectores no pudieron configurar una macroestructura a partir de la cual organizar sus proposiciones. La cuarta sección anecdótica es, por lo tanto, el punto donde convergen las líneas narrativas que de otra manera permanecen paralelas. Por ello, estos resúmenes dan la impresión de que la obra está incompleta. No cumplen con los requisitos de un resumen de la obra. Al no percibir la relación causal, deja de ser una secuencia de sucesos y se convierte en una lista de sucesos.

Omisión de la tercera sección anecdótica.- A diferencia de los del grupo anterior, estos resúmenes sí son significativos. Para descubrir cómo se logra esto, conviene observar las proposiciones de los dos casos que forman este grupo:

- 1a W visita a B
  - 1b W menciona tumba de hijo de B
  - 2 sufre al recordar hijo muerto
  - 4 trata de evadir sufrimiento por medio de trabajo
- 
- B pierde hijo - trata de evadir realidad
  - 1 ante gente se comporta normalmente
  - 2 a solas recuerda hijo, reflexiona en su propia vida
  - 4 supera situación deprimente  
debe continuar vida normalmente y no vivir de recuerdos

Es evidente que en ambos casos, el lector ya no intenta dar una visión integral de la obra. El primer ejemplo ilustra el tránsito de aquel primer tipo de resumen a este segundo. Aunque el foco de su atención lo constituye la figura central del relato, no prescinde de W, aunque la mención es meramente funcional. Aparece porque está en el origen del conflicto de B. En cambio, no se menciona la mosca porque, de acuerdo con la macroestructura que rige este resumen, no aporta nada a la solución del conflicto. Este lector considera la escena de la mosca (según podemos apreciar en una respuesta posterior) como un reflejo del problema de B. En la muerte de la mosca ve un motivo de depresión mayor para el personaje. Por ello no tendría razón de ser el incluir alguna proposición de la tercera sección en el resumen. En cierta medida, está implícita en el archisema 'sufrimiento' que sí menciona. En realidad, pues, no omite información, sino que la inserta implícitamente,

la implica, en otra proposición. La intención de este lector ya no consiste en agotar todas las partes del texto, sino en resumir el argumento. Por ello también pierde trascendencia señalar la salida de escena de W.

En el segundo caso el punto focal es otro; el resumen se construye en torno al personaje principal. La primera proposición enuncia el tema del cuento; para ello presenta el suceso que da lugar al estado inicial del personaje (pérdida de hijo), y la reacción que esto provoca. Sin esta proposición, el resumen perdería unidad, se convertiría en una lista de sucesos. Pero a partir de esa macroestructura cobra sentido cada uno de los sucesos mencionados: la plática con W y el posterior momento de soledad se consideran como situaciones que permiten comparar la conducta de B. En la percepción y descripción de ambos sucesos se centra la atención en la conducta misma y no en lo que la motiva. Se pierden de vista los sucesos intermedios. De ahí que no se mencionen ni a W ni a la mosca. Ambos quedan implícitos en un concepto más amplio; W en 'gente' y la situación de la mosca en 'situación deprimente'. El final del cuento se interpreta como señal de un cambio en el estado emotivo del personaje. La reflexión le permite superar la depresión. Concluye el resumen con la enunciación de la situación final. De esta manera es fácil percibir el cambio ocurrido en el personaje.

Omisión de la segunda sección anecdótica.- En otros dos resúmenes queda elidida la segunda sección. Es decir, no se alude al problema del personaje principal. ¿Qué tipo de historia perciben estos lectores? En sus resúmenes aparecen las siguientes proposiciones:

- 1a en oficina están W y B (2)
- 1b platican de hijo muerto  
W comenta acerca de tumba de hijo
- 3a mosca cae en tintero (2)
- 3b los distrae  
B la salva, pero le echa tinta
- 3c mosca muere (2)
- 4 no pueden recordar de qué platicaban  
B se pone el pañuelo en el cuello

En el primero de los casos, no se hace alusión a la segunda sección anecdótica porque resultaría incoherente. La ausencia de una macroestructura que sirva como punto de partida está determinada decisivamente por el hecho de que no se percibió la salida de escena de W. Según esta lectura ambos personajes siguen presentes en la última sección anecdótica. Esto le impide al lector encontrar un sentido global en la obra. Ésta le parece una serie de sucesos que no llevan a ninguna parte; por ello se limita a describir los hechos. Puesto que no ha podido formular una macroestructura, no puede percibir unitariamente la obra. Esto seguramente tiene mucho que ver con una respuesta posterior del mismo sujeto en la cual afirma que no le gustó la obra.

Si bien en el segundo caso se especifica que W es quien comenta acerca de la tumba del hijo, no se habla de la reacción de B. Al no mencionar su efecto, el comentario pierde su naturaleza de



causa y se convierte en acción central. Pero este cambio en la relevancia da al texto la apariencia de una serie de sucesos yuxtapuestos y, por tanto, no significativos. La carencia de una macroestructura impide al lector asignar sentido a los componentes de la historia, aunque haya comprendido lo que leyó; es decir, aunque haya asignado una interpretación semántica a cada uno de los elementos del texto.

Omisión de la primera sección anecdótica.- En estos resúmenes no se toma en cuenta ni al personaje secundario ni su actividad. La atención se centra exclusivamente en el personaje principal. Los dos lectores que están en este caso inician su resumen a partir de la segunda sección anecdótica como si no hubiera nada antes. A manera de contrapeso, siguen en detalle la segunda sección; de hecho, proporcionan más información relativa a esta secuencia narrativa que los demás lectores de la muestra. Éstas son las proposiciones que enuncian:

- 2a B puso toda fe y esperanza en hijo  
trabajó toda la vida para dejarle todo a hijo
- 2b hijo muere en la guerra (2)
- 2c muerte afecta a B  
∅
- 2d B se resiste a aceptar muerte de hijo  
∅
- 2e vida destruída, sin motivo  
vida vacía
- 3a mosca cae en tintero (2)
- 3b B la salva pero le pone obstáculos  
B trata de ayudarla pero no puede
- 3c mosca muere (1)
- 4 asombrado por la valentía de la mosca  
frustrado por no poder ayudarla

Al dejar fuera del resumen la figura que introduce el conflicto, estos lectores se ven obligados a utilizar otro punto de arranque. Lo encuentran en el problema que le causó a B la noticia de la muerte del hijo. Pero al hacerlo, proyectan hacia el primero un conflicto que ocupaba un segundo plano. De esta manera establecen una nueva serie de relaciones entre los elementos de la obra. Sin embargo, a pesar de que ambos lectores toman como punto de partida los mismos elementos anecdóticos, difieren en el punto de llegada. Para uno la sección final tiene tintes positivos, mientras que el otro la considera más bien como indicio de algo negativo. Esta diferencia se origina en la interpretación que dan a la escena de la mosca. La lectura positiva es posible puesto que se la ve solamente como un suceso que hace reflexionar a B. La muerte de la mosca es parte de la enseñanza. El segundo lector, en cambio, identifica a la mosca con B; por consiguiente, la muerte de la mosca debe interpretarse negativamente. Ambas lecturas, como puede verse, giran en torno a la figura central y sus problemas. Aunque encuentran un sentido dentro de la obra, al no tomar en cuenta una de las secciones anecdóticas, la visión generada es parcial y, por lo tanto, incompleta.

### Tercer grupo de resúmenes.

Los resúmenes que constituyen este grupo no se apoyan en la secuencia de los sucesos, sino en los personajes y sus conflictos. En tres de ellos los lectores tratan de describir a los dos interactantes humanos:

- Lector 1: dos viejos amigos  
 B perdió hijo  
 B prosperó económicamente  
 B se degradó emotivamente  
 W enfermo  
 W recuerda a B del hijo
- Lector 2: dos hombres frustrados  
 W por falta de carácter  
 B por pérdida de hijo
- Lector 3: dos hombres que huyen de la realidad  
 W encerrado en casa  
 B encerrado en oficina  
 mosca le enseña a B cómo luchar por la vida  
 B se evade

El cuento, según estos lectores, se desarrolla a partir de una comparación entre los dos personajes. Esto puede deberse al hecho de que a cada uno de ellos le corresponde una mitad del cuento. Sin embargo, aunque la duración de su presencia en escena es idéntica, funcionalmente resultan personajes muy diferentes, y esa desigualdad trata de reflejarse en los resúmenes.

En el primer caso, por ejemplo, la oposición se da a niveles diferentes y por ello no queda claramente enunciada. De B se predicen segmentos anecdóticos; de W, funcionales. Es decir, la descripción de B tiene que ver con lo que hace; la de W, con la función que desempeña en el discurso. Esto hace que se pierda la impresión de contraste. Además, la comparación sólo queda a nivel implícito: a la enfermedad física de W se opone la enfermedad emocional de B; pero esta oposición no queda explicitada en el resumen. De la primera sección anecdótica, este lector sólo abstrae las connotaciones de riqueza; abstracción que se debe seguramente al énfasis que hace el narrador con respecto a todos los objetos

nuevos que hay en la oficina de B. La descripción del contexto se interpreta, en este caso, como atributo del personaje. De la escena de la mosca sólo queda en la mente de este lector la impresión de perversidad. En ambas situaciones no se presta atención a los comentarios del narrador, evidentemente. En la primera, se pasa por alto que el narrador insinúa que esa situación comunicativa entre B y W ya ha ocurrido varias veces anteriormente, lo que puede remitirnos a la idea de que W trata únicamente de ganar tiempo. En la segunda situación, el narrador enfatiza repetidamente la actitud 'bien intencionada' del personaje principal.

En los resúmenes segundo y tercero, las diferencias entre los personajes se establecen a partir de sus actitudes ante las diversas situaciones vividas. Según estos lectores, el cuento está organizado en dos secciones. La primera tiene por función descubrir las fallas de W; la segunda, las fallas de B. En el tercero de los resúmenes, el lector siente la necesidad de agregar algo más que un simple predicado a la descripción de B.

Cabe notar que estos tres resúmenes surgen de macroestructuras en las que los dos personajes son negativos. Por otro lado, al reducir a uno o varios predicados la anécdota, ésta pierde complejidad. Por eso es que estos esquemas parecen demasiado simples. La estructuración de estos resúmenes puede deberse a la estructuración visual de la obra misma. Es decir, no se apega a la estructuración del argumento, sino a la secuencia en que aparecen los personajes humanos. Quizá a esto contribuya cierto prejuicio ante el hecho de considerar como personaje a un animal, a un insecto.

Otros lectores de este grupo resumen la obra por medio de dos proposiciones cada uno:

- Lector 1: W visita a B  
B tiene problemas psicológicos por  
la muerte de hijo
- Lector 2: W comenta a B acerca de tumba de hijo  
B siente tristeza por primera vez
- Lector 3: W hace recordar a B  
B descubre que no puede deshacerse de  
ese recuerdo

La mención de W es resultado de su importancia funcional para la obra, una vez más. Pero no se toma en cuenta ninguna otra de sus características. Y por lo que toca a B, los lectores seleccionan diferentes puntos de referencia. El primer resumen alude al estado inicial de B; considera la obra como una secuencia de situaciones que reflejan la inestabilidad psicológica del personaje principal. En el segundo caso se fija la atención en la reacción emotiva de B. Lo curioso es que este lector haya sentido la necesidad de especificar "por primera vez". En el texto no se dice que B se entristezca solamente hasta que W le hace recordar a su hijo; más bien se alude a otra época en que B se entristecía con cierta facilidad. El origen de esa expresión puede ser la noción de que lo que se cuenta en una obra literaria tiene que ser algo 'nuevo' para que sea digno de contarse. De otro modo, dejaría de ser narrable.

En el tercer resumen, a diferencia de lo que sucede en el primero, se menciona el estado final en que se encuentra el personaje principal. El menos adecuado, entonces, parece ser el segundo,

puesto que hace referencia a un estado intermedio. Las alusiones a los estados inicial y final del personaje resultan ser más eficaces como resúmenes, puesto que el resto de la obra se puede considerar como recreable por medio de un proceso de inducción o de deducción.

Por último, otros lectores formulan sus resúmenes por medio de dos proposiciones también, pero solamente mencionando al personaje principal:

- Lector 1: B sufre por muerte de hijo  
B siente que la vida es estéril, vacía
- Lector 2: B ve frustradas ilusiones en la vida  
B evade recuerdos llenándose de cosas y  
abstrayéndose en cualquier situación
- Lector 3: B sufre por pérdida de hijo  
B evita pensar en lo que el hijo habría sido,  
refugiándose en trabajo

El cuento, en la mente de estos lectores, se convierte en la expresión de un concepto: la actitud de un hombre ante un suceso negativo. Enuncian el hecho que provoca una reacción en el personaje y la reacción misma. El texto se percibe como una secuencia de sucesos relacionados causalmente. Los tres resúmenes coinciden en señalar como causa el mismo punto anecdótico, puesto que este punto de partida está dado por el texto mismo. No sucede lo mismo con el punto de llegada. El final del cuento queda al arbitrio del lector.

En el primer caso, por ejemplo, se alude a la emoción provocada por la notificación oficial de la muerte del muchacho. Desde esta perspectiva, entonces, el cuento tiene como función evidenciar

la vacuidad de la vida de B. En el segundo caso, se enfocan dos elementos de la obra que representan dos formas diferentes de evasión; la primera, la descripción detallada de los elementos nuevos en la oficina. La pormenorización de esta descripción lleva al lector a otorgarle un significado desmesurado. La segunda forma de evasión alude implícitamente a la escena de la mosca. La atención especial que se presta a un insecto insignificante llama la atención del lector y pide una justificación. Así pues, este lector interpreta como señal de relevancia el hecho de que en el texto se traten minuciosamente elementos que parecen no merecer tal tratamiento. Y a partir de ellos elabora un archisema que le permite manejarlos como una sola unidad. En el último de los resúmenes, en cambio, la segunda proposición ("evita pensar en lo que el hijo habría sido, refugiándose en el trabajo") está tomada de la sección anecdótica final. Puesto que es el último elemento que conocemos acerca de la actitud del personaje, lo considera este lector como la 'solución' al conflicto que asediaba al personaje principal.

Los resúmenes analizados, como puede verse, responden a tres criterios diferentes. Algunos tratan de resumir el texto con base en el mayor número de elementos relevantes; otros centran su atención en el desarrollo de la anécdota y otros más, se circunscriben a los personajes. Cada uno de estos enfoques, desde luego, determina las características de la obra. Pero también es producto de lo percibido en la obra.

Esto nos ha permitido descubrir los puntos relevantes del cuento. Las unidades que manejan los lectores son muy diferentes en cada caso. Los resúmenes del primer grupo se componen de secciones anecdóticas identificadas por la función que tienen en el discurso; es decir, en función de las relaciones que existen entre dichas unidades. Los del segundo grupo también constan de secuencias narrativas; pero se las selecciona en función de su importancia para la anécdota narrada. En el tercer grupo, las secuencias narrativas se manejan como reflejos de atribuciones otorgadas al personaje principal y al personaje secundario. Por ejemplo, la escena de la mosca se interpreta como "anormalidad psicológica" de B. Sin embargo, lo que determina la selección de estos niveles de manejo de información es la macroestructura que el lector se haya formado previamente a la formulación de sus respuestas.

#### PERCEPCION DE W.

En las páginas anteriores hemos analizado la visión global que se formaron los lectores con respecto al texto leído. Ahora trataremos de indagar cómo perciben e interpretan esos mismos lectores algunos elementos particulares dentro del cuento. Sobre todo, nos interesa averiguar cómo se llenan ciertos espacios en blanco presentes en la obra.

En primer lugar, empezaremos con los personajes. Más específicamente, con Woodifield (W). Puesto que se trata de un personaje secundario, cuya característica primordial es la funcionalidad, resulta interesante descubrir cómo manejan los lectores



este tipo de información. En el cuestionario abierto (Anexo E) se incluyeron tres preguntas relacionadas con este personaje (los números 4, 10 y 11). A partir de las respuestas recabadas a estas preguntas, trataremos de esbozar el proceso de recreación que se suscitó entre los alumnos que componen la muestra.

Ante todo cabe señalar que todos los lectores pasan por alto el hecho de que W también perdió a su hijo en la guerra. Esto es digno de notarse ya que la muerte del hijo es considerado como el tema central de la obra. Así pues, pierden de vista uno de los principales puntos de contacto entre ambos personajes. Quizá éste sea un indicio de que por tratarse de un personaje secundario, no le prestan una atención adecuada. Este personaje parece no tener otra razón de ser que su funcionalidad. Está ahí sólo para recordarle a B la muerte del muchacho.

Al no percibir dicho detalle, y, puesto que W ocupa un espacio mayor del necesario para desempeñar su papel introductorio, los lectores lo interpretan en función de lo que el narrador, el otro personaje o sus familiares dicen de él. Las respuestas a la pregunta "¿Qué opinas del señor Woodifield?" (número 4) consisten en una larga lista de atributos, casi todos diferentes entre sí. Lo cual indica que son resultado de interpretaciones de segmentos discursivos relevantes, pero diferentes en cada caso. Una de las oraciones del texto que más llamó la atención parece ser: "Since he had retired, since... his stroke, the wife and the girls kept him boxed up in the house every day of the week except Tuesday". (Lexía 3, p. 412) En este enunciado emitido por el narrador, el

lector descubre el origen de la 'situación' de W. Por una parte la jubilación y por otra, la alusión a un problema de salud marcan la existencia de este personaje. El impacto de estas proposiciones es reforzado por la mención de la consecuencia directa de esos elementos: la reclusión en casa. De estas tres proposiciones infiere gran parte de los lectores su opinión acerca del personaje. Varios lectores lo describen como jubilado. El término basta; parece no requerir más especificaciones. Es sinónimo de inutilidad, de estar acabado, en una sociedad donde la utilidad es uno de los criterios de evaluación más preciados. Y si a esto se agrega una mala salud se completa el síndrome de la decrepitud. Así pues, otros lectores mencionan que se trata de un hombre anciano y enfermo. De aquí se derivan otros atributos tales como olvidadizo, sentimental, infantil, débil. Algunos lectores, en cambio, se fijan más en la parte final de la oración que citábamos más arriba. De ahí deducen que es un hombre dominado por su familia, fácil de manipular y falto de carácter. ¿Será producto esta interpretación de una influencia de una actitud cultural como puede ser el machismo? Sería interesante comparar estas lecturas con las de estudiantes de otras nacionalidades para descubrir, si es que existen, las influencias culturales. Otros lectores más, descubren en esa misma oración un indicio de anormalidad mental. Relacionan la reclusión a la que se ve sometido W con la reclusión en un sanatorio para enfermos mentales. Esta información retrospectiva proporcionada por el narrador resulta, pues, muy rica para las interpretaciones que generan los alumnos de la muestra.

Otro punto discursivo relevante para la configuración psicológica de este personaje lo encuentran los lectores en el hecho de que W no cuenta inmediatamente la visita que hacen sus hijas a las tumbas de los hijos muertos (lexía 9, p. 414). Algunos lo interpretan como indecisión producida por su falta de carácter. Para otros es indicio de la pérdida de la memoria que se supone suele acompañar a la vejez. Otros ven en este comentario una falta de tacto por las consecuencias que provoca en B. A otros más, incluso, les parece crueldad; ven en ello una especie de venganza por las ventajas de que goza B.

Además puede notarse en estas respuestas la influencia de elementos léxicos específicos que se toman directamente del texto, tales como "old", "retired", "nuisance", "greedily", "admiringly", "frail". Esto lógicamente no se desprende de la fuerza semántica de los vocablos mismos, sino de que el significado se ve reforzado por la situación narrada en el cuento.

Por último, si bien a algunos les parece un personaje conformista, otros lo encuentran inconforme con su situación. Esta segunda noción es propiciada por el tipo de narración empleado. En los momentos en que la narración se realiza desde el punto de vista de este personaje -por ejemplo en el enunciado retrospectivo mencionado más arriba-, se puede sentir un dejo de insatisfacción, de añoranza, de no resignarse totalmente a la situación en la cual se encuentra.

Todas las respuestas, como ha podido verse, aluden a elementos temáticos; es decir, no hay en ellas, todavía, visos de un

enfoque del valor literario de la obra. En ello seguramente influirá el hecho de que este tipo de información no es esencial para la realización de una macroestructura. Sin embargo, la apreciación temática misma se halla incompleta; no intenta entreteter todos los hilos temáticos. La selección de la información responde a la necesidad de contar con los rasgos de personalidad que constituyen a cada una de las figuras narrativas. Es el lector quien -a partir de lo que hace y dice el personaje, lo que le hacen o dicen de él otros personajes o el narrador mismo, y en función de una macroestructura previa- delinea el perfil psicológico del personaje. .

Conviene recalcar que dicho esbozo no responde a predilecciones individuales del lector, sino a una serie de exigencias del texto mismo. Es decir, para que funcione el texto, los personajes deben tener ciertas características. En este caso en particular, los lectores han bosquejado el personaje secundario haciendo énfasis en atributos que contrastan con los del personaje principal. Lo que queda a la mente del lector es señalar el que le parezca más relevante. Esto resulta obvio si observamos que, aunque a la pregunta "¿Por qué no dejaban salir al señor Woodifield?" responden de una manera, en la opinión acerca del mismo personaje no forzadamente aparece la misma información. De ahí podemos inferir que el proceso de selección es diferente del de interpretación. Ni el hecho de que no se mencione un segmento narrativo significa que no haya sido interpretado, ni el que un segmento haya sido interpretado implica que sea seleccionado como relevante. La relevancia se concede en función de la macroestructura.

En comparación con la variedad de respuestas obtenidas en la pregunta número cuatro, resalta el hecho de que los lectores coinciden en sus respuestas a la pregunta de por qué no dejaban salir al señor Woodfield (número 10). En este caso pretendíamos indagar la manera como los lectores interpretan un segmento narrativo donde aparece un espacio en blanco que debe llenarse puesto que está relacionado con un suceso relevante para la configuración psicológica del personaje -como lo constataron muchas de las respuestas a la pregunta cuatro, más arriba.

Veintidós de los 34 lectores dieron como razón de esa actitud la enfermedad y la vejez de W. (Siete mencionan ambas proposiciones, ocho únicamente aluden al problema de salud mencionado y otros siete sólo a la avanzada edad del personaje.) La alusión a la enfermedad se basa en lo que aparece al principio de la oración que contiene el espacio en blanco (oración citada más atrás, lexía 3, p. 412). En la proposición referente a la vejez influyen también las repetidas veces que el narrador emplea el atributo "old" y, tal vez, el marco connotativo de 'jubilado', elemento léxico que también se menciona al inicio del enunciado que estamos señalando. Quienes aluden a ambas proposiciones las resumen. Otros tres lectores relacionan el lexema "boxed up" con estar internado en una institución para personas con problemas mentales. Además, el hecho de que lo tengan que vestir (también en la lexía 3) puede considerarse como apoyo para la isotopía de deficiencia mental. Otros dos lectores infieren de este suceso la falta de carácter del personaje. Su esposa y sus hijas lo mantienen recluido y son

ellas las que le dan permiso de salir un día a la semana. Descubren en esto una especie de dictadura familiar. Otros dos lectores relacionan dicho segmento narrativo con la reacción de W cuando B le ofrece una copa de licor y lo interpretan en el sentido de que las mujeres recluyen a W para evitar que se emborrache. Finalmente dos alumnos lo relacionan con algún suceso posible que no aparece en el texto. La actitud hacia W les parecería justificada si él ya les hubiera hecho una "jugada".

