

METODOLOGIA CRITICA DE LA NOVELA

(Ensayo de aplicación en busca de una teoría)

TESIS DOCTORAL

Norma Kreimerman Cohen

1977



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

INDICE

Introducción.....	1
I. Fundamentos	9
II. Esquema metodológico	43
III. La perspectiva narrativa	80
IV. <u>Cumbres borrascosas</u>	107
V. <u>El cuarteto de Alejandría</u>	123
Conclusiones	154
Bibliografía	160

I N T R O D U C C I Ó N

La novela es la manera de hablar de esta sociedad.¹

La metodología para la crítica de la novela que presento en esta tesis se fundamenta, en gran parte, en premisas de algunas teorías lingüísticas. Al establecer la teoría de la lingüística moderna, de Saussure presenta como una de las normas principales la distinción entre lo funcional y lo no-funcional. Según esta distinción, para reconstruir el sistema fundamental de la lengua, debemos atender menos a las propiedades mismas de los objetos o de las acciones individuales, que a las diferencias entre éstas, las que utiliza el sistema con el objeto de crear significados. De la misma manera, en el análisis lingüístico aplicado a la novela, el interés fundamental no estriba en descubrir las características particulares de una novela, sino en desentrañar cómo estas características ilustran un sistema de relaciones entre la lengua y el universo que esa lengua crea.

Existen muchos modos en los que las técnicas de la teoría lingüística moderna pueden ser aplicadas al estudio de la literatura. Utilizo, en esta tesis, la teoría lingüística para el estudio de textos concretos, los cuales enfoco como una totalidad, dado que considero cada texto analizado como un acto de comunicación:

un discurso. Por lo tanto, aunque incluyo un estudio detallado de ciertos aspectos del lenguaje, recurro al análisis puramente lingüístico únicamente en función de un mayor esclarecimiento respecto al texto literario enfocado como discurso.

El lector versado en el método de análisis lingüístico podría detallar su estudio y formalizar sus resultados en mucha mayor medida. Para ese tipo de lector, el interés de esta tesis puede centrarse en las preguntas que formula, preguntas que en pocas ocasiones se han concretado y que son cruciales para una interpretación metodológica de la literatura.

La disciplina en la que me fundo para acercarme al texto literario es la estilística. Por estilística entiendo el estudio del discurso literario a través de una orientación lingüística y considero que lo que distingue la estilística de la crítica literaria, por una parte, y de la lingüística por otra, es que la estilística consiste en una unión de las dos disciplinas. "El valor de la contribución (del lingüista) se hallaría en que puede hacer aseveraciones explícitas y completas acerca del lenguaje de un texto o textos. Con esto es con lo que puedo complementar... las aseveraciones intuitivas, y a menudo elusivas, del crítico literario."²

Mi postura depende de la suposición de que la descripción puramente lingüística de un texto corresponde al dominio de la lingüística aplicada, y no es estilística. Puesto que toda descripción es selectiva, el problema de la selección de los elementos

para el análisis ha constituido el punto neurálgico de las controversias en cuanto a la relevancia de la lingüística respecto de la crítica literaria. Insisto que al escoger de entre la totalidad de los elementos lingüísticos de cualquier texto, aquellos rasgos que tienen importancia especial para el lector, el criterio de selección no puede ser puramente lingüístico. Muchos rasgos lingüísticos del texto literario no pueden ser eliminados, sin embargo no juegan un papel importante dentro del texto. El estilista habrá, pues, de suprimir de su descripción muchos elementos que el lingüista sí describiría, e incluirá otros a los que el lingüista como tal no otorgaría especial atención. Yo utilizo un acercamiento léxico-sintáctico que se basa en una noción de la estructura del texto como discurso.

La lingüística no ofrece un método para la interpretación de las obras literarias. Puede ofrecer un enfoque general, puede servir para analizar la estructura fonológica, sintáctica y léxica de los enunciados en las obras de arte, pero es tarea del estilista el analizar la dimensión especial que dicho material lingüístico adquiere cuando se organiza en una novela o en un poema y en el contexto de la obra de un autor dado. Los conceptos lingüísticos pueden ser utilizados adecuada o inapropiadamente; en sí mismos no son más reveladores respecto de la obra literaria que otros métodos que el crítico podría emplear. La mayoría de los críticos que han utilizado la estilística como punto de partida para la crítica literaria concuerdan en que la

aplicación de las técnicas de una descripción lingüística puede ser un acercamiento útil si se comienza con los efectos literarios y se intenta dar cuenta de ellos, pero que dicha descripción en sí misma no constituye un método para el análisis literario. La razón de esto es, simplemente, que tanto el autor como el lector aportan al texto más que un conocimiento del lenguaje; aportan además expectativas respecto del género que constituye la obra literaria, y poseen una práctica en la formulación y la comprobación de las hipótesis desarrolladas respecto de otras obras literarias leídas anteriormente.