El espacio en blanco, como puede apreciarse en estas lecturas, no exige al lector que imagine una proposición que pueda insertarse en ese punto de la narración, sino que relacione uno de los extremos del espacio en blanco (recordemos que para ser perceptible, el espacio en blanco debe estar delimitado por segmentos informativos) con otro segmento anecdótico. De no observarse esta norma se corre el riesgo de traer a colación información irrelevante para la historia (como sucede con las lecturas que hablan de una "jugada"). Mediante el espacio en blanco, pues, el autor fuerza al lector a formular cadenas informativas y archisemas necesarios para la percepción de la obra como unidad. Por consiguiente, la relación que se establezca está supeditada a una macroestructura. Así, por ejemplo, las interpretaciones de esta situación anecdótica en torno a enfermedad y vejez son más numerosas porque son las características que proyectan este personaje como contraste del personaje principal. Algunos lectores descubren ahí un apoyo para la oposición subordinación-autonomía presente entre los personajes. La irrelevancia de la interpretación que alude al gusto por el licor,

no se debe a que sea falso -puesto que este criterio es inaplicable dentro del marco teórico en el que nos movemos- o menos cierto, sino a que sólo sirve de apoyo a un acto auxiliar, de acuerdo con la macroestructura manifestada en la mitad de la muestra.

La desigualdad significativa de los dos personajes queda de manifiesto en las relaciones que se perciben entre ellos, lo cual queda manifestado en las respuestas proporcionadas por los alumnos a la pregunta 11: "¿Cuál es la actitud del señor Woodfield hacia el 'Boss'?". Para indicarla, los lectores se valen de lexemas como: "admiración", "amistad", "respeto", "envidia", "compasión", "indiferencia", "crueldad". Se definen estas actitudes en función de elementos textuales (vocablos dentro del texto) propios de la voz. Esto significa que los lectores reconstruyen la actitud del personaje por medio del tono que perciben en sus locuciones o acciones. Pero, debemos recordar, esos mismos elementos léxicos también sugieren la posición de los locutores. Así, los lexemas de admiración, respeto y envidia implican disparidad entre los locutores; uno es mejor que el otro. En este caso, 22 lectores emplean estos lexemas -o por lo menos uno de ellos- para describir la relación que existe entre W y B. Esto es, gran parte de los lectores perciben en W una figura inferior a B. Por medio de este contraste, la figura central adquiere dimensiones pues ya hay un punto de referencia. Otros lectores (4) califican esta relación como amistosa. Esta lectura refleja más bien una situación comunicativa entre iguales. La relevancia de esta lectura está dada por el hecho

de que justifica la presencia de W en la oficina de B. Y, en este sentido, descubre un elemento que sustenta la credibilidad en el cuento. Para otros lectores la actitud de W les parece "indiferente", "cruel", "compasiva". Los adjetivos indiferente y cruel refieren al momento en que W comenta a B acerca de las tumbas de sus respectivos hijos (lexía 8, p. 414). Según estos lectores, W hace el comentario con la intención de molestar a B, o sin importarle lo que le pueda ocurrir. El adjetivo compasiva refiere más a la manera como W trata de cambiar el tema de la conversación cuando nota los resultados de su comentario (lexía 9, p. 414). Estas tres últimas lecturas invierten los papeles de los interlocutores. En ellas la figura superior es W; y B, la inferior. Por referir únicamente a un segmento anecdótico, la última de las lecturas resulta irrelevante para la macroestructura. En los otros dos casos la irrelevancia se debe, no a su parcialidad, puesto que aluden al acto central del macroacto 'Orientación', sino a que la interpretación no es adecuada.

#### PERCEPCION DE B.

La percepción que se tiene del personaje principal (Bóss) está estrechamente relacionada con su conflicto. (De nueva cuenta, incluimos tres preguntas relacionadas con este personaje en el cuestionario abierto. Corresponden a los números 3, 12 y 13 del Anexo E.) Si los lectores esbozaban el perfil psicológico de W a partir de lo que los otros personajes dicen de él, la figura de B (Boss) se delinea a partir de sus propias reacciones ante la



difícil situación en que aparece. Su interrelación con W y con la mosca quedan en un segundo plano. Lo cual pone de manifiesto la presencia de una macroestructura que permite clasificar la información. La segunda sección anecdótica, por consiguiente, es la más relevante. La mayoría de las opiniones parecen surgir de ahí. Esto es explicable, pues en ese momento el lector conoce el conflicto de B.

En algunas de las respuestas, además, se pueden descubrir referencias implícitas a otras de las secciones anecdóticas. La primera sección, por ejemplo, se utiliza para elaborar un contraste. De ella les queda la impresión de un personaje fuerte; pero esa impresión desaparece en las otras secciones. Por ello algunos lectores afirman que se trata de un personaje "aparentemente fuerte", pero que "en realidad es débil". Esta última proposición refleja la actitud del personaje ante el recuerdo de la muerte. Otros lectores completan su imagen de B haciendo referencia a la tercera sección anecdótica; este personaje, afirman, es "falto de carácter" y "sádico". Este último atributo (sádico), con toda seguridad, surge de la impresión que deja en ellos la actitud de B hacia la mosca. Algunos lectores más lo describen como un hombre que quiere olvidar sus sufrimientos. Esta alusión a la escena de la mosca -ahora considerada como evasión- constituye el único origen de esta opinión.

En las diferentes opiniones expresadas por el conjunto de lectores también se puede percibir el reflejo de otros criterios normativos. La imagen que de este personaje tienen algunos de ellos

está delineada a partir de los efectos que ejerce el conflicto en B: "atormentado" (2), "confundido", "triste", "infeliz", "endurecido por la vida", "cansado de vivir sin ilusiones", "con problemas psicológicos" (3), "con problemas sentimentales". Otros lectores describen al personaje por medio de sus acciones: "trata de evadir sufrimientos" (5), "sufre intensamente", "enloquece", "no profundiza en cosas que suceden". En otros casos la imagen surge de la comparación entre B y su conflicto. Para ellos B es "débil" (2), "cobarde", "falto de carácter", "aparentemente fuerte". Por último, dos lectores consideraron que es un personaje bien logrado.

Como puede verse, la imagen del personaje principal también está determinada por criterios macroestructurales; es decir, la caracterización psicológica se realiza en función del conflicto central del relato. Lo que queda a la creatividad del lector es seleccionar los rasgos que le parezcan más relevantes. La caracterización del personaje principal no requiere el establecimiento de conexiones entre varios segmentos narrativos -no constituye, pues, un espacio en blanco-, sino la interpretación de un segmento anecdótico particular. Las diferencias entre los lectores se deben a la selección de momentos anecdóticos diferentes o a distintas interpretaciones de un mismo segmento.

Por lo que toca a su relación con W, la mayoría de los lectores la perciben como de superior a inferior. A diferencia de lo que observamos al analizar esta misma relación, pero en dirección opuesta (W hacia B), en este caso resulta más obvia para los lec-

tores la diferencia de los interlocutores. En las respuestas a la pregunta 12: "¿Cuál es la actitud del 'Boss' hacia el señor Woodfield?" aparecen los siguientes lexemas que, implícitamente, señalan la superioridad de B: "compasiva" (14), "vanidosa" (6), de "superioridad" (7), de "indiferencia" (5), "de rechazo" (2), "paciente", "evasiva", "tolerante". En cambio, sólo se encuentran unos pocos lexemas que apuntan hacia una relación entre iguales: "de respeto" (4), "de amistad" (3), "de camaradería" (2), "de aprecio" (2), "de comprensión". También resulta significativo el hecho de que no haya ningún lexema que aluda a la inversión de roles, cosa que sí observamos al estudiar las respuestas relacionadas con W. Esto demuestra que sí funcionan las estrategias que emplea la autora para sugerir -nunca lo dice explícitamente-, la mayor estatura del personaje principal. Mientras que la relación W-B estaba caracterizada en relación a tonos de voz, la misma relación desde el otro punto de vista (B-W), está descrita en función de las acciones de B. Esta interacción fortalece la figura de B en tanto que personaje principal; pero favorece también, al mismo tiempo, una especie de resentimiento por parte del lector. Resentimiento necesario para evitar una actitud de empatía hacia este personaje. De ahí que ninguno de los lectores sienta compasión por B. Mediante el diálogo que sostienen W y B, aparentemente sin significado, la autora cancela la reacción sentimental fácil.

La percepción de la interacción entre B y la mosca básicamente se lleva a cabo a partir de la actividad de B (respuestas a la pregunta número 13). Sólo cinco alumnos de la muestra emplearon

una estrategia diferente: enfocaron la interacción en términos de su función para la obra. Resalta, pues, la subordinación del discurso narrativo al conflicto central del personaje principal, conflicto que también es principal en la obra. Esto constituye un reflejo de la manera como los lectores perciben diversos grados de importancia en la información que les proporciona el texto. No corresponde al lector decidir cuál de las figuras ocupa la posición central del relato; evidentemente es B y así lo señalan en sus respuestas al cuestionario abierto. Pero sí toca al receptor establecer las características de las interrelaciones de B con los otros personajes. La diversidad de las características señaladas se debe a la diversidad de enfoques aplicados y a la diversidad de acciones consideradas como relevantes. Puesto que el texto es un acto complejo, está constituido por una serie de actos simples con sus respectivos motivos, actitudes y reacciones en estado latente. En la tercera sección anecdótica (Resolución), los lectores distinguen dos acciones importantes: "B salva a la mosca" y "B echa tinta a la mosca". En torno a ellas producen respuestas a la pregunta sobre la actitud del jefe hacia la mosca (número 13) en los siguientes términos: "admiración" (7), "admiración y crueldad" (8), "crueldad" (8), "compasión" (5), "indiferencia" (2).

Cabe señalar dos enfoques en las opiniones anteriores: algunos lectores consideran esta sección anecdótica como un suceso y otros como un acto (van Dijk, 1980b). Para los sucesos es irrelevante que haya un agente (aunque éste sea el personaje principal); lo importante es la reacción de quien asiste al suceso. Por ejemplo,

la respuesta "B queda admirado de la capacidad de lucha del insecto", es un suceso. En los actos, en cambio, es obvio que hay un agente, y la importancia radica, entonces, en el motivo del acto. Por ejemplo, que en las acciones de B perciban los lectores elementos como compasión, indiferencia o crueldad, señala que se trata de actos. La disparidad en los motivos mencionados se debe a la selección de uno de los dos actos mencionados arriba. Si se considera relevante el acto de salvar a la mosca, se puede hablar de "compasión". Si por el contrario se piensa que el acto relevante lo constituye el echar tinta, se llega a la consideración de los lexemas "indiferencia" y "crueldad". En esta última selección influye el tipo de personaje que se esté configurando. Desde luego, todas estas selecciones obedecen a la macroestructura que se haya formado cada uno de los lectores. Así pues, la mención de "admiración y crueldad" es factible puesto que se trata de una combinación de los dos actos mencionados más arriba. El primer vocablo alude a la reacción de B ante la mosca y el segundo, al motivo que lo impulsa a actuar en contra de la mosca. El uso de ambos enfoques quizá se deba a la intención de abarcar toda la tercera sección anecdótica. Curiosamente, empero, la combinación de motivos no se da. Ello significa que al enfocar la situación como un acto complejo, necesariamente se lleva a cabo también una clasificación de la información. De manera que, entonces, basta con enunciar la proposición referente al acto relevante. Por último, la mayor frecuencia de la proposición "crueldad", indica que los lectores consideran que la intención global del acto complejo (del

texto) coincide con la del último acto simple. Esto es así ya que si se considera que la exposición sigue el orden de los hechos, el acto de salvar se puede considerar como un antecedente de echar tinta. Lo contrario, en cambio, no es posible.

#### PERCEPCION DEL CONFLICTO

Al analizar algunos de los resúmenes elaborados por los lectores habíamos descubierto que situaban la presentación del conflicto en la segunda sección anecdótica. También resultó evidente que era ésa la sección que menos veces dejaban de mencionar. Es decir, la percepción de un conflicto parece ser crucial para la interpretación de la obra. De aquí que retomemos el tema con el fin de estudiar las diversas interpretaciones del momento anecdótico más decisivo dentro del texto.

La pregunta acerca de cuál era el principal problema de B (número 5 del Anexo E) suscitó las siguientes respuestas:

- no superar trauma causado por la muerte del hijo (3 lectores)
- no aceptar muerte de hijo (4)
- no poder olvidar muerte de hijo (3)
- no querer pensar en muerte de hijo
- no saber cómo murió
- no aceptar que el tiempo ha hecho que olvide la pérdida del hijo (4)
- el recuerdo del hijo (3)
- el daño que produce el recuerdo del hijo
  
- sentirse inútil ante la muerte
- sentirse solo (2)
- necesidad de evadir la realidad
- necesidad de olvidar el pasado
- sufrir
  
- no poder continuar vida normal (2)
- no poder desahogarse
- vida sin sentido (4)

Si bien todos coinciden en percibir la naturaleza psicológica del conflicto pueden notarse diferencias en la identificación específica del mismo. Algunos lectores aluden al origen externo del problema (la muerte del hijo); otros, a los efectos que produce tal evento en el interior del personaje (inutilidad, soledad, evasión, sufrimiento). Más significativa aún es la diferencia sutil en el punto de referencia al que aluden. Algunos sitúan el origen del conflicto en la pérdida misma del hijo; otros, la mayoría, en el efecto que produce la muerte; para otros más, el conflicto surge al tratar de combatir esos efectos; y para un lector el problema se origina porque B no quiere aceptar que ya cesaron esos efectos. Las proposiciones enunciadas por los lectores incluyen menos o más información, como puede apreciarse en el siguiente cuadro:

Suceso	Consecuencia	Reacción ante Consecuencia	Desaparición de Consecuencia	Reacción ante Desaparición
(muerte)	pérdida de hijo			
( )	recuerdo			
( )	vida sin sentido			
( )	sufrimiento			
( )	trauma	no superar		
muerte	( )	no aceptar		
muerte	( )	no poder olvidar		
muerte	( )	no querer pensar		
muerte	( )	sentirse inútil		
( )	( )	sentirse solo		
( )	( )	no poder continuar su vida normal		
( )	( )	no poder desahogarse		
realidad	( )	evadir		
pasado	( )	olvidar		
( )	( )	( )	olvido	no aceptar
"Six years ago"	"...in the first months and even years after the boy's death... "		∅	presente de la narración

Nota: los paréntesis indican información que el lector presupone.

La diferencia informativa de cada una de las lecturas anteriores depende de los actos simples a los que se alude. Dentro de la segunda sección anecdótica el narrador refiere a seis momentos en la vida de B, sin apearse a su secuencia cronológica: el presente de la narración; el recuerdo del efecto que produjeron las palabras de W (situación anecdótica anterior); la época posterior a la muerte del hijo; la época anterior a la muerte del hijo; el día en que recibe la notificación del deceso; regreso al presente del cuento. Se trata, pues, de un acto complejo con varios núcleos informativos que implican cambios en el tiempo, las circunstancias y los personajes. Lógicamente entonces cada acto implica distinta actitud. Basta con que un lector fije su atención en un momento diferente para que lea información diferente y su interpretación sea diferente. El hecho de que sólo un lector aluda a la sección final de la cadena de actos (la reacción ante la desaparición) se debe a que resulta menos lógica, como se mencionó al analizar los resúmenes; pero también debe favorecer a esta confusión la semejanza entre las reacciones. En ambos casos se trata de rechazo, de no aceptación. Sin embargo, el cambio influye notoriamente en la percepción global de la obra. La diversidad de las lecturas refleja el grado de indeterminación de esta situación anecdótica. Las únicas señales con que cuenta el lector son las señales cronológicas, y de ellas, sólo dos son explicitadas por la autora. Constituye, pues, el mayor espacio en blanco dentro de la obra.

Puesto que el conflicto central del personaje, según gran parte de los lectores, está íntimamente relacionado con la desaparición



o con el recuerdo del ser querido, las acciones de B se interpretan como intentos de evasión. Desde este punto de vista el cuento se convierte en el relato de cómo el personaje trata de evitar la idea de la muerte y el recuerdo de su hijo. Esto queda de manifiesto en las respuestas a "¿Qué hace para resolver su problema?"

(pregunta número 6 del Anexo E):

olvidar (3 lectores)  
 evadirse (4)  
 olvidar por medio de la mosca (2)  
 olvidar jugando con la mosca  
 distraerse torturando a la mosca  
 desahogarse matando a la mosca  
 llenarse de cosas y trabajo (4)  
 entregarse al trabajo (5)  
 refugiarse en el dinero y la dureza  
 cambiar de actitud hacia la vida gracias al  
 ejemplo de la mosca (5)  
 matar la mosca le sirve de catarsis  
 tratar de sentirse útil y no cruel  
 imaginar algo que enaltezca el valor de su hijo  
 nada (2)

La mención de los objetos nuevos de la oficina, durante la conversación con W, se interpreta como muestra de afán de lucro por parte de B con el fin de suplir la pérdida de su hijo. En la actitud de B hacia la mosca se descubre la intención de evadir la realidad. Seis lectores, en cambio, encuentran en la obra una solución positiva; el suceso de la mosca produce un cambio favorable en la actitud de B.

Sin embargo, de los lectores que han descubierto una actitud evasiva en B, muy pocos aceptan que ésa sea la solución del conflicto. Interrogados acerca de si consideraban adecuado lo que había hecho B (pregunta número 7), los lectores dieron las siguientes respuestas:

De 22 que hablaron de evasión:  
 a 14 les pareció inadecuado,  
 a 5 les pareció adecuado,  
 a 3 les pareció ambiguo.

De los demás:  
 a 1 le pareció inadecuado,  
 a 4 les pareció adecuado,  
 a 3 les pareció ambiguo.

Los actos de B son enjuiciados a partir de los marcos cognoscitivos de los lectores. Puesto que en el cuento no se enuncia explícitamente el resultado final de la actividad -así sea mental- del personaje, los lectores lo deducen poniendo en práctica su lógica, su modo de pensar. Así, a algunos les parecen inadecuadas las acciones de B porque son evasivas y una evasión no puede constituir la solución de un problema. Algunos más, en cambio, las consideran adecuadas ya que permitirán al personaje vivir tranquilo. Otro grupo de lectores, por último, enuncia una postura doble: les parecen acordes las acciones con la situación delincada en la obra, pero no están de acuerdo con ellas por constituir evasiones. Como puede verse, el desenlace de la obra está determinado, en gran medida, por el marco cognoscitivo de cada lector. Esto pone de manifiesto que la actividad del lector no es una intromisión indebida, sino parte de la estructura misma en una obra literaria.

#### PERCEPCION DE LAS LEXIAS ACERCA DE LA MOSCA

Considerada desde el punto de vista del conflicto central (preguntas 5 y 6 del Anexo E), la escena de la mosca les parece a los lectores, en términos generales, una forma de evasión.

Al pedirles que relacionaran esta misma escena con el resto de la obra (pregunta número 14), esa opinión sólo ocurrió cinco veces. El cambio no se debe a que la estén relacionando con otros elementos de la obra, pues en la mayoría de las respuestas mencionan a B. La diferencia pone de manifiesto que están manejando la misma información a diferente nivel. En el segundo caso la interpretación es más general. Las proposiciones enunciadas reflejan la noción que queda en su mente después de haber desechado los detalles; las macroestructuras deben estar configuradas con proposiciones de este tipo:

esta escena se relaciona con la lucha de B	
en esta escena se compara a la mosca con B (3 lectores)	
" "	la mosca es símbolo de B (3)
" "	la mosca es símbolo del hijo de B
" "	se compara a la mosca con el hijo de B
" "	la mosca contrasta con los personajes (2)
" "	B ve en la mosca su propia actitud
" "	B ve en la mosca el ejemplo de cómo debe luchar
" "	la mosca muestra que uno debe salvar la vida
" "	la mosca representa la fragilidad de la vida (2)
" "	la mosca refleja vida de constante lucha
esta escena es una forma de evasión (5)	
esta escena es una forma de venganza	
esta escena refleja la lucha por salvar algo perdido	
en esta escena la mosca se niega a morir	
esta escena constituye el clímax del cuento (3)	
" "	da el mensaje y el significado de la obra (3)
" "	constituye el resumen de la obra
" "	constituye la conclusión de las anteriores
" "	es la más trascendente para B

El hecho de que menos lectores coincidan en una proposición es indicio de una mayor libertad de interpretación. La mayor libertad se debe a que no se trata de la información como un momento particular de la obra, sino en función de lo que aporta al cuento.

Las interpretaciones ponen de manifiesto cuatro enfoques diferentes. Quienes la consideran como elemento de contraste; quienes encuentran en ella una representación simbólica de una idea acerca del mundo 'real'; quienes interpretan la escena a partir de lo que representa para B; y quienes prestan atención a la función de la escena dentro de la estructura de la obra. Es evidente que el espacio en blanco producido por el cambio de tópico en el discurso ha obligado a los lectores a cambiar el nivel de interpretación. Se suspende la lectura lineal en busca de lo que sucedió a B y se inicia un proceso hermenéutico. Para interpretar la escena de la mosca primero tuvieron que insertarla en un esquema de valoración.

Dentro del grupo de lectores que consideran la escena como contrastiva pueden descubrirse diferencias cuyo origen lo constituyen los elementos que se toman para hacer la comparación. Así, un lector establece la relación entre la lucha de B y la lucha de la mosca; para otros, la comparación se establece entre la mosca y B; algunos más incluso consideran a la mosca como símbolo de B. En la primera lectura la coherencia del discurso se logra en virtud del paralelismo que existe en las actividades de sendos protagonistas de situaciones: ambos luchan para sobrevivir. Quizá no se enuncie el paralelismo de los actantes por la aparente divergencia de desenlaces: la mosca muere y B vive. En el segundo caso, en cambio, la comparación se establece a nivel de los actantes mismos. En la escena de la mosca descubren elementos que vienen a completar su visión de B. El final trágico de la mosca es considerado como prefiguración del desenlace de B. En la tercera lectura se va más allá.

No se trata de dos personajes que pueden ser comparados en virtud de la igualdad de sus circunstancias. La mosca, según estos lectores, sustituye a B. En esta escena descubren, pues, una especie de resumen alegórico de la historia de B. Estas tres lecturas representan tres niveles distintos de penetración en la obra. Lo cual refleja la posibilidad de interpretación semántica a diferentes niveles, en la que el acceso de un nivel más profundo implica el abandono del anterior, más superficial.

Para otros lectores la comparación ocurre entre la mosca y el hijo de B. Lo que parece dar pie a esta interpretación es la presencia de B en la escena. Es decir, la mosca no puede reemplazar a la figura de B porque ésta también aparece en ese momento. Además, y quizá aún más significativo para los lectores, ambos comparten la característica de que su muerte no es natural. Pero, resulta más difícil seguir la comparación ya que en el cuento no se menciona la manera como murió el hijo. El hecho de que represente un vacío temático es indicio de que se trata de información irrelevante para la historia. Esto es, lo que interesa es que falleció, no el cómo. Por el contrario, en la escena de la mosca el énfasis recae más bien sobre la lucha que libra la mosca. Énfasis señalado por el detalle con que se narran las reacciones de la mosca. Por consiguiente, y puesto que establece una comparación entre informaciones con diferente grado de relevancia, esta lectura resulta improbable.

Dos de los lectores de la muestra ven en la mosca un punto de comparación para los dos personajes: tanto para B como para W.

Ellos descubren el ansia de vivir que falta a los dos personajes. La escena de la mosca representa lo que no hacen ni B ni W. Les brinda un punto de referencia para evaluar las actitudes de ambos personajes.

Las lecturas que hemos visto hasta este momento son concreciones del punto de vista del lector implícito. Dos lectores, en cambio, asumen la visión de B para interpretar esta escena. Según uno de ellos, el personaje mismo (B) ve reflejada en la mosca su propia actitud. Para el segundo, B descubre en la mosca el ejemplo de cómo debe luchar por seguir viviendo. El primero compara actitudes: ambos personajes se aferran a la vida. En el segundo, el punto de comparación son las acciones. Punto en el que encuentra discordancia. La mosca lucha mientras que B se evade. La influencia de la macroestructura es obvia en estas dos interpretaciones.

Los lectores que forman el segundo grupo de interpretaciones descubren en la escena de la mosca una imagen que rebasa los límites del texto y se introduce en el mundo del lector. Es decir, la escena de la mosca no refiere exclusivamente al mundo fictivo, sino también a la realidad extraliteraria. Lo cual puede considerarse como indicio de que la obra satisface el criterio de veracidad, ya que funcionan en ella los mismos principios que en la 'realidad'. En la primera de estas lecturas la escena de la mosca hace surgir expectativas acerca de la conducta del personaje. Pero dichas expectativas coinciden con la visión del mundo del propio lector. La mosca encarna el instinto de supervivencia. El personaje debe

obedecerlo. Otros lectores enfocan más bien la muerte del insecto. Para ellos la mosca ilustra el hecho de que en cualquier momento puede sobrevenir la muerte. Según esta interpretación, la escena de la mosca constituye una prefiguración. Otro lector relaciona esta escena con la idea de lo arduo que es la vida. Estas lecturas ponen de manifiesto la influencia de la cosmovisión de los lectores en la interpretación.

Otro grupo de lectores, como ya se había mencionado antes, interpreta la secuencia anecdótica de la mosca en función de lo que representa para el personaje principal. Algunos la consideran como una forma de evasión, otro como una forma de venganza y uno más como una lucha en vano. Del primero ya hemos hablado más arriba. El segundo enfoque refleja la relación que el lector establece entre el sufrimiento que produce a B la muerte de su hijo y lo que B le hace a la mosca. Lo inadecuado de esta lectura se debe al hecho de que el narrador hace énfasis en la empatía de B por la mosca. Los comentarios del narrador invalidan esta posibilidad. La tercera de las interpretaciones centra su atención en el intento de B de dar vida a la mosca con sus palabras. La escena de la mosca, según esta lectura, es una alegoría que hace resaltar lo inútil de la lucha de B. La última de las interpretaciones de este grupo ("la mosca se niega a morir") ilustra perfectamente lo significativo que resulta interpretar una escena sin interrelacionarla con otras.

Finalmente, un grupo de lectores evalúa la escena con criterios funcionales. Para estos tres lectores la escena constituye

el clímax de la obra. Sin embargo, cabe notar que en los resúmenes no fue ésta la escena más mencionada. Esto nos lleva a considerar que la preeminencia de que hablan es más de orden semántico que estructural. Refuerza esta idea la lectura siguiente: dos lectores opinan que esta escena proporciona el mensaje y el significado de la obra. La naturaleza alegórica debe provocar esta impresión. Otro lector ve en esta escena una especie de resumen. Si se interpreta simbólicamente, la escena de la mosca puede considerarse como reiteración del mismo tópico y, puesto que es más concisa, como un resumen. Para otro lector, en esta escena concluye el tópico iniciado en las escenas anteriores. En esta lectura debe influir el hecho de que después de esta escena sólo hay una breve alusión a lo que hace B. Por último, un lector opina que ésta es la escena que más influye en B. Este lector percibe una gradación en las experiencias de B, de las cuales ésta es la más fuerte. El criterio puede ser la reacción misma de B. Esta misma idea de organización jerárquica ascendente y que culmina en esta escena, priva en este último grupo de interpretaciones.

#### PERCEPCION DE LA LEXIA FINAL

Al analizar lo expuesto por los lectores acerca del conflicto central del personaje vemos que para la mayoría el cuento era la relación de cómo el personaje principal trata de evadir el recuerdo de su hijo. Esta visión del cuento determina la interpretación de la última lexía del cuento. Cada uno de los lectores que constituye la muestra la interpreta de acuerdo con las



interrelaciones que haya establecido entre las diferentes secciones anecdóticas (respuestas a la pregunta número 15 del Anexo E: "¿Cómo interpretas la última oración?"). Esto es así ya que constituye otro espacio en blanco que, lógicamente, ni refuerza ni rechaza ninguna interpretación anterior. Así pues, el lector se encuentra ante un discurso narrativo en el que, contra todas sus expectativas normativas, el conflicto y la solución son los puntos menos determinados en la historia. De ahí que las interpretaciones de la oración final estén relacionadas con las que tienen acerca del conflicto. Las interpretaciones que dan son las siguientes:

B no recuerda lo que pasó antes de la escena  
 de la mosca (6)  
 no puede y no quiere recordar  
 no quiere recordar lo que le lastima (2)  
 tratará de no recordar (2)  
 recuerdos no volverán a afectarlo tanto  
 no quiere recordar cómo murió la mosca  
 el pasado ya no lo amarga  
 olvida lo pasado, ya no le importa recordarlo  
 olvida tristeza  
 olvida sus pensamientos (2)  
 olvida lucha interna  
 olvida desaparición de hijo  
 por un momento cobró conciencia de su soledad,  
 de su amargura y de lo estéril de su vida

recuerdo de hijo lo sumerge en estado de inconciencia  
 se encierra en sí mismo  
 rechaza la realidad  
 evade el conflicto  
 evade recuerdos dolorosos para continuar vida normal  
 enloquece  
 está muerto, no puede recordar

Como puede verse gran parte de los lectores interpretan esta lexía positivamente. Consideran que la escena de la mosca le permite a B olvidar o superar el conflicto que le produce el recuerdo

de la muerte de su hijo. Estas lecturas coinciden en el uso de los términos "no recordar" u "olvidar" aunque difieren en puntos menos significativos. Esto deja entrever cómo los lectores pueden llegar a un mismo punto a partir de elementos secundarios diferentes. Así, hay diferencias en la enunciación de aquello que se olvida o no se recuerda: algunos no lo enuncian explícitamente; otros lo hacen de manera ambigua ("lo que pasó antes", "lo que le lastima", "lo pasado", "sus pensamientos"); otros más señalan puntos más específicos tales como "tristeza", "lucha interna", "desaparición de hijo". Aunque apuntan a la misma información referencial, las variaciones ponen de manifiesto distintas interpretaciones adjudicadas. La única proposición referencialmente distinta es "no quiere recordar cómo murió la mosca". Esta proposición cobra sentido, no obstante, si recordamos que B veía reflejada su propia lucha en la del insecto. Por consiguiente, la muerte (derrota) de la mosca equivaldría a la derrota de B. Otro lector interpreta la escena de la mosca como un momento en el cual se le revela a B lo vacío de su vida. Sin embargo, el tiempo verbal empleado sugiere que esto ya terminó; es decir, que también lo olvida.

Para un grupo menor de lectores (siete) el problema no concluye con la escena de la mosca. El hecho de no recordar es interpretado por un lector como indicio de inconsciencia, estado mental que se considera como efecto de la muerte del hijo. En esta lectura también debe influir el fin negativo de la mosca. Un lector interpreta la actitud de B como señal de que se encierra en sí mismo. No hay solución posible, no hay ayuda posible; todo derivado

del discurso narrativo. A la pregunta de si les parecía adecuado el final (número 16, anexo E) dieron las siguientes respuestas:

- sí, porque da lugar a interpretaciones (6)
- sí, porque muestra con claridad el carácter de B
- sí, porque transmite moraleja
- sí, porque une escena de la mosca con el resto de la obra
- sí, porque muestra que se puede olvidar la tristeza
- sí, porque muestra que hay calma después de la tormenta
- sí, porque plantea un problema y lo resuelve
- sí, porque B resuelve su problema (4)
- sí, porque la evasión es lógica (3)
- sí, porque es acorde con la situación aunque no me gusta
- sí, si se enfoca globalmente la escena de la mosca
  
- no, porque deja mucho que pensar
- no, porque no queda claro el mensaje de la obra.
- no, porque falta información acerca de lo que va a hacer B
- no, porque es intrascendente
- no, porque es ilógico

Así pues, los criterios empleados son varios. Los primeros seis, englobados en la primera proposición, basan su juicio en criterios normativos. Es decir, consideran adecuado el final porque responde a la noción que tienen acerca de cómo debe ser una obra literaria: no brinda más información de la necesaria para permitir -incluso obligar- la participación del lector. Otros lectores presentan un enfoque funcionalista. El final es adecuado porque muestra con claridad el carácter del personaje. Y puesto que se trata del personaje central, todo lo que ayude a delinearlo es adecuado. Para otro lector resulta adecuado porque permite sacar la moraleja. Ayuda a lo que él considera intención del autor. Lo adecuado de la escena se debe, según otra interpretación, a que une la escena de la mosca con el resto de la obra. Es decir, sólo al percibir los efectos que produce en B, puede comprender la relación que existe entre ésta y las escenas anteriores del cuento.

El cambio en el tópicus de discurso (me refiero al momento en que se introduce el tema de la mosca, en la lexía 18, p.416) produce la impresión de discontinuidad; con la escena final, empero, se descubre que la continuidad se conserva a otro nivel.

El criterio de adecuación que emplean otros lectores se basa en el contenido del cuento. Para uno de ellos el final es adecuado porque pone de manifiesto que se puede olvidar la tristeza; para otro, porque la calma sigue a la tormenta; y para un tercero, porque hay planteamiento de un problema y su solución. Tal parece que estos tres lectores consideran que toda obra debe tener un final feliz. Debemos notar que lo que ellos consideran como dado en el texto, el final feliz, no lo es. Esa interpretación es producto de su manera de concebir el texto. Por consiguiente podemos decir que esa idea acerca de la obra literaria está determinando no solamente su juicio, sino también su lectura. Cabe, entonces, la pregunta de si no gran parte de las lecturas analizadas -pues de hecho una mayoría apunta hacia un final feliz- serán producto de la influencia de esta idea. Un criterio semejante subyace a las opiniones de quienes afirman que es adecuado porque B resuelve su problema. Para otros lectores el final, aunque se trata de una evasión, es adecuado porque está de acuerdo con el personaje delineado en el cuento. Otro lector más reconoce que, aunque es lógico el final con el resto de la obra, no le gusta. Se hacen evidentes en esta respuesta dos criterios diferentes: uno inmanente y otro de tipo más subjetivo. Por último, un lector considera que el final es adecuado si se enfoca globalmente la escena de la mosca.

Esta salvedad indica que alguna parte de esa escena exige un final distinto. Seguramente se referirá a la muerte de la mosca. Pues si nada más se prestara atención a ese punto no sería explicable el hecho de que B regrese a su trabajo como si nada hubiera ocurrido.

Todas las lecturas anteriores coinciden en señalar que el final del cuento es adecuado. Sin embargo, hay un grupo de lectores que opina lo contrario. Para tres de ellos el problema se debe a que no proporciona información suficiente. Esto refleja que no se percibe con claridad cuál es la intención que persigue la autora. Otro lector considera que el final es intrascendente. El regreso a lo cotidiano después de una escena tan significativa como la de la mosca puede hacer que el final parezca no decir nada. Finalmente, a otro lector le parece ilógico; nuevamente se trata de la incompatibilidad temática que surge al relacionar el olvido con la muerte de la mosca.

#### PERCEPCION DE TIEMPO Y ESPACIO

Por lo que toca a las coordenadas temporoespaciales de la obra, los lectores de la muestra las perciben en íntima relación con el mundo extratextual. Con sus respuestas a la pregunta número ocho del cuestionario abierto sitúan la historia:

seis años después de la 2a. guerra mundial (11)  
 seis años después de una guerra (8)  
 en este siglo (5)  
 en cualquier tiempo (6)  
 en oficina de hombre rico (9)  
 en Europa (7)  
 en los Estados Unidos (7)  
 en la Gran Bretaña (3)  
 en cualquier lugar (5)

Como se puede ver, son relativamente pocos los lectores que consideran la anécdota como independiente de sucesos de la Historia. De ahí que muchos de ellos opinen que se trata de un cuento realista. Por lo que se refiere al tiempo, el punto clave lo constituye la guerra. Desde luego, por el hecho de que el origen del problema de B es la muerte de su hijo en la guerra. En cambio, de la ubicación espacial lo más relevante para los lectores fue la oficina de B. Esto es lógico puesto que es ahí donde se desarrolla la historia y sólo hay señales indirectas acerca de la ciudad y de la nación donde está ubicada la oficina. Así pues, la percepción del momento y del lugar están determinadas por la relevancia que esos elementos tengan para la anécdota misma dentro de la obra.

#### PERCEPCION GLOBAL DE LA OBRA

A pesar de las dificultades que la obra presenta, o quizá debido a ellas, el cuento gustó a la mayoría de los lectores. Las opiniones al respecto, expresadas en las respuestas a la pregunta número dos del cuestionario abierto son las siguientes:

porque es amena (hasta antes de la escena de la mosca)  
 " es poco usual  
 " es sencilla y fácil de entender  
 " presenta una situación real (5)  
 " trata de dos personas con problemas mentales  
 " trata de un padre que sufre  
 " muestra que una mosca puede dar una lección  
 a un hombre (3)

porque presenta técnica narrativa original  
 porque tiene una narración adecuada  
 por el mecanismo psicológico empleado (4)  
 porque es diferente por el desarrollo y los personajes  
 porque a través de algo aparentemente sin importancia  
 descubre cosas muy importantes (3)

por la forma de conducir al lector  
 porque hace ver que siempre hay que tener esperanza  
 porque demuestra que se puede olvidar lo que atormenta (2)  
 porque transmite un mensaje (4)

No gustó:

porque produce sensación desagradable (escena de la mosca)  
 " es triste y cruel (2)  
 " es frío y confuso  
 " está fuera de la realidad  
 " está incompleto  
 " resulta difícil encontrarle sentido  
 " no hace participar  
 " no permite la identificación con los personajes

Estas opiniones ponen de manifiesto el hecho de que la mayoría de los lectores enjuician la obra literaria en función del contenido, de si lo narrado es agradable, de si es verosímil, de si es moralizante. Son relativamente pocas las proposiciones que aluden a la manera como está narrado (diez). Básicamente, pues, la consideran como obra literaria porque: contiene una intención comunicativa expuesta de manera atractiva (la autora le dice algo al lector), porque es creíble (criterios aplicables a un acto de habla "normal"), y porque responde a criterios "genéricos" que ellos conocen: la narración es adecuada (hay conflicto y resolución) y los personajes tienen rasgos humanos que los hacen eficaces. Representan, pues, propiedades del discurso literario que los lectores utilizan como claves para la interpretación de la obra; constituyen, en este sentido, un "horizonte de expectativas".

El hecho de que sólo algunos lectores hayan considerado la presencia de una lección como criterio de valor no implica que los demás lectores no la perciban. La captan; pero no la consideran





que más les llama la atención. Puesto que cada una de las proposiciones es diferente, en ellas se percibe la manera como cada uno de los lectores reales que componen la muestra de este estudio hace suyo lo expuesto por el autor implícito.

ANALISIS DEL TEXTO II

## ANÁLISIS DEL CUENTO

Leer "A Rose for Emily" es una sorprendente experiencia de continuo reconocimiento y constante reinterpretación de recuerdos que conducen a la configuración progresiva de una historia. Es una compleja red de perspectivas que permite diferentes interconexiones. La anécdota, presentada desde diversos puntos de vista, está constituida por sucesos e impresiones relacionados con la desintegración psicológica de Miss Emily (E), el personaje central. El autor implícito aborda este tema único en varios fragmentos y facetas que no siguen un orden cronológico y que, por ende, fuerzan al lector a saltar de un momento a otro. Estas p<sup>ir</sup>ue<sup>tas</sup> en el tiempo hacen que el lector llegue a compartir, incluso a configurar, un recuerdo.

Puesto que la obra de Faulkner es más sugerencia que fábula, exige una recepción distinta a la tradicional. Prueba de ello es que en un principio su obra no fue bien acogida.

Critics of the 1930s, used to the pruned prose of the Hemingway school or the obvious sociological bent of the then blooming proletarian realists, bogged down ingloriously in his marathon sentences and pronounced him a 'bad writer'. Others saw no obvious sociological message in his writing, and therefore informed the public that he wrote of perversion, idiocy, and depravity for their own sake. (Tuck, 1964:14)

La novela tradicional generalmente sigue una secuencia lineal a lo largo de la cual se introducen los personajes, se construyen los conflictos y se aportan soluciones a los mismos. "A Rose for Emily", por el contrario, no se ciñe a la progresión cronológica de los hechos. La trama se inicia en un punto que no es un prin-

cipio propiamente dicho, sino que simplemente es el momento que el autor escogió para interceptar su personaje. Todo esto para atraer más la atención del lector y obligarlo a internarse en ese laberinto caleidoscópico.

Sin embargo, no todo es novedad, Faulkner se apega a convenciones literarias anteriores a él. En "A Rose for Emily" emplea elementos temáticos típicos del cuento gótico: muerte y decadencia, la mansión victoriana, el misterio que crea la reclusión de E y la revelación final. Con esto no queremos decir que la obra sea simple. Un cuento gótico es algo más que una historia de terror.

The ghost story is an almost perfect instance of collaboration between Teller and Hearer. (...) (The ghost story teller) wants belief in his events, so he must have verisimilitude; he wants suspense, so he must (...) have a climax. The hearer must be enabled to predict the climax, since that is the half the fun of suspense, but the Teller must be able so suspend it from the hearer until he wants to spring it. (...) The heart of the ghost story is suspense and the essence of suspense is order. Revelations are controlled, our involvement and identification are managed, we are led along. (Reed, 1973:13)

Si bien es cierto que estas consideraciones acerca del repertorio explican la aparición de algunos elementos en el texto, el excelente manejo de los mismos y el uso de otros más producen un perfil textual singular que supera toda clasificación genérica.

"A Rose for Emily" es una asombrosa red de perspectivas que el lector debe completar y combinar. El texto carece de una voz autorizada que señale qué está bien y qué está mal. Se trata más bien de grupos de voces a partir de las cuales el lector conforma su propia realidad fictiva. No existe una distancia específica

entre quien cuenta, quien oye (lee) y lo narrado. Este distanciamiento estará determinado por la capacidad interpretativa del lector.

Puesto que nos hallamos ante un texto que requiere en gran medida la participación activa del lector, no sería adecuado realizar un análisis de la obra aislada como si fuera un producto terminado y autosuficiente. Más bien, consideraremos el texto como un conjunto de instrucciones que activa en el lector ciertas operaciones mentales. Así pues, no pretendemos indagar el tema sino el efecto de la obra en el lector. Trataremos de descubrir las estructuras verbales que posibilitan diversos efectos potenciales en la obra.

As meaning arises out of the process of actualization, the interpreter should perhaps pay more attention to the product. His object should therefore be, not to explain a work, but to reveal the conditions that bring about its various possible effects. (Iser, 1978:18)

Primero haremos un análisis de los elementos textuales que, a partir de una lectura (la nuestra), pueden prestarse a diferentes interpretaciones, y posteriormente analizaremos los comentarios de los estudiantes.

Como ya hemos mencionado, "A Rose for Emily" rompe con la convención tradicional de que la linealidad narrativa concuerda con la sucesión cronológica de los hechos narrados. El trastocamiento cronológico de los hechos constituye un reto para la capacidad interpretativa del lector. Al hacer confusa la secuencia temporal de los sucesos, obscurece también sus relaciones lógicas; lo cual

se traduce en una serie de espacios en blanco que el lector tiene que llenar. Esto no significa que quien lee puede relacionar los hechos a su antojo. El narrador guía este proceso por medio de señales cronológicas (días, meses, años) o elementos léxicos correferentes (el veneno, el mal olor, el encanecimiento de E). El lector, pues, debe realizar una labor de rastreo que lo obliga a leer muy cuidadosamente puesto que elementos léxicos que parecen insignificantes posteriormente resultan ser claves para la interpretación de otros sucesos.

El cuento gira en torno a dos acontecimientos importantes en la vida del personaje principal (E): su muerte y su relación con Homer Barron. Sin embargo, dada la estructura narrativa parece como si hubieran muchos más asuntos. La sugerente mezcla de narración escénica y narración panorámica constituye en sí misma una perspectiva y, por tanto, es significativa.

En la literatura, aparte de la repetición, existen muchos medios de producir énfasis. Por ejemplo, se puede recalcar las dimensiones y significación de algo mediante el grado y detalle de la descripción de ese objeto o acontecimiento en particular. (Hendricks, 1976: 130)

En la primera parte del cuento se narra el funeral de E, suceso que sirve de pretexto para iniciar la narración de la vida de este personaje, y la visita que el Consejo de Regidores hace a E para pedirle que pague impuestos. En la segunda parte se presenta una situación que hace surgir un mal olor. En la tercera se relata la relación amistosa entre Homer Barron y E, así como la compra de arsénico. En la cuarta desaparece Homer Barron

la narración avanza hasta culminar en la muerte de E. En la quinta parte, se retoma la situación del funeral pero se avanza un elemento nuevo: el descubrimiento del cadáver de un hombre.

La distribución de estos temas en la obra, aparenta ser una mera yuxtaposición de situaciones inconexas cuyo único punto de contacto es E. En realidad no se trata de una pluralidad de hechos diferentes; sólo son fragmentos aparentemente independientes de un par de eventos. Dicha apariencia de diversidad surge no de la pluralidad de los hechos mismos, sino de la variedad de enfoques. Además, mediante la exposición no cronológica de los hechos, el autor controla no sólo las revelaciones sino la postura del lector hacia el texto: lo obliga a aventurar interpretaciones parciales que al final van a ser destruidas por la última revelación.

Por otra parte, el texto es narrado por una voz no identificada que por momentos se integra al pueblo y se lexicaliza en un pronombre de primera persona del plural, pero que en otras ocasiones se separa del grupo y habla en tercera persona. La inclusión del narrador en algunos momentos de la historia le dan a ésta mayor apariencia de verosimilitud. Pero también constituye una invitación al lector para que comparta sus emociones, temores y dudas. Por el contrario, cuando emplea la tercera persona permite al lector entrar en contacto con otros puntos de vista. Así pues, más que una voz individual, es una voz colectiva que narra la historia. Sin embargo, no es posible identificarla como la voz de "Jefferson", puesto que el pueblo aparece dividido en grupos más pequeños: "the men", "the women"; "the old generation", "the new

generation". Podemos decir, en este sentido, que hay voces que narran pero no una perspectiva del narrador. Esta perspectiva parece estar apenas en proceso de formación. Cabe notar que no se trata de un narrador omnisciente y que, por lo tanto, está limitado a lo que ve y oye. El narrador, al igual que el lector, también está tratando de comprender lo que está narrando. Por ello el lector no puede confiar en el narrador. El lector escucha todas las voces sin que nadie explícitamente le diga cuál expresa la verdad. El lector queda, pues, ante un conjunto de materiales informes a los que tiene que dar una forma aprehensible. Puesto que en el texto no hay una voz que evalúe los sucesos, el lector mismo tiene que aventurar su propio juicio. El texto presenta las perspectivas que puede adoptar el lector, pero no refuerza una y niega otra; sino que las opone para hacer consciente al lector del condicionamiento de su juicio.