La lectura no es una actividad inocente; está cargada de artificialidad. No puede negarse que las obras literarias bien pueden disfrutarse por razones que tienen poco que ver con la interpretación o la evaluación; que los textos pueden comprenderse muy superficialmente y disfrutarse de todas maneras, por un sinnúmero de razones personales. Sin embargo, una más completa comprensión de los textos literarios redundan en una lectura más fructífera. De no ser así, no habría razón para la elaboración de esta tesis, ni para los estudios que han culminado en ella. Una comprensión de lo que la literatura comunica, necesariamente implica una comprensión de cómo logra esta comunicación.

La crítica literaria es, en un sentido, más problemática aún que la creación literaria. Mientras que el novelista depende únicamente de su sensibilidad, y el lector de su gusto, el crítico se ve precisado a brindar una explicación de sus juicios. La

crítica de la literatura adolece, además, de un problema que no aqueja a la crítica de otras disciplinas: al evaluar la pintura, la escultura o la arquitectura, se estudia el objeto de arte; "la analogía en el caso del escritor podría ser con el compositor que escribe la partitura de su música. Pero es la música, y no la partitura la que se critica."³ En la literatura, partitura y música son una. La experiencia de la literatura se distorsiona aún más, al tener que presentar la evaluación de la obra de arte en palabras. Como un espejo que refleja la realidad presentada por otro espejo, la literatura es una experiencia ya alejada de la actualidad; amén del alejamiento que brinda el crítico que observa la experiencia de la realidad, ya manipulada por el escritor.

Pero, dado que la literatura es en sí misma un sistema de signos, y en este respecto es una "lengua", puede postularse una metodología que conduzca hacia una poética que describa a la literatura de una manera similar a aquella en la que la lingüística estudia el lenguaje, tomando dicha metodología su punto de partida de la lingüística, cuando esto sea viable. Aunque en algunas metodologías, como en la que yo propongo, los conceptos lingüísticos no jueguen un papel preponderante en el análisis mismo, el modelo lingüístico ofrece una metáfora de las estructuras para la organización de la metodología. El significado es visto siempre como una relación y no como un objeto. El signo implica un triple orden de relaciones: entre el creador del

signo, entre los signos mismos y entre el creador, el signo y el referente.

La primera parte de esta tesis establece los puntos de convergencia y de divergencia con otros acercamientos crítico-literarios y justifica el fundamento de mi posición crítica la cual se basa en el estudio del lenguaje de la novela.

El segundo capítulo presenta, justifica y ejemplifica el esquema metodológico que he desarrollado para la crítica de la novela, puntualizando que habré de utilizar este esquema para enfocar únicamente uno de los problemas particulares del género narrativo.

El tercer capítulo presenta y justifica el estudio de la perspectiva narrativa como el problema particular que analizo, al utilizar la metodología descrita en el capítulo anterior.

En el cuarto capítulo aplico la metodología que presento en el segundo capítulo de este trabajo, a una crítica de los narradores en Cumbres borrascosas.

El quinto capítulo constituye el análisis de los narradores en las cuatro novelas del Cuarteto de Alejandría de Lawrence Durrell.

Mi trabajo en referencia a este tema comenzó en 1967 con el estudio de la forma de narración en Otra vuelta de tuerca de Henry James, y en el transcurso de estos diez años de investigación he publicado varios artículos y un libro sobre la problemática de la perspectiva narrativa y he utilizado mucho del material

aquí incluido en conferencias y seminarios sobre crítica literaria, tanto en el Departamento de Letras Inglesas de la U.N.A.M., como en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, y en el University College de la Universidad de Londres, Inglaterra.