Faulkner can calculate his narrative to develop either our kinship with the group majority against the isolated individual or, by showing that majority for what it is, to attract our sympathies to the isolated individual.  
(Reed, 1973:20)

Opuesta a estos grupos de voces encontramos la figura individual de E. Sin embargo, tampoco proporciona una perspectiva definida a la que pueda asirse el lector. Éste tiene que congregarse en una figura coherente los rasgos de personalidad que aparecen dispersos en la historia. En ningún momento se enuncia explícitamente alguna característica personal de E. Es necesario interpretar sus acciones para inferir sus atributos. Por consiguiente, para analizar el personaje tal y como viene dado a través de la acción



haremos uso del "modelo homológico" que emplea William O. Hendricks. Este modelo parte de la suposición de que el cuento está polarizado en protagonista y antagonista. Al comparar las acciones del protagonista con las del antagonista podremos visualizar el perfil del primero. Los términos protagonista y antagonista, aunque singulares, pueden referirse a varios personajes,

éstos se pueden clasificar en dos conjuntos, de modo que los distintos miembros de cada uno sean variantes de uno de los personajes principales, protagonista o antagonista. (...) Una vez que los personajes están agrupados en conjuntos (...) damos a estos conjuntos unas etiquetas temáticas e interpretativas que resumen la naturaleza de la polaridad que subyace al cuento. (Hendricks, 1976:138)

Este autor aplica su método precisamente a "A Rose for Emily" y agrupa a los personajes en dos grupos que identifica temáticamente como presente y pasado. Sostiene que "el conflicto básico que se desenvuelve a lo largo de la historia es el planteamiento entre los representantes del viejo orden social del sur y los representantes del nuevo orden". (Hendricks, 1976:138). De esta manera llega al siguiente cuadro:

Pasado	Presente
Emily Grierson	Narrador (no identificado)
El Juez Stevens	Miembros de la siguiente generación
El Cnel Sartoris	Miembros de la generación en ascenso
Los dos primos (sic) de E	Homer Barron
El padre de E	El droguero (Hendricks, 1976: 139)

Sin embargo, es evidente que no podemos decir que Emily y su padre compartan una misma forma de pensar y actuar. Hendricks mismo precisa su esquema:

...con objeto de dar cuenta adecuadamente de la estructura argumental, es necesario establecer una diferenciación en el seno del conjunto pasado. Con más exactitud, el rasgo distintivo, 'apoyo/rechazo de la tradición' se puede utilizar para distinguir a E de los otros miembros del conjunto pasado. El apoyo a la tradición puede ser normal o anormal. E está, evidentemente, en el valor anormal del rasgo. De la misma forma, Barron se puede distinguir de los otros miembros del conjunto presente por medio del rasgo anormal/normal rechazo de la tradición. (Hendricks, 1976: 143-4)

Si pasamos por alto los juicios valorativos -con los que podemos o no estar de acuerdo puesto que sólo es una de las posibles interpretaciones- reconoceremos en el fondo algo que es muy cierto. La imagen que de E se forme el lector, va a estar determinada por las interacciones que establezca entre los diferentes actantes y el personaje central. Dichas interacciones, empero, no pueden establecerse arbitrariamente, sino que son sugeridas por el argumento. "El propósito fundamental del argumento es posibilitar la interrelación de los personajes, sobre todo mediante la unión del protagonista y antagonista en situaciones donde ambos tienen algún interés". (Hendricks, 1976: 213)

La estructuración de los episodios argumentativos es, pues, otra perspectiva. Pero las correlaciones entre los diversos segmentos del tema no están claramente marcadas. El lector debe interpretar lo narrado para establecer las conexiones entre los segmentos aparentemente desconectados. El enlace más común entre estos abruptos cambios de tema es una alusión temporal lexicalizada a veces en una sola palabra, y otras en toda una oración subordinada temporal. Estas conexiones son de dos tipos: algunas fechas

toman como punto de referencia sucesos de la vida de E, en tanto que otras aluden a eventos en la vida del pueblo. Esto complica la lectura porque el lector tiene que correlacionar ambos patrones cronológicos. Pero esta laxitud conectiva no constituye una falla que reste valor a la obra. Todo lo contrario, enriquece su potencial interpretativo, puesto que produce una serie de espacios en blanco que estimula el proceso de ideación en el lector. Resulta interesante notar que los espacios en blanco más significativos (el mal olor, la compra de arsénico, el descubrimiento de un cadáver) están relacionados con la misteriosa desaparición de Homer Barron. Son más significativos porque de ellos va a depender la imagen que de E se forme el lector. En el punto crucial para la interpretación de la obra es precisamente el momento en que el autor abandona más al lector.

En "A Rose for Emily" el tiempo no es una fuerza constante que fluye de atrás hacia adelante, desde el pasado hacia el futuro, ni en su transcurso se encuentran todas las respuestas a todos los problemas planteados. Se trata más bien de un presente que

...actualizes particular impulses of the past, which appear strange and fragmentary because they are not remembered as they were, but as they are now under the influence and in the context of the present. (...) For now (in the course of its enactment) something is added which did not exist at the time, imposing an order which discounts the conditions and demolishes the context that originally prevailed. (Iser, 1975: 144)

Cada segmento argumentativo, cada lexía, modifica nuestra visión del anterior. Y la escena final exige una reinterpretación de las interpretaciones anteriores. Toda esta serie de cambios

crea en el lector una sensación de inseguridad. No sabe cuál de sus diversas interpretaciones es la correcta. E no es lo que suponía que era, sino que era lo que se descubre que es. No es el pasado el que ilumina el presente, sino el presente el que ilumina el pasado.

Como se ha visto, "A Rose for Emily" no es un simple bloque de información que el lector debe asimilar únicamente. Más bien es un potencial de significados que requiere de un lector que lo actualice. La perspectiva del lector es la que dará orden y significado a las otras perspectivas: la del narrador, la de los personajes, y la de la trama.

Puesto que arriba hemos analizado las características del texto en forma general, procederemos ahora al análisis detallado del mismo cuento para descubrir las señales relevantes para su interpretación. Por razones de economía, decidimos no enunciar cada una de las lexías del cuento. Preferimos señalar solamente los elementos que consideramos más importantes y marcarlos con números arábigos. Los números romanos al inicio de cada una de las secciones indican las partes establecidas por el autor (señaladas en el anexo C por medio de un espacio mayor entre párrafos)

## I

1.- Se inicia la narración hablando de E como si el lector ya la conociera. El autor coloca al lector en la situación misma sin ninguna explicación previa. La alusión al personaje central

ocurre en la oración subordinada, como un dato de referencia. La atención se centra en la actitud del pueblo. El narrador primero se identifica con el pueblo ("our") y posteriormente habla de ellos en tercera persona ("the men, the women"). Las actitudes atribuídas a los pobladores sugieren al lector dos posibles actitudes hacia E: puede considerarla como un ser respetable pero fuera de época ("fallen monument") o como un ser que despierta curiosidad. El narrador no adopta ninguna de estas posiciones. Al hablar de E siempre emplea "Miss", lo que puede interpretarse como señal de respeto o distanciamiento.

2.- Descripción minuciosa de la casa como símbolo de una época. Podemos considerarla también como representante metonímico de E. Refuerza los dos conceptos implícitos en "fallen monument". Sin embargo, el narrador no toma partido por ninguna de las dos épocas que menciona ("an eyesore among eyesores). El narrador vuelve a emplear "our".

3.- Empieza a contar la vida de E. Esto se explica en función de la situación inicial: el funeral de E. Nuevamente el narrador se aleja y habla en tercera persona.

4.- Paréntesis explicativo que implica cierta crítica puesto que menciona un edicto ridículo. Si consideramos a este personaje como representante de una generación, podemos, por extensión, aplicarlo a la generación misma. El narrador no se identifica con esta generación.

5.- Presenta otra generación con un punto de vista diferente del de la anterior. El narrador tampoco se identifica con ésta ("they").

6.- Mediante la oración subordinada temporal proporciona veladamente la fecha del acontecimiento narrado. Insiste en el hecho de que nadie entra en esa casa.

7.- Aunque se excluye del grupo de actantes, el narrador proporciona una descripción muy detallada de la situación, como si hubiera estado presente en ella.

8.- La mención de lo que E no hizo refleja una actitud contraria a lo acostumbrado. E actúa "anormalmente". Sin embargo, el narrador no enjuicia esta actitud.

9.- Uso de estilo directo. De esta manera el narrador evita que al retransmitir lo dicho pueda transparentar su posición.

10.- Paréntesis explicativo que aporta el narrador para que el lector juzgue lo dicho por E desde este punto de vista. Invalida la solución que E pretende dar al problema. El diálogo y la forma de tratar a la comisión dejan entrever la posición elitista de E; posición que resalta por contraposición a la postura antielitista de la comisión.

## II

1.- En esta sección cuenta algo que sucedió 30 años atrás. Sin embargo, el cambio apenas es perceptible. Introduce esta situación por comparación con la anterior. Nuevamente el narrador no se identifica con ninguna de las dos generaciones. De las dos habla en tercera persona. Por otra parte, el horizonte visual del narrador es muy amplio. Abarca más de 30 años hacia atrás. Curiosamente, empero, en el paréntesis explicativo vuelve a usar el pro-

nombre de primera persona del plural.

2.- Adelanta una explicación para el asunto del mal olor. Pero no es el narrador quien la presenta; la pone el autor en boca de las señoras. Esta pseudoexplicación evita que el lector tome de de masiado en serio el problema. Lo minimiza para que después sea más sorprendente. Desvía la atención hacia el sirviente. Insiste en lo anormal de la vida de E ("temerity", "the only sign of life").

3.- El narrador adopta en este enunciado el tono del pueblo.

4.- E vuelve a quebrantar la norma. Los individuos se moles tan, pero las autoridades (Judge Stevens, de 80 años de edad) no se atreve a llamarle la atención. La actitud del juez puede interpretarse como señal de respeto.

5.- El narrador expone los sentimientos del pueblo, pero no los comparte.

6.- Comentario que se vuelve significativa cuando E entra en contacto con Homer Barron. Además puede considerarse como indicio de que es E quien se aleja del pueblo, y no el pueblo el que rechaza a E.

7.- Sin mayor explicación pasa el narrador a una situación que ocurrió antes de la que acaba de describir. Las relaciona el hecho de que continúa hablando de los sentimientos del pueblo hacia E. Los actos del personaje son presentados como algo secundario.

8.- La oración principal está en tercera persona; la subordinada, una explicación, incluye un adjetivo posesivo de primera persona.

9.- Otra vez E se sale de lo "normal".

10.- Para evitar que el lector deje de prestar atención al personaje por considerarlo loco, el narrador niega explícitamente esta posibilidad y propone una explicación. El narrador sugiere que la actitud de E fue vengativa. En este caso el narrador se incorpora al pueblo. Usa el pronombre de primera persona. El lector, empero, debe darse cuenta de que esto no lo dice el personaje, sino el pueblo. Por otra parte, este incidente constituye un antecedente para el caso de la muerte de Homer Barron. Se las puede considerar paralelas o antagónicas.

### III

1.-Nuevo salto cronológico. La situación que va a empezar a contar el narrador es posterior a las dos situaciones narradas en la sección anterior. Trata de salvar la brecha entre estas situaciones aludiendo al paso del tiempo ("a long time").

Compara a E con los ángeles.

2.- El narrador se aleja otra vez. Usa la tercera persona. Presenta el contexto situacional antes de introducir al nuevo personaje: Homer Barron. Esto indica que la presencia de este personaje es producto de las circunstancias. No tiene ningún otro punto de contacto, ninguna afinidad, con E. Describe a Homer Barron haciendo énfasis en su vitalidad, opuesta al estatismo de E. Además es un "yankee", contrario al aristocratismo de E. Conviene notar la diferencia de trato que reciben ambos personajes por parte del narrador. Ella siempre es "Miss Emily", nunca adjunta el apellido; él siempre es Homer Barron, sin el título de "Sir", pero



con apellido siempre.

3.- Sin mayor explicación los presenta juntos. De esta manera el lector se ve obligado a compartir la extrañeza de los personajes. No se sabe cómo llegaron a encontrarse.

4.- Ante la acción de E surgen otra vez varias apreciaciones: las señoras hablan de que un Grierson no haría eso; los más viejos apelan a "noblesse oblige". Para las señoras la acción de E va en contra de una posición familiar; para los ancianos representa ir en contra de las normas de una clase social determinada. Sea como fuere, indica una ruptura con un patrón de conducta seguído hasta entonces. Por lo tanto, ya no es posible considerar a E como representante de un clan familiar, ni como representante de un estrato social determinado. Pero hay una tercera opinión: algunos -grupo al que se adhiere el narrador- se alegran. Es decir, aprueban la relación de E con Barron. Sin embargo, esta posición pierde peso al ir precedida de "At first". Lo que prefigura una modificación posterior en esta forma de pensar. Hace énfasis en lo efímero de esta idea.

5.- El narrador vuelve a emplear la tercera persona.

6.- En el paréntesis explicativo enunciado en primera persona encontramos una posición diametralmente opuesta a la posición de la que hablábamos arriba (nota 4). Surge la pregunta: ¿Cuál es, pues, la posición del narrador?

7.- La situación de la compra de veneno es introducida como ejemplo de una actitud de E ("Like"). El narrador desvía la atención del lector presentando una pseudoexplicación.

A pesar de que se desvía la atención del lector, posteriormente tendrá que referirse a esta escena para poder establecer la relación con la muerte de Barron.

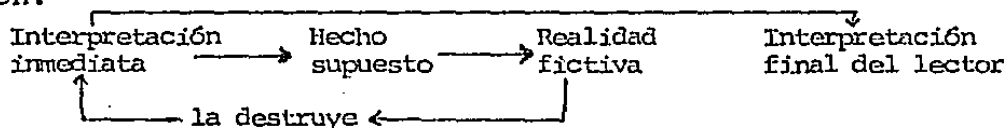
8.- Sin embargo, para que el lector no acepte tan fácilmente la pseudoexplicación, el narrador lo hace dudar de las intenciones de E. En el diálogo hace hincapié en el hecho de que E no expresa abiertamente para qué va a utilizar el arsénico. Descartada la posibilidad de que no lo dijera por simple capricho -lo sugerido por el narrador- queda la opción de que no lo dice porque es algo inconfesable.

#### IV

1.- En esta sección encontramos la reacción inmediata del pueblo. Interpretan la visita al boticario como un indicio de suicidio. De esta manera el narrador desvía la atención del lector hacia un desenlace falso. Despierta en el lector una expectativa que va a destruir posteriormente. A la vez, evita que el lector lo relacione con Barron. El narrador se integra al pueblo, emplea la primera persona del plural. Además, presenta la escena como algo deseable ("it would be the best thing") y expone las premisas que anteceden a esta conclusión. En la exposición del proceso lógico se percibe claramente cómo fue cambiando la opinión del pueblo, hasta que llega a compadecer a E. El lector también puede llegar a compadecerla. En un paréntesis explicativo se sugiere que Barron no se quiere casar. Dato que posteriormente puede servir para explicar el asesinato, pero que en este momento es presentado como información ancilar.

2.- Apenas unas líneas más abajo nos encontramos una opinión totalmente opuesta a la de compasión por E ("it was a disgrace to the town"). Esta opinión surge de labios de las señoras. Y opuesta a ésta se presenta la perspectiva de los hombres. Las señoras defienden la norma social y condenan la actitud de E. Ante la ineficacia del llamado de atención por parte del ministro, representante de una institución social, recurren al orgullo familiar, otra institución social.

3.- El narrador expone primero la opinión y después la situación que la originó. De esta manera obliga al lector a visualizar la situación desde el punto de vista de aquél. Sólo que la interpretación también es errónea. Nuevamente hace creer al lector algo que posteriormente resulta no ser cierto. El lector llega al hecho mismo a través de la interpretación que del mismo incidente da el pueblo, y luego la realidad fictiva desmiente esa interpretación.



4.- La aparente celebración del matrimonio devuelve a E al marco de las normas sociales y, lógicamente, es bien vista por el pueblo. Además, el narrador sugiere que E ya no se conduce como una Grierson cuando la compara con sus primas.

5.- El regreso de Barron es puesto en boca de un individuo. Esto crea la duda de si sería cierto o no. La afirmación no tiene la validez de los enunciados expuestos en primera persona del plural. Parece restaurado el orden social y E ya no representa

tensión alguna para los miembros de la vieja generación. Entonces aparece la nueva generación y sus valores entran en conflicto con los de E.

## V

1.- Regresamos a la escena del funeral de E, escena inicial de la historia.

2.- Los miembros de la vieja generación ven en ella un representante suyo, pero en opinión del narrador esto no es así ("as if she...").

3.- Descubren el cadáver de un hombre; el narrador nunca lo identifica. No obstante, el uso del artículo determinado indica que se trata de alguien a quien el lector ya conoce. Puesto que el cadáver del padre de E fue enterrado, deducimos que no puede ser de él. La única otra posibilidad, entonces, es que se trate de Homer Barron.

4.- Otra insinuación aún más sorprendente ("the strand of iron-gray hair") remite al lector a E. Esto puede realizarse porque anteriormente el narrador ya había hablado del tono grisáceo del pelo de E. Pero el narrador ya no dice una sola palabra más. Estas últimas revelaciones fuerzan un cambio radical en la opinión que acerca del personaje podía haberse formado el lector. El hecho de que se haya probado que las opiniones intermedias eran erróneas, lleva al lector a cuestionar la validez del juicio inmediato que provoca la escena. Obliga al lector a estar consciente de cómo se forma un juicio acerca de alguien.

Si este cuento estuviera centrado en el personaje, con la muerte de E quedaría completo y cerrado; pero como también gira en torno a la formación de juicios, de hecho la narración queda abierta e inconclusa. El lector tiene que aportar el juicio definitivo y final acerca de muchos elementos incluidos en el cuento.

## ANALISIS DE APERCEPCIONES

Puesto que el texto de Faulkner deja sin formular un inmenso campo de conexiones, nos pareció interesante indagar qué tipo de actualizaciones posibilita esta técnica narrativa. Con este propósito decidimos considerar otras lecturas aparte de la nuestra, incluida en el inciso anterior. Tres grupos de alumnos de Letras Inglesas -parte de la muestra considerada en las apercepciones del T.I- leyeron la obra y contestaron después dos cuestionarios, semejantes a los elaborados para el T.I. Los grupos encuestados son, en este caso, Inglés II (o sea, 11 alumnos del primer año de la licenciatura); Inglés IV (o sea, 5 alumnos del segundo año); Inglés VI (o sea, 3 alumnos del tercer año de la carrera).

El experimento se llevó a cabo de la siguiente manera. A los tres grupos se les pidió que leyeran el cuento (ver Anexo C) para que, inmediatamente después, contestaran a una serie de preguntas de opción múltiple. Al final del trabajo incluimos tanto el cuestionario (Anexo F) como un cuadro donde hemos concentrado las respuestas obtenidas (Anexo J). Posteriormente se les pidió que releyeran el texto para responder más ampliamente a un cuestionario abierto (ver Anexo G). Cabe aclarar que los alumnos de Inglés IV y de Inglés VI ya habían leído este cuento; para los del grupo de Inglés II, en cambio, era totalmente nuevo.

## PERCEPCION DEL ARGUMENTO

En el análisis previo hacíamos notar que "A Rose for Emily" giraba en torno a dos acontecimientos importantes; la muerte de E

y su encuentro con Barron. Curiosamente, empero, la mayoría de los lectores presenta un enfoque ligeramente distinto. Las proposiciones más recurrentes en los resúmenes que se les pidió que hicieran, fueron: el encuentro de E con Barron y el descubrimiento del cadáver del mismo personaje. Para estos lectores resulta más significativa la muerte de Barron que la de E. El criterio de relevancia empleado sienta sus bases en su interés como lectores. Es decir, este descubrimiento no puede ser valioso para E puesto que ya está muerta y para ella no era un secreto. En cambio, sí resulta significativa para los pobladores de Jefferson y para los lectores. Su lectura se apega a la secuencia de eventos más que a la figura central. Refleja la perspectiva del argumento. Pero para caracterizar mejor dichas lecturas revisaremos las proposiciones que aparecen con mayor frecuencia en los resúmenes:

E conoce a Barron, salen juntos (17 lectores)  
 descubrimiento del cadáver de un hombre (16)  
 E muere (13)  
 cadáver de hombre en cuarto de E (13)  
 padre de E muere (11)  
 E vive con un sirviente (9)  
 E asesina a Barron (7)  
 pueblo cree que E se casó con Barron (6)  
 E no sale de casa (6)  
 E vive en pueblo pequeño (5)  
 E es aristócrata (4)  
 Barron desaparece (4)  
 E está sometida a padre autoritario (3)  
 después de guerra civil (3)  
 E durmió a su lado (3)  
 E vive sola (3)  
 E es última representante de una familia (3)  
 E se aísla hasta la muerte (3)  
 E es rara (3)

Del laberinto de acciones que constituye la secuencia temática de la obra, los lectores seleccionaron como más relevante la

relación entre E y Barron. La coincidencia de tantos lectores (17 y 16 de los diecinueve que constituyen la muestra) es prueba fehaciente de que un texto narrativo de ficción posee marcas que limitan las posibilidades de lectura. La recurrencia isotópica y la posición que ocupan las lexías sirven de guía para la reconstrucción del objeto estético. Por otra parte, la actividad del lector también salta a la vista puesto que ha relacionado dos lexías que en el texto aparecen separadas. La lexía donde se narra la relación entre E y Barron aparece en la parte III. (Desde luego que hay alusiones a esta relación en otras partes, pero es en la tercera en donde se hace con más "formalidad".) La del descubrimiento del cadáver, en cambio, ocurre en la parte V. Mas la actividad del lector consiste en algo más que en reunir dos trozos separados; para ello tuvieron que llenar el espacio en blanco presente en la última lexía. En ella sólo se menciona el cadáver de un hombre sin especificar de quién se trata. Por tanto, es el lector quien lo identifica. Dieciséis lectores lo hacen explícitamente. Que no todos ellos llegan a ese punto de la misma forma, resulta obvio si consideramos que seis de ellos opinan que E lo asesinó, mientras que diez sólo hablan del descubrimiento del cadáver de un hombre. Conviene observar que hay dos lectores que aunque no aluden a la lexía del descubrimiento, sí mencionan la muerte de Barron. Así pues, en 18 resúmenes se habla de la muerte de este personaje.

El clímax de la obra, según estos lectores, lo constituye el enterarse de la muerte de Barron. Quizá esto se deba a que destruye las expectativas que se habían formado. Puesto que se insinúa



una relación amorosa entre E y Barron, el asesinato no forma parte del horizonte de expectativas del lector; sin embargo, esto no implica que se perciba como forzado o incoherente el incidente. El final asombra pero no resulta inverosímil porque en cierta forma está preparado por lexías anteriores (la compra de arsénico, la desaparición de Barron). Estas lexías satisfacen las condiciones de veridicción. Tal vez a ello se deba que no aparezcan en los resúmenes. Los lectores enuncian el efecto, pero no sienten la necesidad de expresar sus prefiguraciones. En cambio, sí mencionan el surgimiento de la relación porque da lugar a un horizonte frente al cual el asesinato causa asombro. Además, en esta lexía se percibe un cambio importante en la conducta de E. Dado su origen aristocrático llama poderosamente la atención el hecho de que se enamore de un obrero norteamericano (con todas las connotaciones peyorativas que tenía en la época de la guerra de secesión norteamericana este término). Así pues, esta lexía rompe expectativas creadas por lexías anteriores y despierta otras expectativas que posteriormente también son destruidas.

Sin embargo, resulta significativo notar que no mencionan -señal de que no les llamó la atención- el hallazgo de un cabello de E junto al cuerpo putrefacto. La razón de esto puede ser la dificultad que representa llenar este espacio en blanco. El lector debe realizar varias inferencias para interpretar esta lexía. Por otra parte, el conocimiento de la muerte de Barron resuelve la incertidumbre provocada por su desaparición. Lo perciben, por consiguiente, como solución de un problema planteado por el texto.

La lexía del cabello, en cambio, no resuelve ninguna incertidumbre anterior y, lógicamente, pasa desapercibida. No las consideran los lectores como dos lexías diferentes, sino como una sola porque no perciben en ellas intenciones distintas. No descubren el valor de la última lexía para la configuración psicológica del personaje porque su lectura está dirigida al "¿qué sucede?".

Cabe notar que entre las lexías más mencionadas hay tres proposiciones cuyo tópicó es la muerte: la muerte de Barron, la muerte de E y la muerte del padre de E. La muerte es percibida no como la interrupción de todo, sino como principio de ramificación. Si en la vida cotidiana la muerte representa el final, en este cuento la muerte es el origen. La muerte del padre de E provoca alteraciones en la conducta de ella; la muerte de E da lugar a la narración del cuento; la muerte de Barron da lugar a "N" conducta en el lector. La muerte, por consiguiente, desencadena efectos en los tres niveles de la narración propuestas por Cordula Kahrman en el cuadro que hemos citado dentro de nuestro marco teórico (Kahrman, 1977). De ahí que gran parte de los lectores (más del 50%) sigan esta vía de acceso a la obra. La vida, por el contrario, parece no ser relevante. Quizá porque las acciones sólo son, en último término, predicados del agente. Y la atención de los lectores no se centra en el personaje sino en el argumento en el momento de realizar un resumen del cuento.

## PERCEPCION DEL PERSONAJE CENTRAL

La figura del personaje principal surge en la mente de los lectores como producto de interacciones de palabras y acciones entre las diversas voces que pueblan la historia. Es un espacio vacío que llenan con lo que dice y hace E, por un lado, y con lo que otros personajes dicen de ella y lo que le hacen, por el otro lado. Esto abre una amplia gama de posibilidades para el lector. De ahí que la posibilidad de coincidir se reduzca enormemente. Así, a la pregunta acerca de la manera como es caracterizado el personaje central (pregunta número 5, anexo G), los lectores producen una enumeración de 18 atributos diferentes e incluso opuestos. Siete lectores opinan que se trata de un personaje solitario; seis más la describen como personaje con problemas psicológicos. Ambas características parecen llamar su atención por la anomalía que representan. Son éstas las que la distinguen del resto de la población de Jefferson, las que llaman la atención de los vecinos de ese lugar y, las que -en cierta forma- sustentan la veridicidad de lo narrado.

Por lo que toca a la manera como consideran otros personajes a E (pregunta número 10, anexo G), los lectores perciben opiniones diversas. La mayoría de los lectores enuncia dos proposiciones. Aunque casi cada lector presenta proposiciones diferentes, resulta interesante notar cómo llegan a ellas. Para algunos la diferencia se debe a la presencia en la historia, de varios grupos de personajes; algunos la respetan, otros la compadecen. Otros lectores perciben las diferencias como producto del objeto enfocado por los

personajes: sienten compasión hacia ella y curiosidad por su situación. Es decir, como si los mismos personajes adoptaran diversas posiciones hacia el personaje. Por último, otros lectores consideran que la actitud de los personajes varía de acuerdo a lo que hace E: al principio la respetan, posteriormente la creen loca. Estas lecturas constituyen concreciones de diferentes aspectos virtuales en el texto. Sin embargo, en once de esas combinaciones aparece el término "compasión". Perciben predominantemente una actitud compasiva hacia el personaje. Esto puede deberse al hecho de que la frase "poor Emily" aparece cinco veces en el texto. Pero no es el número de apariciones el que debe influir; más bien hay que notar que son unos de los pocos casos en que llega directamente al lector la voz del pueblo (señalado gráficamente por las comillas). Por otra parte, estos comentarios ocurren a partir del momento en que E sale con Barron: la situación emotiva más importante de la obra. La actitud de E hacia los otros personajes, en cambio, les parece más simple. Les parece que E tiene una actitud indiferente y altanera (en sus respuestas a la pregunta número 11, anexo G).

Puesto que todos estos rasgos forman parte de la figura de E, resulta explicable que la opinión de cada lector sea diferente. Sin embargo, hay que hacer notar que casi ninguno de los lectores condena a este personaje. Más bien tienden a sentir compasión por ella. Quizá se deba esto a que no hay una actitud bien definida de repudio en el texto. En el narrador y en los personajes del pueblo esta actitud es lógica puesto que desconocían el asesinato. En cambio, los lectores se ven obligados a dar una explicación.

Encuentran esa explicación en el medio ambiente. Lo que le sucede a E, aluden, es producto de la educación que recibió; ella sólo es la encarnación de una sociedad que ya no funciona en esa época. El conflicto individual se percibe como reflejo del conflicto social.

#### PERCEPCION DEL CONFLICTO

Emily, al igual que el héroe de la tragedia clásica griega, aparece ante los lectores como víctima de una fuerza superior. El asesinato que lleva a cabo no es producto de su propia maldad, sino el resultado de la situación que le toca vivir. Esta es la idea (con algunas variantes individuales) que comparte la mayoría de los lectores encuestados acerca del problema principal que enfrenta este personaje (pregunta número 7, anexo G). Observemos las proposiciones que aparecen en estas respuestas:

tener que salvaguardar reputación de gran familia (7)  
 vivir en soledad (5)  
 saberse engañada (3)  
 recuerdo de padre  
 inadaptación social  
 debilidad e inseguridad  
 no conocerse a sí misma

Son relativamente pocos los lectores que consideran la ruptura amorosa misma como el principal problema de E. Para gran parte de ellos esta acción sólo es el reflejo de un estado de cosas, de una sociedad clasista. El asesinato no constituye el foco de la atención, sino un acto que exige una explicación. Es el resorte que dispara la formulación de la intuición analógica. Las últimas líneas del texto lanzan hacia atrás al lector. Éste tiene que

establecer relaciones entre la última y otras lexías anteriores. Siete lectores encuentran la causa original en la ascendencia aristocrática de E. Asumiendo la perspectiva del narrador, los lectores consideran que el asesinato ocurre por el conflicto interior que padece el personaje al tener que optar entre dos patrones de conducta: el aristocrático -que recibe a través de la educación paterna- y el burgués -que respira en el ambiente del pueblo. La relación con Barron constituye, para algunos de estos lectores, un intento de rebeldía contra la voluntad paterna; y, el asesinato, indicio del fracaso con que culmina dicho intento. Para otros, en cambio, el asesinato representa la aceptación y confirmación voluntarias de una forma de pensar y vivir. (Las anteriores y las que siguen, son respuestas a la pregunta número 8, anexo G.)

Según otros lectores E lleva a cabo el asesinato por el miedo que le produce la soledad. Es ésta la que la impulsa a salir con Barron. Pero la discrepancia entre el establecimiento y la ruptura de la relación hace que algunos lectores presupongan que Barron intentara abandonar a E; consideran el asesinato como la única manera de evitar que Barron se fuera lejos de E. La idea del abandono se apoya en las diferencias sociales de ambos personajes.

Ambas lecturas son posibles porque se apoyan en las lexías que constituyen las condiciones de verosimilitud. La alusión a la muerte del padre de E, la descripción de las diferencias entre E y grupos de pobladores de Jefferson, el carácter norteno de Barron, se revelan como elementos estructurales indispensables para la significatividad del texto. Son ellos los que posibilitan

diferentes apercepciones del objeto literario, pero también invadidas otras.

Es innegable la diferencia de estas lecturas; sin embargo, tienen algo en común: no consideran culpable a E. Esto no es una simple coincidencia; más bien, refleja la presencia de condicionantes de la lectura. Quizá la más importante de ellas sea la oposición implícita en los conceptos de asesinato y necrofilia (rechazo y apego) presentes en la última lexía del cuento. La sugerente alusión de necrofilia, por lo tanto, no responde a una burda intención sensacionalista, como creían algunos críticos contemporáneos de Faulkner. Cumple una función importantísima para la recepción de la obra: evitar que el lector se conforme con culpar a E y obligarlo a profundizar más en la lectura. Podemos deducir, entonces, que no perciben un conflicto central en el personaje. El problema que se plantea en la obra es más bien para los espectadores dentro y fuera del texto. Lo cual resulta de la visión desde el exterior que sirve de punto de partida para la narración. Dicho enfoque externo está doblemente condicionado por la distancia espacial y temporal. El distanciamiento espacial no sólo obedece a la barrera que circunda al "otro"; también está reforzado por prejuicios sociales. La distancia temporal se debe a que la narración ocurre después de la muerte de E; así pues, hay diferencia entre el momento de la narración y el momento en que ocurren los actos narrados. De ahí que algunos lectores consideren el aislamiento y, por tanto, la soledad como el principal problema del personaje. Cabe aclarar, empero, que este distanciamiento resulta

problemático para los observadores y no para la persona observada. Dado el enfoque externo resulta imposible saber la manera como afecta al personaje ese fenómeno. De modo que esta lectura refleja más la postura del pueblo que vigila los movimientos de E; es decir, la postura del narrador, que la del personaje mismo.

#### PERCEPCION DE LA LEXIA FINAL

La lexía con que concluye la obra ocupa, como hemos podido observar, una posición central en las interpretaciones de muchos lectores. Sin embargo, hay gran discrepancia en la interpretación de la lexía misma, a juzgar por las respuestas de los alumnos a la pregunta número 12 del anexo G:

da unidad a la obra (3 lectores)  
 es impresionante, aunque esperada (3)  
 es escalofriante (3)  
 es impresionante e inesperada  
 es morbosa, provoca repulsión  
 refleja curiosidad inútil de la gente  
 es reveladora de la verdadera E (2)  
 refuerza imagen de E como mujer posesiva (2)  
 impide que el lector dé el final que desee

Tres lectores consideran esta lexía como el punto donde se entrelazan los hilos temáticos centrales: la locura de E y la morbosidad y curiosidad de la gente del pueblo. Por eso les parece que da unidad a la obra. Para la mayoría de los lectores restantes constituye una escena que llama poderosamente la atención. Las reacciones que suscita dependen de criterios individuales. El doble hallazgo impresiona a algunos, atemoriza a otros y escandaliza a uno. Otros lectores descubren un reflejo de la actitud de la gente hacia E, o de la personalidad de E, dependiendo del



elemento enfocado. Estas lecturas ponen de manifiesto el hecho de que no se trata de una obra cuyo único valor radique en el sensacionalismo. El terror juega un papel significativo en la obra; constituye un componente temático que interactúa con otros. Por otra parte, puesto que el cadáver, al igual que la ruinoso mansión, el silente criado, suele ser un elemento común en el cuento de terror, esta última lexía podría ser hasta cierto punto predecible. Sin embargo, no ocurre así porque el narrador desvía la atención del lector en puntos clave con el propósito de evitar que imagine este final. Por ejemplo, cuando E compra arsénico, el narrador comenta que quizá sea para suicidarse. De esta manera el narrador crea en el lector una expectativa falsa que reemplace la originada por el repertorio.

#### PERCEPCION DEL TITULO

La lexía final, como se ha visto, constituye un espacio en blanco que remite al lector a reconsiderar lexías anteriores. Para dotarlo de sentido, el lector debe apoyarse en lexías precedentes. El título también es un espacio en blanco, pero que proyecta al lector hacia adelante. El primer tipo de espacio vacío ayuda a establecer criterios de relevancia; el segundo, en cambio, da lugar a expectativas que pueden realizarse o no. En el caso de la obra que nos ocupa, los lectores parecen tener más dificultad para establecer una relación entre el título y el resto de la obra. Observemos las proposiciones que dan como respuestas a la pregunta número 13 del anexo G.

El título, dicen:

alude a las flores que le llevan a la tumba (6)  
 refleja una actitud positiva hacia E (4)  
 es irónico (3)  
 no tiene relación (3)  
 es símbolo de su condición de enamorada  
 es símbolo de la necesidad de afecto  
 es la rosa que le lleva el negro, único  
 asistente al funeral

Puesto que en el cuento no se vuelve a mencionar este mismo elemento léxico "a rose", los lectores realizan diferentes actividades encaminadas a establecer la vinculación temática ausente. La conexión más recurrente se apoya en la relación semántica que existe entre "rose" y "flowers". Esto los lleva a interpretar el título como si el narrador aportara una flor más a todas las del resto de la gente. Otros lectores, en cambio, perciben un valor simbólico en el título. Con base en el valor social que implica el acto de depositar una flor sobre un ataúd, descubren en el título una actitud positiva hacia E. La interpretación simbólica también se aplica a E; ella aparece como la última representante de una generación. Un tercer grupo de lectores consideran que el título refleja una ironía. Parten, al igual que el grupo anterior, de las connotaciones sociales del signo; pero, como perciben connotaciones totalmente opuestas en el resto de la obra, les resulta imposible adjudicar ese enunciado constativo al texto. Es decir, en la obra no encuentran expresados los valores simbolizados por la rosa. Puesto que no sienten que haya correspondencia entre el signo propuesto y el referente, concluyen que debe ser irónico. Otros tres lectores no encuentran relación alguna, aunque están

conscientes de que debe haberla. Esta serie de procedimientos parece indicar una secuencia de pasos que dan lugar a las interpretaciones. El primer paso consiste en relacionar los elementos léxicos propios de un campo semántico presentes en el texto mismo. Si esta operación no es satisfactoria, el lector acude al campo semántico de la lengua a la que pertenece el lexema o el conjunto de lexemas. Si esto tampoco da lugar a una interpretación adecuada al contexto, el lector considera la no correspondencia como algo realizado a propósito y, por lo tanto, establece una relación no entre signo y referente, sino entre signo e intención.

#### PERCEPCION DE LEXIAS INTERMEDIAS

El título y la lexía final no constituyen los únicos espacios en blanco del cuento. Puesto que de toda la vida de E sólo se narran en detalle cuatro situaciones diferentes (el rechazo de E a pagar impuestos, el surgimiento del hedor, la relación con Barron y la compra de arsénico), es evidente que entre ellas hace falta información, que el lector tiene que relacionarlas de alguna manera. Nuestro conocimiento del mundo nos muestra que tanto el hedor como el arsénico pueden formar parte del marco cognoscitivo de la muerte, tópico recurrente en este texto. Esta relación semántica potencial permite a gran parte de los lectores interrelacionar las dos lexías mencionadas con la lexía final. La inexistencia de señales lingüísticas que conecten explícitamente dichos eventos, empero, dan lugar a otras lecturas. En el caso de la lexía del hedor hubo las siguientes interpretaciones (pregunta 14, anexo G):

es producido por el cuerpo en descomposición de Barron (13)  
 " " falta de ventilación en la casa (3)  
 " " falta de limpieza en la casa (2)  
 " " los muebles viejos

Y en el caso de la compra de arsénico (pregunta número 15), quince lectores opinan que es para asesinar a Barron; otros cuatro no están seguros de si es para suicidarse (posibilidad enunciada por el narrador), para matar ratas (sugerido por uno de los personajes, el boticario), para envenenar a Barron (posibilidad abierta por el argumento) o para envenenar a alguien más (posibilidad agregada por el lector).

Como puede verse, hay menos coincidencia en la interpretación del hedor que en la del arsénico. Varias son las causas que dan origen a esta diferencia. Una de ellas radica en la actitud social hacia los elementos relacionables. Entre arsénico y muerte hay una relación de causa a efecto; el veneno es una condición necesaria para envenenar a una persona. Además, es una conexión lógica que se maneja ampliamente en la Literatura y en la Historia. Constituye, pues, una relación muy conocida. En cambio, entre muerte y hedor, aunque también se trata de una relación de causa a efecto, no se percibe una conexión tan directa, puesto que sólo se suele manejar como indicio. Hay pues, grados de relevancia entre los elementos interrelacionados que componen el repertorio. Por otra parte, en las diferencias observadas en las lecturas también intervienen factores textuales. La lexía referente al hedor está más alejada del final que la de la compra de arsénico. Además, en el caso de la primera lexía, el único indicio textual que puede ayudar a establecer la relación es una señal temporal.

"That (the smell) was two years after her father's death and a short time after her sweetheart (...) had deserted her" (ver Anexo C, p. 39). Esto se complica más porque luego habrá que modificar la proposición "he had deserted her" por "he disappeared". Cambio que nunca se realiza explícitamente en el texto y que, por consiguiente, tiene que hacer el lector. En el caso de la lexía referente a la compra de arsénico, la conexión es obstaculizada por intervenciones del narrador y de un personaje que distraen la atención del lector. El uso de distractores refleja el miedo del autor a ser demasiado obvio.

#### PERCEPCION GLOBAL DE LA OBRA

Considerado independientemente de la interacción del lector, el cuento aparece como una serie de sucesos inconexos pero interrelacionables. La ausencia de conexiones no se percibe como una falla en el proceso comunicativo, sino como un vacío significable. No es, pues, fortuito que el "manejo del tiempo" sea el artificio creativo que más impresiona a los lectores del texto: (en las respuestas proporcionadas a la pregunta 3 del anexo G ). La ruptura con la determinación realista de la secuencia cronológica, así como la alteración de los planos lógicos de causa-efecto obligan al lector a adoptar una visión diferente y a participar en la configuración del referente. Algunos aluden a una mezcla de pasado y presente; otros perciben saltos del presente al pasado y del pasado al presente o una estructura circular. La alta recurrencia de estos conceptos (13 lectores lo mencionan) refleja el impacto que

esta técnica les produce. Llama la atención porque es inusitada, porque va en contra de la noción que pueden tener acerca del género narrativo. La temporalidad, por consiguiente, parece estar considerada como un elemento básico de la narratividad.

Otro elemento que atrajo la atención de los lectores (en las mismas respuestas), aunque con menos fuerza, fue el narrador. Su asombro responde al hecho de que no hay una voz narrativa única. Este problema queda reflejado en las diferencias perceptibles en sus comentarios. Algunos lectores lo definen como una narración en primera persona del plural; otros, como narración en tercera persona, o como una mezcla de ambos. La naturaleza polifónica del narrador también parece alejarse del concepto que estos lectores tienen sobre este elemento de un texto narrativo. La extrañeza de los lectores refleja la existencia de una noción de norma de la que el texto de Faulkner se aleja. En otras palabras, es indicio de que la lectura se realiza sobre los principios establecidos a partir de experiencias de lectura anteriores. La lectura de una obra, por lo tanto, está determinada por las lecturas anteriores. Lo cual sugiere ya un punto de diferencia entre los lectores pues difícilmente dos individuos coincidirán en el número y tipo de lecturas realizadas. La apercepción de una obra literaria se configura a partir del horizonte de lecturas previas.

La configuración textual del cuento asemeja, más bien, una sucesión de cuadros, piezas de un rompecabezas en desorden. Las diversas voces narradoras, por otra parte, desorientan a los lectores en el camino de las asociaciones. Resulta lógico, por consi

guiente, que varíen los significados concrecionados por los lectores. Las intenciones percibidas igualan en número a los alumnos que conforman la muestra, ya que dependen de cuáles interconexiones haya establecido entre qué perspectivas o segmentos de perspectivas. Sin embargo, es factible descubrir elementos comunes dentro de la diversidad de las respuestas proporcionadas a la pregunta número 9 del Anexo G. Gran parte de las intenciones enunciadas por los alumnos de la muestra se apoya en dos campos referenciales (grupos de perspectivas correlacionadas): un individuo y una sociedad. Ocho lectores aluden al primero y cinco al segundo. (Cabe notar que varios lectores prefirieron no manifestar su opinión al respecto. Claro indicio de lo difícil que resulta adoptar una visión personal de una obra literaria.) Los campos referenciales, como es fácil observar, coinciden con los actantes de la narración: E y el pueblo. Esto es claro ya que la información presente en el cuento necesariamente está relacionada con el personaje central o con algunos de los grupos de voces que pueblan la historia. La atención de los lectores, empero, parece detenerse más en el personaje central (de ahí la mayor recurrencia). Para éstos el cuento es una especie de estudio psicológico en el cual pueden apreciarse varias intenciones por parte del autor. Para los otros, el cuento es una especie de ensayo sociológico en el que es factible distinguir la influencia de grupos sociales (ancianos, jóvenes, gobernantes, gobernado) y la familia (el padre, las primas) sobre el individuo. Para dos lectores el propósito del autor es prevenir a los lectores acerca de los trastornos que puede provocar el

vivir en soledad. Para otros tres, la intención consiste en hacer notar que no hay que aferrarse al pasado, sino vivir el presente. Según otro lector en el cuento se puede encontrar una lección para quienes son demasiado orgullosos. Pero, para otros dos, el autor sólo intenta hacer un estudio psicológico.

De lo anterior podemos deducir que el concepto de intención no constituye el elemento cognoscitivo que guíe la lectura. Es decir, la macroestructura no se elabora con el fin de descubrir el propósito del autor al escribir el cuento. Pues, de ser así, los enunciados referentes a la intención debieran abarcar la mayor cantidad posible de las proposiciones del cuento. Los enunciados analizados, en cambio, son más parciales. No intentan agotar la obra; más bien, señalan hilos temáticos que consideran relevantes los lectores.

En "A Rose for Emily" los lectores quedan más impresionados por el proceso narrativo mismo que por la historia en sí. Podemos desprender esta enunciación de los comentarios de los estudiantes encuestados (pregunta número 2 en el anexo G). Sólo a tres de los diecinueve no les gustó el cuento. En las razones expuestas por aquellos a quienes sí les gustó, se percibe una marcada admiración por la técnica empleada por el autor. La ruptura con el patrón narrativo lineal parece funcionar como un poderoso imán. Ello indica que los lectores sintieron la necesidad de adentrarse en el texto y que percibieron la sensación de configurar la historia mientras leían. En los comentarios estudiados hubo quince propo-



siciones referentes a "la manera como está narrado el cuento", y nueve acerca de lo interesante de la "situación narrada". El abandono de una estructura narrativa tradicional, por lo tanto, dirige la atención del receptor hacia la estructura misma. El cuento no es el producto de un proceso narrativo, sino el proceso mismo; es decir, leer el texto de Faulkner corresponde a componer una historia, a buscar la relación lógica entre un hecho y otro. Y por eso gusta. Ello significa que no es la búsqueda de información la que mueve al lector, sino la participación en un "juego verbal".

**C O N C L U S I O N E S**

Las interpretaciones enunciadas por los lectores evidencian algunas de las posibilidades de combinación de una estructura textual. Encontramos en ellas la conjunción de dos conceptos que durante mucho tiempo se han considerado teóricamente contradictorios: la idea de estructura y la idea de multiplicidad de combinaciones posibles. La práctica demuestra que no se excluyen mutuamente, sino que se complementan. La "objetividad" de los estudios literarios no descansa en un supuesto distanciamiento entre el observador y el objeto observado -relación que en el campo de la literatura es poco menos que un espejismo-, sino en estar consciente del lugar que se ocupa y del papel que se desempeña como interlocutor del acto de habla literario. En la teoría literaria, al igual que en la lingüística, el considerar fuera de contexto el objeto de estudio -la obra literaria y la lengua respectivamente- crea una situación artificial que, si bien permite describir algunas de las características del objeto, impide al mismo tiempo percibir su naturaleza comunicativa.

La decodificación, por consiguiente, no es un proceso neutro; deja sus huellas en el objeto al igual que la codificación. Esto no debe interpretarse, empero, en el sentido de que ambos procesos sean totalmente idénticos. Baste recordar que el codificador crea su mensaje y el decodificador lo recrea. Pero ésta no es una característica exclusiva de la interpretación literaria. Es una actividad que realizamos a cada momento en la interacción verbal ordinaria.

"La comprensión de un signo", afirma Voloshinov, "es un acto de referencia entre el signo aprehendido y otro signo ya conocido: la comprensión es una respuesta a un signo mediante signos".

(Voloshinov, 1976: 12). La decodificación implica, por un lado, traducir a nuestras palabras -y, en este sentido, hacer nuestras- las voces extrañas, e inferir información implícita.

Los diferentes significados configurados por los lectores confirman la hipótesis expuesta por Van Dijk en el sentido de que es el lector quien asigna "una estructura semántica a las unidades respectivas del texto. Así, gradualmente construye una representación conceptual o semántica del texto en la memoria".

(Van Dijk, 1980b: 6) Por consiguiente, podemos deducir que el texto sólo constituye una serie de indicios dirigidos a los lectores para que éstos concrecionen alguno de los significados potenciales de la obra.

Ahora bien, puesto que un cuento es un suceso compuesto; es decir, que está constituido "por varios sucesos que están ordenados linealmente, pero que son percibidos o concebidos como un suceso en cierto nivel de descripción" (Van Dijk, 1980b: 244), la interpretación no puede ocurrir de un solo golpe; sino que procede por etapas. Lo que Van Dijk llama "interpretación local".