Cuando transcurre tanto tiempo en la elaboración de una tesis, necesariamente se acumulan las dudas para con las personas que de alguna manera han contribuido a su desarrollo. No podría enumerar a todos. Agradezco las incontables sugerencias de John Mc. H. Sinclair y los lúcidos comentarios de Roland Barthes, Frank Kermode, Randolph Quirk y David Lodge, quienes me escucharon pacientemente y en ocasiones discreparon fructíferamente respecto de muchos de los conceptos que aquí presento. Hago patente mi agradecimiento para con todos aquellos maestros, colaboradores y amigos que han leído y comentado partes de este manuscrito en los diferentes estadios de su desarrollo: Pili García Ascotta, Agustín Yáñez, Marjorie Henshaw, Sergio Fernández y Juan Antonio Santiesteban. Sin la ayuda de los servicios del Centro de Documentación del Centro de Investigación Científica y Humanística de la U.N.A.M. no hubiera sido posible realizar esta investigación en toda su profundidad. Reitero mi gratitud a su directora Margarita Almada de Ascencio. Quiero subrayar mi gratitud para con el asesor de esta tesis, Dr. José Pascual Buxó por su siempre constructiva y valiosa crítica. A Ricardo, Rebeca y Carla Itzkowich, y a Agustín Cebado Moncayo les hago patente mi agradecimiento por su cariño y el apoyo moral, sin el cual hubiera sido imposible terminar este trabajo.

MEXICO, D. F. 1977

NOTAS

1. Phillippe Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p. 228, "Le roman est la manière dont cette société se parle".
2. Lázaro Carréter, "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década", en Revista de Occidente, Vol. 1, Diciembre, 1969, p. 342.
3. Katherine Lever, The Novel and the Reader, London, Methuen, 1961, p. 56, "the analogy of the writer might be the composer who writes the score of his music, but the music and not the score is the art to be criticised".

I. FUNDAMENTOS

A partir de la aparición de la novela, en tanto que especie del discurso narrativo, han surgido sucesivamente varias formas de aproximación crítica a ella. Algunas de las más relevantes en la actualidad, son: la crítica moralista, el psicologismo, el acercamiento sociológico, la crítica fundamentada en arquetipos, la crítica "objetivista" y la crítica formalista.¹

El acercamiento moral a la literatura tiene la más larga historia en la tradición crítico-literaria; comienza con Platón y continúa hasta nuestros días con críticos tan relevantes como F.R. Leavis e Yvor Winters. El interés principal de la crítica moralista se centra en el estudio de la novela como crítica vital. El acercamiento moral se ocupa de los fines de la literatura; la novela se considera como idea y representación de respuestas a la problemática humana.

El crítico moralista se ocupa de establecer patrones de orden y madurez en la literatura para que la sociedad entera desarrolle la potencia de una organización en función de estos patrones. Algunas constantes de esta crítica son "orden" y "disciplina".

La crítica moralista se basa en respuestas subjetivas y elaboraciones posteriores para formular una interpretación. El crítico literario, bien podría decir cualquiera de los exponentes de esta corriente, es un individuo que juzga un texto dado de acuerdo

a su posición personal vital en ese momento. Su juicio puede tener mayor valor que el de un lector común y corriente, simplemente porque se fundamenta en una mayor extensión y profundidad de conocimientos o porque se presenta con mayor lucidez. Este juicio no puede ser corroborado de manera objetiva. Cuando el lector se enfrenta a evaluaciones contradictorias, la validez de una o de otra interpretación se resuelve apelando al prestigio de los críticos en cuestión. El apelar a criterios exógenos permite la posibilidad de introducir interpretaciones al texto (en lugar de desprenderlas de él) y cancela la posibilidad de una interpretación "común"² o compartida entre varios lectores. Los postulantes de esta tradición crítico-literaria argumentan la existencia de una comunidad interpretativa, a condición de que se acepte la interpretación de un crítico dado. Como dice atinadamente Richards, cuando el crítico se le pide que justifique sus opiniones y no puede dar "razones claras convincentes acerca del porqué sus preferencias son dignas de atención" tiene que recaer sobre una justificación arrogante "diciendo de hecho: 'Soy mejor que tú. Mi gusto es más refinado, mi naturaleza más cultivada, harías bien en convertirme más en lo que yo soy y ser menos lo que tú eres'."³

El acercamiento psicologista pretende tanto psicoanalizar a los personajes como discutir el proceso creativo en sí mismo. A esta corriente pertenecen críticos como Ernest Jones, Simon O. Lesser y F.L. Lucas.

La crítica sociológica parte de la convicción de que las

relaciones entre arte y sociedad son vitalmente importantes, estableciendo que la literatura no es únicamente el efecto de causas sociales, sino también causa de efectos sociales. El escritor es visto como un combatiente. Al entender la dialéctica del Fausto, habrá de decir Lukács, el hombre está mejor equipado para comprender los acertijos del momento social e individual presente.⁴ Vico, Taine y Marx son algunos de los que pueden inscribirse dentro de esta corriente. La piedra de toque en la crítica sociológica es la pregunta. ¿De qué manera contribuye esta obra a la causa de la verdad social?

La crítica arquetípica trata de demostrar la existencia en las artes de un patrón cultural de profundo significado y validez para la humanidad. En esta corriente se puede incluir a Maud Bodkin y a D.H. Lawrence.