"Sin embargo, en la comprensión del discurso también se da un proceso de interpretación global. Tal interpretación global es necesaria para que el lector pueda establecer el tema, el asunto o la esencia de un texto. (...) Este tipo de interpretación global se explicita en términos de macroestructuras semánticas". (V.Dijk, 1980b: 8)

Ambos procesos no ocurren independientemente el uno del otro; son, más bien, complementarios. Este doble procedimiento es patente en las respuestas que los lectores dan a los diferentes tipos de preguntas. La formulación del resumen, por ejemplo, se apoya en el proceso de interpretación global; por el contrario, la configuración de un personaje puede estar determinada por la interpretación local.

La interpretación local parece estar dirigida al establecimiento de unidades semánticas mayores que la oración pero sin llegar a ser unidades macroestructurales. De ahí que las diferencias estructurales a nivel de superficie no influyan notablemente en la conexión de esas lexías. Así lo demuestra el hecho de que no hubiera diferencias constantes entre quienes leyeron la versión original y quienes leyeron una versión simplificada en el caso del cuento de Katherine Mansfield. Éste, sin embargo, no parece ser un resultado aislado, por lo que se puede deducir de lo expresado por Don Nix y Marion Schwarz:

It has been hypothesized that surface syntactic and morphological features are a source of interference in reading comprehension. However, empirical evaluation does not tend to confirm this. In fact there seems to be little reason to expect such surface features to be a main source of difficulty, when one considers the complexity of interaction between a reader and a text. (Nix and Schwarz, 1977: 184)

Debemos recordar, desde luego, que las diferencias textuales entre ambas versiones fundamentalmente se concretan a cambios de lexemas y estructuras sintácticas que pudieran resultar difíciles de comprender para quienes apenas están aprendiendo el idioma,

por lexemas y estructuras sintácticas más conocidas. Ello implica que se trató de conservar el contenido esencial. A nivel textual descubrimos, pues, dos manifestaciones diferentes -en el plano de la estructura superficial- de una misma estructura profunda básica. Las diferencias superficiales, por otra parte, no resultan relevantes en el proceso de interpretación puesto que el foco de atención lo constituye el contenido proposicional. Los resultados obtenidos vienen a corroborar lo enunciado por W. Hendricks:

...la estructura de la narración es, en cierto sentido, "independiente" de los medios lingüísticos a través de los que se manifiesta. (...) Esto significa que la oración (constituyente de la superficie textual) no es una unidad de la estructura narrativa. (Hendricks, 1976: 209-10)

De lo cual se desprende que un análisis de la superficie textual de las narraciones no puede proporcionar una explicación total de la interpretación de la obra literaria. Con esto no pretendemos negar que los rasgos 'formales' puedan, en algunas ocasiones, hacer resaltar aspectos significativos en el proceso de interpretación.

Si bien las diferencias superficiales presentes en las dos versiones del cuento "The Fly" no provocaron cambios sustanciales en el proceso de interpretación, las diferencias estructurales presentes entre éste y el texto de Faulkner, sí modificaron notablemente el proceso de interpretación, como era de esperarse. Esto indica que dicho proceso está determinado en cierta medida por elementos textuales. En este sentido, coincidimos con H. Weinrich en señalar que "toda obra literaria conlleva la imagen de su lector."

Podemos afirmar que el lector es un personaje de la obra".

(Weinrich, 1971: 116) Ahora bien, los elementos textuales que inducen un comportamiento determinado por parte del lector son, en términos de Iser, la perspectiva del argumento, la perspectiva del narrador y la perspectiva de los personajes. (El orden de enunciación corresponde a la importancia que cada una de ellas alcanza en los comportamientos observados entre los alumnos de nuestra muestra.)

Por constituir el cuento una secuencia de actos, resulta inabarcable de un solo golpe; los lectores se ven obligados a organizar jerárquicamente la información recabada. Así, en cada una de las unidades delimitadas por la interpretación local el lector se pregunta: "¿qué sucede?". Es decir, la actividad mental del receptor al leer un cuento está dirigida, ante todo, a concrecionar una anécdota presupuesta en virtud de experiencias de lecturas anteriores. De ahí que la perspectiva del argumento, la manera como está dosificada la información, sea la que más estimule y modifique la actividad interpretativa del lector.

En el caso de "The Fly" (Texto I), quince lectores intentan realizar un resumen exhaustivo del argumento y doce, un resumen parcial. En "A Rose for Emily" (Texto II), en cambio, sólo uno de los lectores intenta hacer un resumen parcial del argumento y nadie formula uno exhaustivo. Esto parece estar determinado por la diferencia de longitud: el texto II es mucho más extenso que el texto I. Ello implica mayor esfuerzo para la memoria a corto plazo; por lo que es más fácil olvidar algunos detalles.

Mucho más relevante para la interpretación debe ser el hecho de si el cuento se apega o no a la secuencia cronológica. En el texto I distinguíamos cuatro secciones narrativas ordenadas cronológicamente; en el texto II hay cinco, pero su enunciación no es cronológica. Así, la ruptura de la secuencia cronológica parece estar correlacionada con la posibilidad de formular un resumen del argumento. Una tarea de este tipo requiere una cuidadosa indagación en el texto mismo por parte de los lectores; tarea que no realizaron pues habrían tenido que dedicar más tiempo y resulta superfluo -es decir, no es absolutamente necesario- determinar la secuencia cronológica de eventos para interpretar el cuento de Faulkner. La manera como se presenta la información en este texto fuerza al lector a configurar la anécdota en torno a uno de los hilos temáticos. El texto II, por lo tanto, exige mayor actividad por parte del lector, pues para concrecionar la anécdota, debe primero estructurar la obra. Este proceso de interpretación depende menos del contexto textual y más de la intención que el lector perciba en la obra. No es fortuito, pues, que haya más variedad en los resúmenes de esta obra que en los del texto I.

La formulación de resúmenes implica, cognoscitivamente hablando, la presencia de un principio regulador, una macroproposición global que permita organizar jerárquicamente las secuencias de actos. Con base en esa macroproposición, la mente del lector percibe algunos actos como necesarios, otros como opcionales pero probables, y otros como opcionales pero improbables. De esta manera, el lector divide la obra en secciones menores interrelacionadas.



De cada una de esas secciones formula el lector una proposición con la información relevante. Las proposiciones que componen los resúmenes apoyan la tesis de Iser acerca de la relación dialéctica entre tema y horizonte.

Cabe señalar que la sección final de los cuentos es la más recurrente en los resúmenes estudiados. Desde luego, esto se debe a que, en ambos textos, la última lexía entrelaza los diferentes hilos temáticos que constituyen la anécdota. Además, como en ambos casos son los puntos menos determinados, funcionan como resortes que lanzan al lector a la reconstrucción del texto.

En los resúmenes podemos distinguir dos tipos de información: enunciados referentes a acciones y enunciados atributivos referentes a los personajes. Los enunciados descriptivos no suelen aparecer en los resúmenes. La presencia de enunciados predicativos no contradice lo que acabamos de decir porque, en este caso, como acertadamente señala Hendricks, no cumplen una función descriptiva sino identificadora. El dejar fuera los enunciados descriptivos es un claro indicio de la intención de los lectores de configurar la anécdota. Al no considerar ese tipo de enunciados, salta a la vista la secuencia de sucesos argumentales. De ahí que los enunciados descriptivos parezcan irrelevantes para los resúmenes. Este proceso, por lo tanto, es de suma importancia para la interpretación del discurso narrativo. Hendricks incluso dice: "La habilidad de resumir parece ser parte de la 'competencia narrativa' de la persona...". (Hendricks, 1976: 211)

Por lo que toca a los personajes, éstos parecen ser una clase determinada de espacios en blanco. Los consideramos espacios en blanco porque son los lectores quienes los configuran. Prueba de ello son los perfiles tan distintos que enuncian los lectores. La imagen de un personaje resulta de lo que hace y/o dice el personaje mismo; y/o de lo que le hacen; y/o de lo que dicen de él otros personajes o el narrador. La selección de una o varias de estas posibilidades depende de la macroestructura elaborada por el lector. Así pues, en ambos cuentos no es aplicable el criterio de 'personaje redondo' o 'personaje plano', puesto que los perfiles de los personajes no están dados en el texto. La función de los personajes, empero, sí está delimitada por la organización estructural de la narración. Indicio de ello es que todos los lectores coinciden en señalar al mismo personaje como el principal. Por consiguiente, no corresponde al lector decidir cuál de las figuras ocupa la posición central en el relato; pero sí establecer sus características. Las relaciones entre los personajes parecen estar consideradas como interacciones de elementos antagónicos. En el texto I los lectores le atribuyen a B características opuestas a las de W, y viceversa: fuerza-debilidad; poderoso-impotente, etcétera; en el texto II, E posee rasgos opuestos a otros personajes. Esto apoya la hipótesis de Hendricks en cuanto a que "...todos los personajes que aparecen en una narración están polarizados y en esta polarización radica la significación temática de la narración". (Hendricks, 1976: 213) Hipótesis que, a su vez, confirma nuestra idea acerca de que los perfiles de los personajes depen

den de la macroestructura temática elaborada por el lector.

Los personajes, empero, no constituyen los únicos espacios en blanco de una obra. De hecho, todo cambio ya sea en el tópic<sup>o</sup> del discurso, en los interlocutores o en el lugar donde se desarrolla la acción -en suma, todo cambio de acto de habla-, da lugar a un espacio en blanco; espacios en blanco que deben llenar los lectores por medio de inferencias. Éstas pueden surgir de las relaciones lógicas que existen entre los sucesos (causas, motivos, condiciones); de las conexiones semánticas de los sucesos (isotopías, personajes, lugares, tiempo); y del conocimiento del mundo (marcos cognoscitivos). Ningún lector, empero, llena todos los espacios en blanco presentes en un texto.

...in understanding a narrative a listener makes only those inferences relevant to the progress of the narrative. (...) Relevant inferences establish the information necessary to determine what happened and why.  
(Harren, Nicholas y Trabasso, 1977: 44)

Ahora bien, la cantidad de inferencias que lleve a cabo un lector depende más bien de las diferencias de hábitos de lectura propios de cada individuo, de su imaginación y de su intención al leer.

Los espacios en blanco de cada una de las dos obras que hemos considerado en este trabajo varían en el sentido de que exigen actividades diferentes por parte de los lectores. Ambos textos tienen un final abierto; sin embargo, el texto I proyecta al receptor hacia adelante y el texto II hacia atrás. Es decir, en el primer caso los lectores configuran la reacción del personaje principal

después del momento de crisis; en el cuento de Faulkner, en cambio, tratan más bien de concrecionar los motivos, las condiciones, que dieron por resultado el asesinato. El espacio en blanco prospectivo permite mayor variedad en las respuestas. De ahí que el desenlace del texto I esté más determinado por el marco cognoscitivo de cada uno de los lectores. Razón por la cual algunos lectores enuncian un final feliz, mientras otros lo consideran negativo. En esta tarea influye el concepto que cada lector tenga acerca de la obra literaria. Gran parte de los alumnos encuestados parecen preferir obras con un desenlace positivo. En el texto II, en cambio, no queda al arbitrio del lector el tipo de desenlace. Su actividad consiste en interrelacionar de alguna manera las lecturas anteriores. Las experiencias de lectura previas, el repertorio, funcionan como horizonte de "conocimientos" acerca de posibles finales en el primer caso, y de posibles conexiones en el segundo. El repertorio, por consiguiente, no está formado por estructuras narrativas conocidas que se apliquen después a los textos en proceso de interpretación.

La perspectiva del narrador también es de suma importancia porque delimita el tipo de información que recibe el lector. Así, en el texto I el lector enfrenta el problema de discernir en qué momento la narración se produce desde el interior del personaje mismo. La voz del narrador en el texto II, en cambio, aunque siempre realizada desde fuera de los personajes, también sufre cambios: existen de hecho diversos grupos de voces narrativas, todas parciales, puesto que se desconocen muchas carac-

terísticas del personaje central. Puesto que no se enfoca la anécdota desde un único punto de vista, los receptores se ven obligados a no confiarse a ellos. Sin embargo, su actividad es esencial. En el texto I evita la empatía de los lectores; y en el texto II, la favorece.

La buena aceptación de ambas obras descansa tanto en la novedad de las técnicas empleadas como en su tipo de contenido temático. Ello refleja el período de transición en que se encuentran los estudiantes encuestados. Si bien comparten el criterio temático de lectores ingenuos, también exigen cierto tipo de complejidad estructural, reflejo de la formación profesional recibida ya. El "horizonte de expectativas" de los lectores también refleja la influencia del repertorio: los conocimientos teóricos, el contacto con la crítica realizada por estudiosos de la literatura producen cambios en los criterios valorativos.

Desde que fue abandonada la doctrina de la imitatio, a principios del siglo XVIII, y más aún desde que Baudelaire y la literatura por él influida nos enseñaron y nos acostumbraron a buscar detrás de las disonancias estéticas alusiones o analogías metafísicas, la innovación técnica o estructurante se ha transformado en uno de los más importantes criterios valorativos, a la vez que en una especie de conditio sine qua non para una alta valoración inmediata. (Siebenmann, 1976: 58)

A los lectores encuestados las obras les parecen buenas porque satisfacen sus expectativas acerca de cómo debe ser una obra literaria. Hay concordancia entre expectativas y técnica. La complejidad técnica se refleja en el grado de participación que exige cada uno de los cuentos, del receptor.

En suma, el discurso literario narrativo aparece como un conjunto de sucesos (un suceso complejo) entre los cuales hay que establecer conexiones para concrecionar uno de los significados potenciales del texto. Dicho significado está determinado por el proceso interpretativo del lector. El significado configurado no agota todas las posibilidades. Representa una manera de dar coherencia significativa a la secuencia narrativa. Por consiguiente es más bien parcial y está determinado por la naturaleza y la ordenación de los elementos textuales, por el marco cognoscitivo del repertorio y por criterios individuales. El texto es, por tanto, sólo uno de los componentes del fenómeno literario. Pero un estudio textual -sea lingüístico o literario- no basta para explicar el fenómeno literario mismo. Para ello se requiere estudiar el texto como parte de una situación comunicativa con características propias. Es necesario reconocer que la estructuración del texto siempre va acompañado por la actividad del lector; el acto de leer hace que el texto exista real y concretamente.

Por último cabe señalar las posibilidades que abren para la enseñanza de la literatura los estudios acerca de la recepción y del efecto de las obras literarias. El uso de cuestionarios, como ya hemos visto, permite investigar el comportamiento de grupos de lectores. En primer lugar, constituyen un medio excelente para llamar la atención de los receptores hacia algunos puntos específicos del texto. De esta manera se les puede ayudar a establecer conexiones entre diversos segmentos narrativos.

En segundo término, como en las respuestas que proporcionan los alumnos se perciben las interrelaciones establecidas, las no establecidas y las inadecuadamente establecidas, se abre la posibilidad de confirmarlas, establecerlas o modificarlas. Por otra parte, también hace factible la comparación de experiencias estéticas; actividad que seguramente producirá un enriquecimiento de las lecturas. Además, las respuestas de los lectores pueden considerarse como indicios de sus criterios estéticos. En suma, esta metodología parece ser un fructífero instrumento para mejorar la lectura de los estudiantes.

B I B L I O G R A F I A



- Abad, Nebot F., El signo literario, Madrid: Colección Edaf Universitaria, 1977.
- Adams, Marilyn Jager y Allan Collins, "A Schema-Theoretic View of Reading", en Freedle, Roy, (ed.), Discourse Production and Comprehension, Vol. II, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1977, pp. 1-22.
- Aiken, Conrad, "Katherine Mansfield", en Collected Criticism, New York: Oxford University Press, 1968, pp. 291-299
- Alleman, Beda, Literatura y reflexión, 2 vols., Buenos Aires: Alfa, 1976.
- Austin, J.L., Palabras y acciones, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1971.
- Barthes, Roland, "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe", en Lingüística y literatura, Xalapa: publicado por la Universidad Veracruzana, 1978, pp.149-173.
- Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural del relato", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 9-43.
- Berkman, Sylvia, Katherine Mansfield. A Critical Study, New Haven: Yale University Press, 1951.
- Bobes, Ma. del Carmen, Gramática textual de "Belarmino y Apolonio" Barcelona: Ed. Planeta, 1977.
- Carrit, E. F., Introducción a la estética, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Caso, Antonio, "La filosofía de Husserl", en Obras Completas, t.VII, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 29-84.
- Chafe, Wallace L., Significado y estructura de la lengua, Barcelona: Ed. Planeta, 1976.
- Dahl, Osten (ed.), Topic and Comment, Contextual Boundness and Focus, Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1974.
- Dijk, Teun van, Estructuras y funciones del discurso, México: Siglo Veintiuno Editores, 1980a.
- Dijk, Teun van, Texto y contexto, Madrid: Ed. Cátedra, 1980b.
- Dijk, Teun van, "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario", en Acta Poética, v. II, México: UNAM, 1980c, pp. 3-24.

- Domínguez Caparrós, José, "Literatura y actos de lenguaje", en Anuario de Letras, Vol. XIX, México, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1981, pp. 89-132.
- Dry, Helen, "Sentence Aspect and the Movement of Narrative Time" en Text, Vol. 1 - 3, The Hague: Mouton Publishers, 1981, pp. 215-232.
- Faulkner, William, "A Rose for Emily", en A World of Great Stories, New York: Crown Publishers Inc., 1947, pp. 38-45.
- Frederiksen, Carl, "Semantic Processing Units in Understanding Text", en Freedle, Roy, (ed.), Discourse Production and Comprehension, Vol. I, pp. 57-87.
- Freedle, Roy, (ed.), Discourse Production and Comprehension, 2 vols., New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1977.
- Galín, Anne, "Semantics and Structure: An Analysis of Two Trickster Tales", en Text, Vol. 1 - 3, The Hague: Mouton Publishers, 1981, pp. 241-268.
- Gordon, Ian, "Katherine Mansfield", en Dobrée, Bonamy, (gral. ed.), British Writers and Their Work N°3, Lincoln: University of Nebraska Press, 1964, pp. 93-124.
- Greimas, A.J., "El contrato de veridicción", en Lingüística y Literatura, Xalapa, publicado por la Universidad Veracruzana, 1978, pp. 27-36.
- Harren, William, David Nicholas y Tom Trabasso, "Event Chains and Inferences in Understanding Narratives", en Freedle, Roy, (ed.), Discourse Production and Comprehension, Vol. II, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1977, pp. 23-52.
- Hendricks, William O., Semiología del discurso literario, Madrid: Ed. Cátedra, 1976.
- Hurtig, Richard, "Toward a Functional Theory of Discourse", en Freedle, Roy, (ed.) Discourse Production and Comprehension, Vol. I, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1977, pp. 89-106.
- Iser, Wolfgang, The Act of Reading, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- Iser, Wolfgang, The Implied Reader, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1975.

- Jauss, Hans Robert, "La Jouissance Esthétique", en Poétique, N° 39, Septembre, Paris, 1979, pp. 261-274.
- Kahrmann, Cordula, Gunter Reiss y Manfred Schlüchter, Erzähltextanalyse, 2 vols., Kronberg, Alemania Federal: Athenäum Verlag, 1977.
- Kerkhoff, Ingrid, "Retórica y modelos de ciencia literaria: punto de partida pragmático e interés de conocimiento", en Schanze, Helmut (ed.), Retórica, Buenos Aires: Alfa, 1976, pp. 177-199.
- Kintsch, W., y T. van Dijk, "Toward a Model of Text Comprehension and Production" en Psychological Review, 85, 1978, pp. 363-394.
- Kristeva, Julia, "El lugar semiótico", en Lingüística y Literatura, Xalapa, publicado por la Universidad Veracruzana, 1978, pp. 11-16.
- Labov, W. y Joshua Waletzky, "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience", en Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society, Seattle: University of Washington Press, 1967, pp. 12-45.
- Langleben, Maria, "Latent Coherence, Contextual Meanings, and the Interpretation of Text", en Text, Vol. 1-3, The Hague: Mouton Publishers, 1981, pp. 279-313.
- Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, Madrid: Ediciones Istmo, 1978.
- Maldavsky, D., Teoría literaria general, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.
- Mansfield, Katherine, "The Fly", en The Collected Short Stories, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1981, pp. 412 - 418.
- Mansfield, Katherine, "The Fly", en A Book of Shorter Stories, selected and simplified by G.C. Thornley, London: Longman, 1962, pp. 59 - 66.
- Miller, James R. and Walter Kintsch, "Knowledge-based Aspects of Prose Comprehension and Readability", en Text, Vol. 1-3, The Hague: Mouton Publishers, 1981, pp. 215 - 232.

- Nix, Don and Marion Schwarz, "Toward a Phenomenology of Reading Comprehension", en Roy Freedle (ed.), Discourse Production and Comprehension, Vol. II, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1977, pp. 183 - 196.
- Pratt, Mary Louise, Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1977.
- Reed, Joseph R., Faulkner's Narrative, New Haven: Yale University Press, 1973.
- Ricoeur, Paul, "Sobre la interpretación o la unidad fundamental de explicar y comprender", en Perspectiva, No. 4,5, U.N.A.M. Facultad de Filosofía y Letras, noviembre-marzo, 1981.
- Schmidt, Siegfried J., Teoría del texto, Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- Schücking, Levin L., El gusto literario, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Searle, John R., "El estatuto lógico del discurso de la ficción", en Lingüística y literatura, Xalapa: publicado por la Universidad Veracruzana, 1978, pp. 37-50.
- Searle, John R., Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, London: Cambridge University Press, 1970.
- Siebenmann, Gustav, "Técnica narrativa y éxito literario", en Iberorromania, No. 7, Tübingen, 1976, pp. 50-66.
- Stein, Nancy, "An Analysis of Story Comprehension in Elementary School Children", en Roy Freedle (ed.), Discourse Production and Comprehension, Vol. II, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1977, pp. 53 - 120.
- Stolovich, L.N., Naturaleza de la valoración estética, Buenos Aires: Ediciones Pueblos Unidos, 1975.
- Thomas, Brook, "Reading Wolfgang Iser or Responding to a Theory of Response", en Comparative Literature Studies, Vol. XIX, No. 5, Spring, The University of Illinois Press, 1982, pp. 54 - 66.
- Todorov, Tzvetan, "La noción de literatura", en Lingüística y literatura, Xalapa: publicado por la Universidad Veracruzana, 1978, pp. 71 - 82.

- Todorov, Tzvetan, Poética, ¿Qué es el estructuralismo?, Buenos Aires: Ed. Losada, 1975.
- Trives, E. Ramón, Aspectos de semántica lingüístico-textual, Madrid: Ediciones Istmo - Ediciones Alcalá, 1979.
- Tuck, Dorothy, Crowell's Handbook of Faulkner, New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- Vóloshinov, Valentín N., El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.
- Warning, Rainer, "Pour une Pragmatique du Discours Fictionnel", en Poétique, 39, Septiembre, 1979, pp. 321 - 337.
- Weinrich, Harald, "Para una historia literaria del lector", en H.U. Gumbrecht, et.al., La actual ciencia literaria alemana, Salamanca: Anaya, 1971, pp. 115-134.
- Widdowson, H.G., Stylistics and the Teaching of Literature, London: Longman, 1975.

A N E X O S

## The Fly

standard roses may still be born. His baby sister . . . But when Edna got as far as his baby sister, she stretched out her arms as though the little love came flying through the air to her, and gazing at the garden, at the white sprays on the tree, at those darling pigeons blue against the blue, and the Convent with its narrow windows, she realised that now at last for the first time in her life—she had never imagined any feeling like it before—she knew what it was to be in love, but—in—love!

## THE FLY

1 "Y'ARE very snug in here," piped old Mr. Woodfield, and he peered out of the great, green-leather arm-chair by his friend the boss's desk as a baby peers out of its pram. His talk was over; it was time for him to be off. But he did not want to go. Since he had retired, since his . . . stroke, the wife and the girls kept him boxed up in the house every day of the week except Tuesday. On Tuesday he was dressed and brushed and allowed to cut back to the City for the day. Though what he did there the wife and girls couldn't imagine. Made a nuisance of himself to his friends, they supposed. . . . Well, perhaps so. All the same, we cling to our last pleasures as the tree clings to its last leaves. So there sat old Woodfield, smoking a cigar and staring almost greedily at the boss, who rolled in his office chair, stout, rosy, five years older than he, and still going strong, still at the helm. It did one good to see him.

1 Wistfully, admiringly, the old voice added, "It's snug in here, upon my word!"

"Yes, it's comfortable enough," agreed the boss, and he

## The Fly

2 flipped the *Financial Times* with a paper-knife. As a matter of fact he was proud of his room; he liked to have it admired, especially by old Woodfield. It gave him a feeling of deep, solid satisfaction to be planted there in the midst of it in full view of that frail old figure in the muffler.

"I've had it done up lately," he explained, as he had explained for the past—how many?—weeks. "New carper," and he pointed to the bright red carpet with a pattern of large white rings. "New furniture," and he nodded towards the massive bookcase and the table with legs like twisted treacle. "Electric heating!" He waved almost exultantly towards the five transparent, pearly sausages glowing so softly in the tilted copper pan.

4 But he did not draw old Woodfield's attention to the photograph over the table of a grave-looking boy in uniform standing in one of those spectral photographers' parks with photographers' storm-clouds behind him. It was not new. It had been there for over six years.

5 "There was something I wanted to tell you," said old Woodfield, and his eyes grew dim remembering. "Now what was it? I had it in my mind when I started out this morning." His hands began to tremble, and patches of red showed above his beard.

6 Poor old chap, he's on his last pins, thought the boss. And, feeling kindly, he winked at the old man, and said jokingly, "I tell you what. I've got a little drop of something here that'll do you good before you go out into the cold again. It's beautiful stuff. It wouldn't hurt a child." He took a key off his watch-chain, unlocked a cupboard below his desk, and drew forth a dark, squat bottle. "That's the medicine," said he. "And the man from whom I got it told me on the strict Q.T. it came from the cellars at Windsor Castle."

Old Woodfield's mouth fell open at the sight. He couldn't have looked more surprised if the boss had produced a rabbit.

"It's whisky, ain't it?" he piped feebly.

The boss turned the bottle and lovingly showed him the label. Whisky it was.

"D'you know," said he, peering up at the boss wonderingly, "they won't let me touch it at home." And he looked as though he was going to cry.

"Ah, that's where we know a bit more than the ladies," cried the boss, swooping across for two tumblers that stood on the table with the water-bottle, and pouring a generous finger into each. "Drink it down. It'll do you good. And don't put any water with it. It's sacrilege to tamper with stuff like this. Ah!" He tossed off his, pulled out his handkerchief, hastily wiped his moustaches, and cocked an eye at old Woodfield, who was rolling his in his chaps.

The old man swallowed, was silent a moment, and then said faintly, "It's nutty!"

7 But it warned him; it crept into his chill old brain—he remembered.

"That was it," he said, heaving himself out of his chair. "I thought you'd like to know. The girls were in Belgium last week having a look at poor Reggie's grave, and they happened to come across your boy's. They're quite near each other, it seems."

8 Old Woodfield paused, but the boss made no reply. Only a quiver in his eyelids showed that he heard.

7 "The girls were delighted with the way the place is kept," piped the old voice. "Beautifully looked after. Couldn't be better if they were at home. You've not been across, have yer?"

"No, no!" For various reasons the boss had not been across.

8 "There's miles of it," quavered old Woodfield, "and it's all as neat as a garden. Flowers growing on all the graves. Nice broad paths." It was plain from his voice how much he liked a nice broad path.

The pause came again. Then the old man brightened wonderfully.

"D'you know what the hotel made the girls pay for a pot of jam?" he piped. "Ten francs! Robbery, I call it. It was a little pot, so Gertrude says, no bigger than a half-crown. And she hadn't taken more than a spoonful when they charged her ten francs. Gertrude brought the pot away with her to teach 'em a lesson. Quite right, too; it's trading on our feelings. They think because we're over there having a look round we're ready to pay anything. That's what it is." And he turned towards the door.

10 "Quite right, quite right!" cried the boss, though what was quite right he hadn't the least idea. He came round by his desk, followed the shuffling footsteps to the door, and saw the old fellow out. Woodfield was gone.

11 For a long moment the boss stazed, staring at nothing, while the grey-haired office messenger, watching him, dodged in and out of his cubby-hole like a dog that expects to be taken for a run. Then: "I'll see nobody for half an hour, Macey," said the boss. "Understand? Nobody at all."

"Very good, sir."

The door shut, the firm heavy steps recrossed the bright carpet, the fat body plumped down in the spring chair, and leaning forward, the boss covered his face with his hands. He wanted, he intended, he had arranged to weep. . . .

It had been a terrible shock to him when old Woodfield sprang that remark upon him about the boy's grave. It was, exactly as though the earth had opened and he had seen the boy lying there with Woodfield's girls staring down at him. For it was strange. Although over six years had passed away, the

12 boss never thought of the boy except as lying unchanged, unblemished in his uniform, asleep for ever. "My son!" groaned the boss. But no tears came yet. In the past, in the first months and even years after the boy's death, he had only to say those words to be overcome by such grief that nothing short of a



## The Fly

violent fit of weeping could relieve him. Time, he had declared then, he had told everybody, could make no difference. Other men perhaps might recover, might live their loss down, but not he. How was it possible? His boy was an only son. Ever since his birth the boss had worked at building up this business for him; it had no other meaning if it was not for the boy. Life itself had come to have no other meaning. How on earth could he have slaved, denied himself, kept going all those years without the promise for ever before him of the boy's stepping into his shoes and carrying on where he left off?

14 And that promise had been so near being fulfilled. The boy had been in the office learning the ropes for a year before the war. Every morning they had started off together; they had come back by the same train. And what congratulations he had received as the boy's father! No wonder; he had taken to it marvellously. As to his popularity with the staff, every man jock of them down to old Macey couldn't make enough of the boy. And he wasn't in the least spoilt. No, he was just his bright natural self, with the right word for everybody, with that boyish look and his habit of saying, "Simply splendid!"

But all that was over and done with as though it never had been. The day had come when Macey had handed him the telegram that brought the whole place crashing about his head. "Deeply regret to inform you . . ." And he had left the office a broken man, with his life in ruins.

15 Six years ago, six years. . . . How quickly time passed! It might have happened yesterday. The boss took his hands from his face; he was puzzled. Something seemed to be wrong with him. He wasn't feeling as he wanted to feel. He decided to get up and have a look at the boy's photograph. But it wasn't a favourite photograph of his; the expression was unnatural. It was cold, even stern-looking. The boy had never looked like that.

17 At that moment the boss noticed that a fly had fallen into his broad inkpot, and was trying feebly but desperately to clamber

## The Fly

18 out again. Help! help! said those struggling legs. But the sides of the inkpot were wet and slippery; it fell back again and began to swim. The boss took up a pen, picked the fly out of the ink, and shook it on to a piece of blotting-paper. For a fraction of a second it lay still on the dark patch that oozed round it. Then the front legs waved, took hold, and, pulling its small, sodden body up, it began the immense task of cleaning the ink from its wings. Over and under, over and under, went a leg along a wing as the stone goes over and under the scythe.

19 Then there was a pause, while the fly, seeming to stand on the tips of its toes, tried to expand first one wing and then the other. It succeeded at last, and, sitting down, it began, like a minute cat, to clean its face. Now one could imagine that the little front legs rubbed against each other lightly, joyfully. The horrible danger was over; it had escaped; it was ready for life again.

20 But just then the boss had an idea. He plunged his pen back into the ink, leaned his thick wrist on the blotting-paper, and as the fly tried its wings down came a great heavy blot. What would it make of that? What indeed! The little beggar seemed absolutely cowed, stunned, and afraid to move because of what would happen next. But then, as if painfully, it dragged itself forward. The front legs waved, caught hold, and, more slowly this time, the task began from the beginning.

21 He's a plucky little devil, thought the boss, and he felt a real admiration for the fly's courage. That was the way to tackle things; that was the right spirit. Never say die; it was only a question of. . . . But the fly had again finished its laborious task, and the boss had just time to refill his pen, to shake fair and square on the new-cleaned body yet another dark drop. What about it this time? A painful moment of suspense followed. But behold, the front legs were again waving; the boss felt a rush of relief. He leaned over the fly and said to it tenderly, "You artful little b . . ." And he actually had the brilliant notion of breathing on it to help the drying process.

## The Canary

22 All the same, there was something timid and weak about its efforts now, and the boss decided that this time should be the last, as he dipped the pen deep into the inkpot.

It was. The last blot fell on the soaked blotting-paper, and the dragged fly lay in it and did not stir. The back legs were stuck to the body; the front legs were not to be seen.

"Come on," said the boss. "Look sharp!" And he stirred it with his pen—in vain. Nothing happened or was likely to happen. The fly was dead.

23 The boss lifted the corpse on the end of the paper-knife and flung it into the waste-paper basket. But such a grinding feeling of wretchedness seized him that he felt positively frightened. He started forward and pressed the bell for Macey.

24 "Bring me some fresh blotting-paper," he said sternly, "and look sharp about it." And while the old dog paddled away he fell to wondering what it was he had been thinking about before. What was it? It was . . . He took out his handkerchief and

25 passed it inside his collar. For the life of him he could not remember.

## THE CANARY

... YOU see that big nail to the right of the front door? I can scarcely look at it even now and yet I could not bear to take it out. I should like to think it was there always even after my time. I sometimes hear the next people saying, "There must have been a cage hanging from there." And it comforts me; I feel he is not quite forgotten.

... You cannot imagine how wonderfully he sang. It was not like the singing of other canaries. And that isn't just my

## The Canary

fancy. Often, from the window, I used to see people stop at the gate to listen, or they would lean over the fence by the mock-orange for quite a long time—carried away. I suppose it sounds absurd to you—it wouldn't if you had heard him—but it really seemed to me that he sang whole songs with a beginning and an end to them.

For instance, when I'd finished the house in the afternoon, and changed my blouse and brought my sewing on to the veranda here, he used to hop, hop, hop from one perch to another, tap against the bars as if to attract my attention, sip a little water just as a professional singer might, and then break into a song so exquisite that I had to put my needle down to listen to him. I can't describe it; I wish I could. But it was always the same, every afternoon, and I felt that I understood every note of it.

... I loved him. How I loved him! Perhaps it does not matter so very much what it is one loves in this world. But love something one must. Of course there was always my little house and the garden, but for some reason they were never enough. Flowers respond wonderfully, but they don't sympathise. Then I loved the evening star. Does that sound foolish? I used to go into the backyard, after sunset, and wait for it until it shone above the dark gum tree. I used to whisper, "There you are, my darling." And just in that first moment it seemed to be shining for me alone. It seemed to understand this . . . something which is like longing, and yet it is not longing. Or regret—it is more like regret. And yet regret for what? I have much to be thankful for.

... But after he came into my life I forgot the evening star; I did not need it any more. But it was strange. When the Chinaman who came to the door with birds to sell held him up in his tiny cage, and instead of fluttering, fluttering, like the poor little goldfinches, he gave a faint, small chirp, I found myself saying, just as I had said to the star over the gum tree, "There you are, my darling." From that moment he was mine.

"You're very comfortable here," he said. We held, looking out of the great, green leather armchair by his friend the manager's desk. His talk was over; it was time for him to go. But he did not want to go. Since he had fallen ill and retired, his wife and the girls kept him a prisoner in the house every day of the week except Tuesday. On Tuesday he was dressed and brushed and allowed to go back to the City for the day. But the wife and the girls could not imagine what he did there: worried his friends, they supposed. Well, perhaps so. But we hold on to our last pleasures as a tree holds on to its last leaves. So there sat old Woodfield, smoking and looking at the manager, who rolled in his office chair, fat and red, five years older than he, and still working well, still directing the business. It did one good to see him.

Admiringly the old voice added, "It's comfortable in here, and that's the truth!"

"Yes, it's comfortable enough," agreed the manager, striking the newspaper with a paper-knife. As a matter of fact he was proud of his room; he liked people to admire it, especially old Woodfield. It gave him a feeling of deep, solid satisfaction to be there in the middle of it in full view of that weak old figure.

"I've had some more things put in it lately," he explained. "New furniture," and he looked at the great bookcase and the table with the twisted legs. "Electric heating!" He pointed towards the fireplace.

But he did not draw old Woodfield's attention to the photograph over the table of a serious-looking boy dressed as an army officer. It was not new. It had been there for over six years.

"There was something I wanted to tell you," said old Woodfield, and his eyes grew less clear, remembering. "Now, what was it? I had it in my mind when I started this morning." His hands began to tremble and his face grew red.

Poor old fellow, he's near his end, thought the manager. And feeling kindly he said jokingly. "I'll tell you something. I've got a little drop of something here that'll do you good before you go out into the cold again. It's beautiful stuff. It wouldn't hurt a child." He took a key off his watch-chain, unlocked a cupboard below his desk, and drew out a dark fat bottle. "That's the stuff," said he. "And the man from whom I got it told me in secret that it came from Windsor Castle."

Old Woodfield's mouth fell open; his eyes were very surprised.

"It's whisky, isn't it?" he asked weakly.

The manager turned the bottle and lovingly showed him the name on it. Whisky it was.

"Do you know," said old Woodfield, looking up at the other wonderingly, "they won't let me touch it at home." And he looked as if he was going to cry.

"Ah, that's where we know a bit more than the ladies," cried the manager, picking up two glasses that stood on the table with the water-bottle, and pouring generously into both. "Drink it down. It'll do you good. And don't put any water with it. Ah!" He drank his off, pulled out his handkerchief, wiped his mouth, and looked at old Woodfield, who was rolling his whisky round his mouth.

The old man swallowed and was silent a moment. It warmed him. It crept into his cold old brain—he remembered.

"That was it," he said, lifting himself out of his chair. "I thought you'd like to know. The girls were in Belgium last week, looking at poor Reggie's grave, and they happened to see your boy's grave too. They're quite near each other, it seems."

Old Woodfield paused, but the manager made no reply. Only a trembling of his eyelids showed that he heard.

"The girls were delighted with the way the place is kept," continued the old voice. "It's beautifully looked after. Couldn't be better if they were at home. You've not been across there, have you?"

"No, not!" For various reasons the manager had not been across.

"There are miles of it, and it's all as neat as a garden. Flowers growing on all the graves. Nice broad paths." It was plain from his voice how much he liked a nice broad path.

The pause came again. Then the old man brightened wonderfully.

"The hotel was very dear. Charged the girls a lot of money. Robbery, I call it. They think because we're over there looking round we're ready to pay anything. That's what it is." And he turned towards the door.

"Quite right, quite right!" cried the manager, though what was quite right he hadn't the least idea. He came

round by his desk, followed the slow footsteps to the door, and saw the old fellow out. Woodfield was gone.

For a long moment the manager stayed, looking at nothing, while the grey-haired office messenger, watching him, came in and out like a dog that expects to be taken for a run. Then: "I'll see nobody for half an hour, Macey," said the manager. "Understand? Nobody at all."

"Very good, sir."

The door shut, the firm heavy steps crossed the floor again, the fat body sat down in the spring chair, and leaning forward, the manager covered his face with his hands. He wanted, he intended, he had arranged to cry . . .

It had been a terrible shock to him when old Woodfield made that remark about the boy's grave. It was exactly as if the earth had opened and he had seen the boy lying there with Woodfield's girls looking down at him. For it was strange. Although more than six years had passed away, the manager never thought of the boy except as lying unchanged, unspoilt, asleep for ever. "My son!" he cried. But no tears came yet.

In the past, in the first months and even years after the boy's death, he had only to say those words to be overcome by such sorrow that only tears could relieve him. Time, he had declared then, he had told everybody, could make no difference. Other men perhaps might forget, but not he. How was it possible? His boy was an only son. Ever since he was born, the manager had worked, building up this business for him. It had no other meaning if it was not for the boy. Life itself had come to have no other meaning. How could he have worked like a slave all those years without the promise for ever before him that the boy would step into his shoes and continue where he stopped?

And that promise had nearly come true. The boy had been in the office learning the work for a year before the war. Every morning they had started off together; they had come back by the same train. And what congratulations he had received because he was the boy's father! Everyone liked the boy. And he wasn't in the least spoilt. No, he was just his bright, natural self, with the right word for everybody, with that boyish look and his habit of saying, "Simply splendid!"

But all that was over and done as if it had never been. The day had come when Macey had handed him the telegram, that had brought down his whole life in ruin. The boy had been killed. He had left the office a broken man.

Six years ago, six years . . . How quickly time passed! It might have happened yesterday. The manager took his hands from his face; he was puzzled. Something seemed to be wrong with him. He wasn't feeling as he wanted to feel. He decided to get up and look at the boy's photograph. But it wasn't a favourite photograph; the expression was unnatural. It was cold, even severe-looking. The boy had never looked like that.

At that moment the manager noticed that a fly had fallen into his broad inkpot, and was trying weakly but fiercely to climb out again. Help! Help! said those struggling legs. But the sides of the inkpot were wet and slippery; it fell back again and began to swim. The manager took up a pen, picked the fly out of the ink, and shook it on to a piece of blotting-paper. For a moment it lay on the dark mark that appeared round it. Then the front legs waved and took hold. It pulled its small wet body up and began to clean the ink from its wings. Over and under, over and under, went a leg along a wing. Then there was a pause, and the fly, seeming to stand on its toes, tried to stretch first one wing and then the other. It succeeded at last and, sitting down, it began, like a small cat, to clean its face. Now one could imagine that the little front legs rubbed against each other lightly, joyfully. The terrible danger was over; it had escaped; it was ready for life again.

But just then the manager had an idea. He put his pen back into the ink, leaned on the blotting-paper, and as the fly tried its wings down came a great heavy drop of ink. What would it do now? What indeed! The little creature seemed absolutely shocked and afraid to move because of what would happen next. But then, as if painfully, it dragged itself forward. The front legs waved, caught hold, and more slowly this time the work began from the beginning.

He's a brave little creature, thought the manager, and he felt real admiration for the fly's courage. That was the way to face things; that was the right spirit. Never say die! But the fly had again finished its painful work, and the manager had just time to fill his pen again and shake another drop on the newly-cleaned body. What this time? A painful moment of waiting followed. But see, the front legs were again waving; the manager felt a rush of relief. He spoke to it gently. And he actually had the bright idea of breathing on it to help it to get dry. But there was something weak in its efforts now, and the manager decided that this time should be the last as he put his pen into the inkpot.

It was. The last drop fell on the wet blotting-paper and the fly lay in it and did not move. The back legs were stuck to the body; the front legs could not be seen.

"Wake up!" said the manager. And he moved it with his pen—in vain. Nothing happened or was likely to happen. The fly was dead.

The manager lifted the dead body on the end of the paper-knife and threw it into the waste-paper basket. But he felt so completely miserable that he was frightened. He moved forward and pressed the bell for Macey.

"Bring me some fresh blotting-paper," he said severely, "and be quick with it." And while Macey went away he began to wonder what he had been thinking about before. What was it? It was . . . He took out his handkerchief and passed it round his neck. He could not remember what it was.

WHEN MISS EMILY GRIERSON DIED, our whole town went to her funeral: the men through a sort of respectful affection for a fallen monument, the women mostly out of curiosity to see the inside of her house, which no one save an old man-servant—a combined gardener and cook—had seen in at least ten years.

It was a big, squarish frame house that had once been white, decorated with cupolas and spires and scrolled balconies in the heavily lightsome style of the Seventies, set on what had once been our most select street. But garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of that neighborhood; only Miss Emily's house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps—an eyesore among eyesores. And now Miss Emily had gone to join the representatives of those august names where they lay in the cedar-bemused cemetery among the ranked and anonymous graves of Union and Confederate soldiers who fell at the battle of Jefferson.

Alive, Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town, dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor—he who fathered the edict that no Negro woman should appear on the streets without an apron—remitted her taxes, the dispensation dating from the death of her father on into perpetuity. Not that Miss Emily would have accepted charity. Colonel Sartoris invented an involved tale to the effect that Miss Emily's father had loaned money to the town, which the town, as a matter of business, preferred this way of repaying. Only a man of Colonel Sartoris' generation and thought could have invented it, and only a woman could have believed it.

When the next generation, with its more modern ideas, became mayors and aldermen, this arrangement created some little dissatisfaction. On the first of the year they mailed her a tax notice. February came, and there was no reply. They wrote her a formal letter, asking her to call at the sheriff's office at her convenience. A week later the mayor wrote her himself, offering to call or to send his car for her, and received

39  
in reply a note on paper of an archaic shape, in a thin, nowing calligraphy in faded ink, to the effect that she no longer went out at all. The tax notice was also enclosed, without comment.

They called a special meeting of the Board of Aldermen. A deputation waited upon her, knocked at the door through which no visitor had passed since she ceased giving china-painting lessons eight or ten years earlier. They were admitted by the old Negro into a dim hall from which a stairway mounted into still more shadow. It smelled of dust and disuse—a close, dank smell. The Negro led them into the parlor. It was furnished in heavy, leather-covered furniture. When the Negro opened the blinds of one window, they could see that the leather was cracked; and when they sat down, a faint dust rose sluggishly about their thighs, spinning with slow motes in the single sun-ray. On a tarnished gilt easel before the fireplace stood a crayon portrait of Miss Emily's father.

They rose when she entered—a small, fat woman in black, with a thin gold chain descending to her waist and vanishing into her belt, leaning on an ebony cane with a tarnished gold head. Her skeleton was small and spare; perhaps that was why what would have been merely plumpness in another was obesity in her. She looked bloated, like a body long submerged in motionless water, and of that pallid hue. Her eyes, lost in the fatty ridges of her face, looked like two small pieces of coal pressed into a lump of dough as they moved from one face to another while the visitors stated their errand.

She did not ask them to sit. She just stood in the door and listened quietly until the spokesman came to a stumbling halt. Then they could hear the invisible watch ticking at the end of the gold chain.

Her voice was dry and cold. "I have no taxes in Jefferson. Colonel Sartoris explained it to me. Perhaps one of you can gain access to the city records and satisfy yourselves."

"But we have. We are the city authorities, Miss Emily. Didn't you get a notice from the sheriff, signed by him?"

"I received a paper, yes," Miss Emily said. "Perhaps he considers himself the sheriff . . . I have no taxes in Jefferson."

"But there is nothing on the books to show that, you see. We must go by the—"

"See Colonel Sartoris. I have no taxes in Jefferson."

"But, Miss Emily—"

"See Colonel Sartoris." (Colonel Sartoris had been dead almost ten years.) "I have no taxes in Jefferson. Tobel!" The Negro appeared. "Show these gentlemen out."

So she vanquished them, horse and foot, just as she had vanquished their fathers thirty years before about the smell. That was two years after her father's death and a short time after her sweetheart—the one we believed would marry her—had deserted her. After her father's death she went out very little: after her sweetheart went away, people

hardly saw her at all. A few of the ladies had the temerity to call, but were not received, and the only sign of life about the place was the Negro man—a young man then—going in and out with a market basket. "Just as if a man—any man—could keep a kitchen properly," the ladies said; so they were not surprised when the smell developed. It was another link between the gross, teeming world and the high and mighty Griersons.

A neighbor, a woman, complained to the mayor, Judge Stevens, eighty years old.

"But what will you have me do about it, madam?" he said.

"Why, send her word to stop it," the woman said. "Isn't there a law?"

"I'm sure that won't be necessary," Judge Stevens said. "It's probably just a snake or a rat that nigger of hers killed in the yard. I'll speak to him about it."

The next day he received two more complaints, one from a man who came in dissident deprecation. "We really must do something about it, Judge. I'd be the last one in the world to bother Miss Emily, but we've got to do something." That night the Board of Aldermen met—three graybeards and one younger man, a member of the rising generation.