Los acercamientos psicologista, sociologista y arquetípico aluden a elementos exógenos al hecho literario mismo; de ninguna manera niego el valor de la contribución que estos tipos de crítica pueden ofrecer hacia el esclarecimiento de la problemática en torno al texto, y respecto de la función de la literatura.

La crítica "objetivista" considera la obra de arte como un objeto que posee una independencia existencial sin referencia a su origen o a las influencias que se manifiestan en ella, a su capacidad mimética o a sus posibilidades afectivas; consiste en el escrutinio de la calidad estética de la obra de arte en y por sí misma. Representantes de este tipo de crítica podrían ser

los "nuevos críticos" y la escuela de Chicago.

Las críticas formalistas buscan actualizar en las formas literarias el punto de partida de la lingüística contemporánea, el cual establece que una lengua no se compone meramente de los enunciados efectivos sino principalmente de las estructuras que les sirven de base a éstos. Dentro de esta corriente estarían inscritos, desde luego, los estructuralistas y los formalistas. Algunos acercamientos formalistas reducen la literatura a signos mensurables cuantitativamente, otros enfocan el lenguaje literario como una "desviación", como un uso de la lengua radicalmente diferente de cualquier otro, y de allí derivan la imposibilidad de cualquier tipo de generalización que cree un modelo, considerando cada texto como una manifestación única de una serie de signos.

Desde luego, estas grandes corrientes críticas se desarrollan por los más variados cauces, tanto en los críticos individuales como en las diferentes "escuelas".⁵

Considero que la labor crítica consiste, primero, en fungir como intermediario entre la obra y el lector, apuntando las posibilidades de códigos que organizan un sistema de signos (en términos de la teoría de la información, un poco crasos y simplificados); segundo, en desempeñar de cierto modo el papel de diccionario perifrástico (a la manera de I. A. Richards) y, en tercer lugar, señalar vías para descubrir la posibilidad de una interpretación común (en mis términos).

Creo que la primera parte de esta labor crítica es de capital

importancia ya que la información⁶ y el significado deben considerarse como dos fuerzas opuestas, la una partiendo del texto hacia el lector y la otra dirigida del lector hacia el texto. La información no es meramente una característica estilística, no es una táctica subsidiaria utilizada por el autor para mantener el curso de la novela, sino que es el dato básico de la novela, la pluralidad no diferenciada que tiene que ser ordenada por el lector para que éste satisfaga su necesidad de comprender. La teoría formal de estadística de la comunicación, tanto en sus teoremas como en su concepto de "grano de información selectiva", ha ofrecido posibilidades de uso e interpretación para disciplinas no matemáticas. Con algunos de los conceptos de la teoría de la información se han ampliado y desarrollado disciplinas humanísticas como la semiótica y la semasiología. La aplicación de algunas de las premisas de estas disciplinas a la crítica literaria ha constituido la piedra angular de una nueva "escuela" de interpretación. Para los seguidores de esta modalidad, algunos de cuyos postulados yo comparto y utilizo, el interés no estriba únicamente en lograr la codificación exitosa del sistema de signos que es la novela. Cuando se otorga primacía a los signos como información, el crítico necesariamente debe ocuparse de las maneras en las que el lector impone una comunicación sobre una situación básicamente anticomunicativa; en otras palabras, debe ocuparse de los mecanismos de codificación y de los factores que determinan la selección de un significado entre todo un aspecto de significados posibles.⁷ Nótese que la distinción entre el habla y la escritura se convierten

en la fuente de la paradoja fundamental que representa la literatura: nos atrae la literatura porque obviamente es algo diferente que la comunicación ordinaria; sus cualidades formales y de ficción denotan un poder, una organización, una permanencia que le es ajena al habla corriente. Sin embargo, la necesidad de asimilar ese poder y permanencia requiere que convirtamos la literatura en un acto de comunicación. La diferencia entre el habla y lo escrito, que habíamos elevado a un manantial de valores, se convierte en un extrañamiento que deseamos anular por medio de la actividad de la interpretación. El crítico, cuya función es señalar los caminos de la interpretación, se acerca al texto para analizar una serie de signos que producen al mismo tiempo, placer e incertidumbre, que destacan la polaridad entre información y significado.