"It's simple enough," he said. "Send her word to have her place cleaned up. Give her a certain time to do it in, and if she don't . . ." "Damm it, sir," Judge Stevens said, "will you accuse a lady to her face of smelling bad?"

So the next night, after midnight, four men crossed Miss Emily's lawn and slunk about the house like burglars, sniffing along the base of the brickwork and at the cellar openings while one of them performed a regular sowing motion with his hand out of a sack slung from his shoulder. They broke open the cellar door and sprinkled lime there, and in all the outbuildings. As they recrossed the lawn, a window that had been dark was lighted and Miss Emily sat in it, the light behind her, and her upright torso motionless as that of an idol. They crept quietly across the lawn and into the shadow of the locusts that lined the street. After a week or two the smell went away.

That was when people had begun to feel really sorry for her. People in our town, remembering how Old Lady Wyatt, her great-aunt, had gone completely crazy at last, believed that the Griersons held themselves a little too high for what they really were. None of the young men was quite good enough to Miss Emily and such. We had long thought of them as a tableau: Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horse-whip, the two of them framed by the back-slung front door. So when she got to be thirty and was still single, we were not pleased exactly, but vindicated; even with insanity in the family she wouldn't have turned down all of her chances if they had really materialized.

When her father died, it got about that the house was all that was left to her; and in a way, people were glad. At last they could pity Miss

Emily. Being left alone, and a pauper, she had become numbed. Now she too would know the old thrill and the old despair of a penny more or less.

The day after his death all the ladies prepared to call at the house and offer condolence and aid, as is our custom. Miss Emily met them at the door, dressed as usual and with no trace of grief on her face. She told them that her father was not dead. She did that for three days, with the ministers calling on her, and the doctors, trying to persuade her to let them dispose of the body. Just as they were about to resort to law and force, she broke down, and they buried her father quickly.

We did not say she was crazy then. We believed she had to do that. We remembered all the young men her father had driven away, and we knew that with nothing left, she would have to cling to that which had robbed her, as people will.

She was sick for a long time. When we saw her again, her hair was cut short, making her look like a girl, with a vague resemblance to those angels in colored church windows—sort of tragic and serene.

The town had just let the contracts for paving the sidewalks, and in the summer after her father's death they began the work. The construction company came with niggers and mules and machinery, and a foreman named Homer Barron, a Yankee—a big, dark, ready man, with a big voice and eyes lighter than his face. The little boys would follow in groups to hear him cuss the niggers, and the niggers singing in time to the rise and fall of picks. Pretty soon he knew everybody in town. Whenever you heard a lot of laughing anywhere about the square, Homer Barron would be in the center of the group. Presently we began to see him and Miss Emily on Sunday afternoons driving in the yellow-wheeled buggy and the matched team of bays from the livery stable.

At first we were glad that Miss Emily would have an interest, because the ladies all said, "Of course a Grierson would not think seriously of a Northerner, a day laborer." But there were still others, older people, who said that even grief could not cause a real lady to forget *noblesse oblige*—without calling it *noblesse oblige*. They just said, "Poor Emily. Her kinsfolk should come to her." She had some kin in Alabama; but years ago her father had fallen out with them over the estate of Old Lady Wyatt, the crazy woman, and there was no communication between the two families. They had not even been represented at the funeral.

And as soon as the old people said, "Poor Emily," the whispering began. "Do you suppose it's really so?" they said to one another. "Of course it is. What else could . . ." This behind their hands; rustling of craned silk and satin behind jalousies closed upon the sun of Sunday afternoon as the thin, swift clop-clop-clop of the matched team passed: "Poor Emily."

She carried her head high enough—even when we believed that she

42  
was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her imperviousness. Like when she bought the rat poison, the arsenic. That was over a year after they had begun to say "Poor Emily," and while the two female cousins were visiting her.

"I want some poison," she said to the druggist. She was over thirty then, still a slight woman, though thinner than usual, with cold, haughty black eyes in a face the flesh of which was strained across the temples and about the eye-sockets as you imagine a lighthouse-keeper's face ought to look. "I want some poison," she said.

"Yes, Miss Emily. What kind? For rats and such? I'd recom—"

"I want the best you have. I don't care what kind."

The druggist named several. "They'll kill anything up to an elephant. But what you want is—"

"Arsenic," Miss Emily said. "Is that a good one?"

"Is . . . arsenic? Yes, ma'am. But what you want—"

"I want arsenic."

The druggist looked down at her. She looked back at him, erect, her face like a strained flag. "Why, of course," the druggist said. "If that's what you want. But the law requires you to tell what you are going to use it for."

Miss Emily just stared at him, her head tilted back in order to look him eye for eye, until he looked away and went and got the arsenic and wrapped it up. The Negro delivery boy brought her the package; the druggist didn't come back. When she opened the package at home there was written on the box, under the skull and bones: "For rats."

So the next day we all said, "She will kill herself"; and we said it would be the best thing. When she had first begun to be seen with Homer Barron, we had said, "She will marry him." Then we said, "She will persuade him yet," because Homer himself had remarked—he liked men, and it was known that he drank with the younger men in the Elks' Club—that he was not a marrying man. Later we said, "Poor Emily" behind the jealousies as they passed on Sunday afternoon in the glittering buggy, Miss Emily with her head high and Homer Barron with his hat cocked and a cigar in his teeth, reins and whip in a yellow glove.

Then some of the ladies began to say that it was a disgrace to the town and a bad example to the young people. The men did not want to interfere, but at last the ladies forced the Baptist minister—Miss Emily's people were Episcopal—to call upon her. He would never divulge what happened during that interview, but he refused to go back again. The next Sunday they again drove about the streets, and the following day the minister's wife wrote to Miss Emily's relations in Alabama.

So she had blood-kin under her roof again and we sat back to watch developments. At first nothing happened. Then we were sure that they were to be married. We learned that Miss Emily had been to the

43  
jeweler's and ordered a man's toilet set in silver, with the letters J. B. on each piece. Two days later we learned that she had bought a complete outfit of men's clothing, including a nightshirt, and we said, "They are married." We were really glad. We were glad because the two female cousins were even more Grierson than Miss Emily had ever been.

So we were not surprised when Homer Barron—the streets had been finished some time since—was gone. We were a little disappointed that there was not a public blowing-off, but we believed that he had gone on to prepare for Miss Emily's coming, or to give her a chance to get rid of the cousins. (By that time it was a cabal, and we were all Miss Emily's allies to help circumvent the cousins.) Sure enough, after another week they departed. And, as we had expected all along, within three days Homer Barron was back in town. A neighbor saw the Negro man admit him at the kitchen door at dusk one evening.

And that was the last we saw of Homer Barron. And of Miss Emily for some time. The Negro man went in and out with the market basket, but the front door remained closed. Now and then we would see her at a window for a moment, as the men did that night when they sprinkled the lime, but for almost six months she did not appear on the streets. Then we knew that this was to be expected too; as if that quality of her father which had thwarted her woman's life so many times had been too virulent and too furious to die.

When we next saw Miss Emily, she had grown fat and her hair was turning gray. During the next few years it grew grayer and grayer until it attained an even pepper-and-salt iron-gray, when it ceased turning. Up to the day of her death at seventy-four it was still that vigorous iron-gray, like the hair of an active man.

From that time on her front door remained closed, save for a period of six or seven years, when she was about forty, during which she gave lessons in china-painting. She fitted up a studio in one of the downstairs rooms, where the daughters and granddaughters of Colonel Sartoris' contemporaries were sent to her with the same regularity and in the same spirit that they were sent to church on Sundays with a twenty-five-cent piece for the collection plate. Meanwhile her taxes had been remitted.

Then the newer generation became the backbone and the spirit of the town, and the painting pupils grew up and fell away and did not send their children to her with boxes of color and tedious brushes and pictures cut from the ladies' magazines. The front door closed upon the last one and remained closed for good. When the town got free postal delivery, Miss Emily alone refused to let them fasten the metal numbers above her door and attach a mailbox to it. She would not listen to them.

Daily, monthly, yearly we watched the Negro grow grayer and more stooped, going in and out with the market basket. Each December we sent her a tax notice, which would be returned by the post office a week later, unclaimed. Now and then we would see her in one of the downstairs windows—she had evidently shut up the top floor of the house--



like the carven torso of an idol in a niche, looking or not looking at us, we could never tell which. Thus she passed from generation to generation—dear, inescapable, impervious, tranquil, and perverse.

And so she died. Fell ill in the house filled with dust and shadows, with only a doddering Negro man to wait on her. We did not even know she was sick; we had long since given up trying to get any information from the Negro. He talked to no one, probably not even to her, for his voice had grown harsh and rusty, as if from disuse.

She died in one of the downstairs rooms, in a heavy walnut bed with a curtain, her gray head propped on a pillow yellow and moldy with age and lack of sunlight.

The Negro met the first of the ladies at the front door and let them in, with their hushed, sibilant voices and their quick, curious glances, and then he disappeared. He walked right through the house and out the back and was not seen again.

The two female cousins came at once. They held the funeral on the second day, with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers, with the crayon face of her father musing profoundly above the bier and the ladies sibilant and macabre; and the very old men—some in their brushed Confederate uniforms—on the porch and the lawn, talking of Miss Emily as if she had been a contemporary of theirs, believing that they had danced with her and courted her perhaps, confusing time with its mathematical progression, as the old do, to whom all the past is not a diminishing road but, instead, a huge meadow which no winter ever quite touches, divided from them now by the narrow bottle-neck of the most recent decade of years.

Already we knew that there was one room in that region above stairs which no one had seen in forty years, and which would have to be forced. They waited until Miss Emily was decently in the ground before they opened it.

The violence of breaking down the door seemed to fill this room with pervading dust. A thin, acrid pall as of the tomb seemed to lie everywhere upon this room decked and furnished as for a bridal: upon the valance curtains of faded rose color, upon the rose-shaded lights, upon the dressing table, upon the delicate array of crystal and the man's toilet things backed with tarnished silver, silver so tarnished that the monogram was obscured. Among them lay a collar and tie, as if they had just been removed, which, lifted, left upon the surface a pale crescent in the dust. Upon a chair hung the suit, carefully folded; beneath it the two mite shoes and the discarded socks.

The man himself lay in the bed.

For a long while we just stood there, looking down at the profound and fleshless grin. The body had apparently once lain in the attitude of an embrace, but now the long sleep that outlasts love, that conquers even the grimace of love, had cuckolded him. What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable

the man whom he lay upon the pillow  
side him lay that even coating of the patient and biding dust.

Then we noticed that in the second pillow was the indentation of a head. One of us lifted something from it, and leaning forward, that faint and invisible dust dry and acrid in the nostrils, we saw a long strand of iron-gray hair.

Marcas con una equis la respuesta que consideres adecuada para cada una de las preguntas. En caso de señalar más de una de las opciones, NUMERALAS en orden de importancia.

- |     |  |   |  |                                |
|-----|--|---|--|--------------------------------|
| 1.  | ¿Quién es el personaje principal?<br>Sr. Woodfield   | El 'Manager'  | No hay   | _____                          |
| 2.  | ¿Cómo describirías al 'Manager'?<br>Sádico<br>Simpático  | Evasivo<br>Infantil   | Cruel<br>Loco  | Antipático<br>_____            |
| 3.  | ¿Cómo describirías al señor Woodfield?<br>Sádico<br>Simpático  | Evasivo<br>Infantil   | Cruel<br>Miedoso   | Senil<br>_____                 |
| 4.  | ¿Cuál es la actitud del narrador hacia el señor Woodfield?<br>Compañión<br>Admiración                                    | Antipatía<br>Respeto  | Indiferencia   | _____                          |
| 5.  | ¿Cuál es la actitud del narrador hacia el 'Manager'?<br>Compañión<br>Admiración  | Antipatía<br>Respeto  | Indiferencia   | _____                          |
| 6.  | ¿Cuál es la intención del autor en esta obra?<br>Hacer estudio psicológico de personajes<br>Describir una situación real |   |  | Dar una lección moral<br>_____ |
| 7.  | La escena de la mosca te parece...<br>una evasión<br>sin importancia   | central<br>fuera de lugar   | simbólica  | _____                          |
| 8.  | ¿Qué título le pondrías?   |   |  | _____                          |
| 9.  | La forma como está narrada la obra es...<br>adecuada<br>tradicional<br>fácil de seguir<br>lo más sobresaliente           | inadecuada<br>novedosa<br>hace difícil la lectura<br>lo menos sobresaliente |  | no muy difícil<br>_____        |
| 10. | La caracterización de los personajes es...<br>incompleta<br>adecuada   | lograda<br>fallida  | lo más notable de la obra<br>lo menos notable de la obra |                                |
| 11. | La situación descrita en la obra es...<br>inadecuada<br>adecuada<br>ni lo uno ni lo otro                                 | inacabada<br>completa   | lógica<br>ilógica  | fantástico<br>posible<br>real  |
| 12. | ¿Qué opinión tienes de la obra?<br>Muy buena   | Buena   | Mala   | No tan buena                   |
| 13. | ¿Qué te pareció este cuento?<br>Aburrido<br>Dramático  | Interesante<br>Cruel  | Divertido<br>Patético                                    | Triste<br>_____                |

14. ¿Cómo clasificarías este cuento?  
 Fantástico                      Realista                      De denuncia                      Didáctico  
 Detectivesco                      De misterio                      Simbólico                      Psicológico  
 De terror                      De amor                      Histórico
- 
15. ¿Qué te gusta leer más?  
 Poesía                      Cuento                      Novela                      Drama  
 Otros: \_\_\_\_\_
16. ¿Has leído 'cuentos' en español?  
 50 o más                      25 o más                      menos de 10  
 10 o más                      Ninguno
17. ¿Has leído 'short stories' (cuentos) en inglés?  
 50 o más                      25 ó más                      menos de 10  
 10 o más                      Ninguno
18. ¿Ya conocías este cuento?                      Sí                      No
19. ¿Qué te pareció?                      Raro                      Común
20. ¿En qué te parece que se aleja de lo común?
- 
21. ¿Has leído algo parecido?                      Sí                      No
22. ¿Te recuerda alguna otra obra?                      Sí                      No  
 ¿Cuál? \_\_\_\_\_  
 ¿En qué se parecen? \_\_\_\_\_  
 ¿En qué son diferentes? \_\_\_\_\_
23. ¿Te parece que la obra está completa?  
 Sí                      No                      No sé
24. ¿Te parece coherente?  
 Vagamente                      Obviamente                      No sé                      De ninguna manera.
25. ¿En cuántas partes te parece que está dividido?  
 En tres                      En dos                      No tiene divisiones
- 
26. ¿Qué crees que es más importante para entender la obra?  
 Memoria                      Imaginación                      Intuición                      Inteligencia  
 Razonamiento                      Lógica                      Conocimientos históricos
- 
27. ¿Cómo la clasificarías?  
 Difícil de entender                      Fácil de entender                      Más o menos difícil de entender
28. ¿Tuviste problemas de vocabulario?  
 Desconoces más de la mitad de las palabras empleadas  
 Desconoces una cuarta parte de las palabras empleadas  
 Conoces casi todas las palabras  
 Conoces todas las palabras.

1. Resume el cuento en aproximadamente 5 oraciones.
2. Explica por qué te gustó o no este cuento.
3. ¿Qué opinas del 'Manager'?
4. ¿Qué opinas del señor Woodifield?
5. ¿Cuál es el problema principal del 'Manager'?
6. ¿Qué hace para resolver su problema?
7. ¿Crees que hizo lo adecuado? Explica.
8. ¿Cuándo y en dónde situarías la acción de esta obra?
9. ¿Cuál es el tema; es decir, qué trata de decir el autor acerca de la gente o de la vida en general?
10. ¿Por qué no dejaban salir al señor Woodifield?
11. ¿Cuál es la actitud del señor Woodifield hacia el 'Manager'?
12. ¿Cuál es la actitud del 'Manager' hacia el señor Woodifield?
13. ¿Cuál es la actitud del 'Manager' hacia la mosca?
14. ¿Cómo relacionas la escena de la mosca con el resto de la obra?
15. ¿Cómo interpretas la última oración: "He couldn't remember what it was".?
16. ¿Te parece un final adecuado? Explica.
17. ¿Por qué emplea "The Fly" como título?

Marca con un equis la respuesta que consideres adecuada para cada una de las preguntas. En caso de señalar más de una de las opciones, NUMERALAS en orden de importancia.

1. ¿Cómo describirías a Miss Emily?
 

Sádica	Evasiva	Loca	Anticuada
Simpática	Egoísta	Austera	De carácter fuerte
Enamorada	Arrogante	Otro: _____	
  
2. ¿Cuál es la actitud del autor hacia ella?
 

Compasión	Antipatía	Indiferencia	Condenatoria
Admiración	Respeto	Envidia	Justificadora
		Otro: _____	
  
3. ¿Cuál es la intención del autor en esta obra?
 

Estudio psicológico de personajes	Dar una lección moral
Describir una situación real	Aterrorizar al lector
Contar una historia de amor	Revivir una época pasada
	Otro: _____
  
4. La última escena te parece....
 

horrible	ilógica	central	morbosa
admirable		Otro: _____	
  
5. ¿Qué título le pondrías? \_\_\_\_\_
  
6. La forma como está narrada la obra es....
 

adecuada	inadecuada	tradicional	novedosa
fácil de seguir		Otro: _____	
difícil de seguir			
  
7. La caracterización de Miss Emily es...
 

incompleta	bien lograda	adecuada	fallida
		Otro: _____	
  
8. La presentación de la situación es...
 

inadecuada	completa	lógica	impresionante
adecuada	incompleta	ilógica	sosa
		Otro: _____	
  
9. ¿Qué opinión tienes de la obra?
 

Muy Buena	Buena	No tan buena	Mala
-----------	-------	--------------	------
  
10. ¿Qué llamó más tu atención?
 

la forma como está narrada	el tipo de personajes
la situación narrada	Otro: _____
  
11. ¿Qué te pareció esta obra?
 

Aburrida	Interesante	Divertida	Horrorizante
Dramática	Cruel	Patética	
		Otro: _____	
  
12. ¿Cómo la clasificarías?
 

Detectivesca	De misterio	De denuncia	Didáctica
De terror	De amor	Histórica	Psicológica
		Otro: _____	

13. ¿Te parece coherente la forma como es narrada la obra?  
Vagamente                      Obviamente                      De ninguna manera

14. ¿En cuántas partes te parece que está dividida?  
No tiene divisiones                      En \_\_\_\_\_ partes

15. ¿Ya conocías este cuento?                      SI                      NO

16. ¿Te recuerda alguna otra obra?                      SI                      NO

¿Cuál? \_\_\_\_\_

¿En qué se parecen? \_\_\_\_\_

¿En qué son diferentes? \_\_\_\_\_

17. ¿Qué crees que es más importante para entender la obra?  
Memoria                      Lógica                      Conocimientos históricos  
Imaginación                      Otros: \_\_\_\_\_

18. Te pareció \_\_\_\_\_ de entender.  
Muy difícil                      más o menos difícil                      fácil                      fácil

19. ¿Tuviste problemas de vocabulario?  
Desconoces más de la mitad de las palabras empleadas  
Desconoces una cuarta parte de las palabras empleadas  
Conoces casi todas las palabras  
Conoces todas las palabras

## CUESTIONARIO PARA EL CUENTO "A ROSE FOR EMILY"

1. Resume el cuento en aproximadamente 10 líneas.
2. Explica por qué te gustó o no este cuento.
3. Describe las características más sobresalientes de la manera como está narrado el cuento y cómo está estructurada la historia.
4. ¿Te parece que la obra proporciona toda la información necesaria para su comprensión? Explica.
5. ¿Cómo es caracterizado el personaje central?
6. ¿Cuál es tu opinión acerca de este personaje?
7. ¿Cuál es el problema principal de Miss Emily?
8. ¿Qué hace para resolverlo?
9. ¿Qué trata de decir el autor con este cuento?
10. ¿Cuál es la actitud de otros personajes hacia Miss Emily?
11. ¿Cuál es la actitud de Miss Emily hacia los otros personajes?
12. ¿Cómo interpretas la última escena?
13. ¿Cómo relacionas el título: "A Rose for Emily", con el resto del cuento?
14. ¿Cuál crees que es la causa del "mal olor"? (pp. 39-40)
15. En tu opinión, ¿con qué propósito compra arsénico Miss Emily? (p. 42.)

## CUADRO DE RESPUESTAS AL ANEXO D

Núm. de Pregunta	Respuesta	Versión original					Versión simplificada				
		pf	II	IV	VI	Total	pf	II	IV	VI	Total
<b>Experiencias previas de lectura</b>											
15	novela	1	5	2	6	14	3	9	2	7	21
16	25 cuentos o más	1	1	2	4	8	2	7	1	5	15
17	10 "short stories" o más	1	5	0	2	8	3	6	1	3	13
18	no	4	9	4	9	26	4	10	4	9	27
19	raro	2	5	1	6	14	0	7	2	3	12
	común	1	3	3	2	9	4	3	2	5	14
21	sí	1	4	3	6	14	1	5	1	7	14
<b>Estrategias de lectura</b>											
7	simbólica	3	8	3	4	18	3	8	0	8	19
9	fácil de seguir	0	0	0	2	2	2	4	0	4	10
	adecuada	1	3	1	1	6	1	2	2	2	7
10	adecuada	0	5	2	3	10	1	3	1	6	11
23	completa	2	5	4	6	17	3	7	4	5	19
24	obviamente	1	4	3	3	11	4	4	3	8	19
26	imaginación	1	3	0	2	6	2	5	3	4	14
27	fácil	1	2	3	4	10	3	2	4	7	16
	difícil	2	5	1	3	11	0	7	0	2	9
28	casi todas	2	0	2	4	8	3	7	3	7	20
<b>Total de alumnos encuestados</b>		4	9	4	9	26	4	10	4	9	27



## Anexo H

Núm. de Pregunta	Respuesta	Versión original					Versión simplificada				
		pf	II	IV	VI	Total	pf	II	IV	VI	Total
<b>Interpretación de elementos importantes</b>											
4	compasión	2	4	0	1	7	3	3	4	4	14
5	compasión	1	3	2	5	11	1	5	2	5	13
11	posible	2	4	1	6	13	0	4	1	3	8
14	realista	3	1	2	3	9	4	2	2	4	12
25	dos partes	3	2	2	7	14	3	5	1	6	15
<b>Apreciación</b>											
2	evasivo	3	1	3	6	13	3	6	1	5	15
3	senil	2	3	3	5	13	2	2	2	5	11
6	estudio psicológico	2	5	3	4	14	1	5	2	4	12
12	buena	3	7	4	7	21	3	8	2	5	18
13	interesante	1	4	3	3	11	2	6	4	4	16
<b>Total de alumnos encuestados</b>		4	9	4	9	26	4	10	4	9	27

## CUADRO DE RESPUESTAS AL ANEXO F

Núm. de Pregunta	Respuesta	Grupos			Total
		II	IV	VI	
<b>Experiencias previas de lectura</b>					
15	NO	17	0	2	19
16	NO	10	4	8	22
<b>Estrategias de lectura</b>					
4	central	9	1	7	17
6	fácil de seguir	9	0	3	12
7	bien lograda	10	5	10	25
10	situación narrada	10	4	3	17
13	obviamente	16	4	10	30
17	imaginación	9	1	9	19
18	más o menos difícil	8	2	5	15
19	desconoce una cuarta parte de las palabras	11	1	5	17
<b>Interpretación de elementos importantes</b>					
2	compasión	5	1	8	14
8	impresionante	8	3	3	14
12	psicológica	8	2	6	16
14	dos partes	6	1	3	10
<b>Apreciación</b>					
1	loca	6	0	2	8
3	estudio psicológico de personajes	9	1	7	17
9	buena	12	2	8	22
11	interesante	11	3	8	22
<b>Total de alumnos encuestados</b>		<b>17</b>	<b>5</b>	<b>11</b>	<b>33</b>