Como dice Rifaterre:

El único procedimiento que se le permite al codificador (autor) cuando quiere imponer su propia interpretación al poema, es... impedir que el lector infiera o prediga cualquier rasgo importante (del poema). De lo previsible resulta una lectura superficial; lo imprevisible compele la atención... Tal control de la descodificación es lo que diferencia lo expresivo de la escritura ordinaria (que es indiferente a la manera de descodificar, a condición de que tenga lugar tal descodificación).⁸

Fungir como un diccionario perifrástico equivale a elaborar un enunciado crítico que declara no sólo que una experiencia es valiosa sino que dicha experiencia se produce por medio de ciertos rasgos en el objeto contemplado. Siguiendo a Richards,

se habrá de denominar a la parte que describe el valor de la experiencia, la parte crítica, y a la parte que describe al objeto, la parte técnica. "Prestamos atención a los rasgos externos cuando no sabemos qué otra cosa hacer con un poema."⁹ Ejercer el papel de diccionario perifrástico es también cumplir con la función central de estudiar y subrayar los "efectos posteriores", las "modificaciones permanentes que las obras de arte pueden producir en la estructura de la mente."¹⁰

Puesto que el evaluar e interpretar obras literarias y analizar la comunicación del autor en términos tales que el significado sea más claro para los lectores es una de las preocupaciones centrales del crítico literario, señalar las vías para descubrir la posibilidad de una interpretación común implica tener en cuenta que "a pesar de ciertas convenciones que intentan esconder, por motivos sociales... las discrepancias (que existen entre dos interpretaciones de una misma obra), no puede haber duda de que las experiencias de los lectores con poemas dados, rara vez son similares"¹¹ y sin embargo implica también que debe continuarse la búsqueda de una metodología inspirada en la convicción de que "a condición que los fines -que contienen el valor del poema- sean alcanzados, las diferencias en los medios no deben impedir a los críticos lograr un acuerdo o prestarse servicio mutuo."¹² Conuerdo con David Lodge¹³ cuando habla de la búsqueda por parte del crítico de una exhaustividad de explicación y de una unanimidad de criterio, con la plena conciencia de que son metas inalcanzables.

No se espera que el modelo que se deriva de esta tesis ofrezca una interpretación "correcta" de la obra que analice, puesto que no se supone que para cada obra exista una sola interpretación. Por el contrario, el modelo no implica que debe haber unanimidad interpretativa; solamente sugiere que se deben aislar una serie de datos lingüísticos que parecen requerir una explicación, y de allí intentar crear un modelo de competencia literaria que de alguna manera dé cuenta de ellos. La posibilidad de la actividad crítica depende, precisamente de nociones de lo aceptable y lo no aceptable que comporten los lectores "comunes" y los "excelentes". Lo que pretendo no es que los lectores estén de acuerdo con las interpretaciones derivadas del modelo, sino que el proceso interpretativo aquí sugerido pueda guiar hacia una lectura aceptable o plausible.

Este es, en todo caso, el único objetivo que se puede proponer una 'ciencia', así sea una ciencia de la literatura; la regularidad develada por medio de los fenómenos naturales corresponde, en el campo literario, a ciertas convergencias en la percepción de los miembros de una cultura dada.¹⁴

En los párrafos anteriores recapitulé sintéticamente, las preocupaciones y métodos centrales de algunas formas de aproximación crítico-literarias que se han utilizado para desentrañar la problemática de la novela. Quisiera ahora puntualizar mi propia posición crítica para, posteriormente, desarrollarla y mostrar su aplicación en el resto de este trabajo. Debo insistir en que no pretendo crear una metodología que reemplace ismo alguno; simplemente estoy utilizando un esquema ecléctico basado en la estilística que pueda servir como un instrumento más para la crítica

literaria. Como ha dicho Dámaso Alonso: "La estilística es un instrumento crítico." Mucho debe este esquema a las aportaciones de John Sinclair y Michael Gregory, y representa una aplicación práctica en busca de una teoría.¹⁵

A pesar de la documentación y fundamentación derivada de las escuelas estructuralistas, que se habrá de hacer evidente a través de todo este trabajo, me parece inadecuada la polarización, tan en boga en dichas corrientes críticas, entre puntos de vista subjetivos (llamados impresionistas) y objetivos (lingüísticos); tan improductivo es considerar un texto como una comunicación entre individuos no sujeta a regla generalizable alguna, como considerarlo una serie de patrones rígidos con un valor comunicativo cognoscible.

Los schemata de la lingüística nos permiten manejar elementos discretos que pueden ser denominados 'eventos lingüísticos'. Esas construcciones sistemáticas no son ni inmanentes ni trascendentes, sino meramente el lenguaje vuelto sobre sí mismo... Las técnicas y las disciplinas de la lingüística están dirigidas a ayudarnos a producir enunciados significativos

dice Firth;¹⁶ y yo insisto en esto: la novela es un "evento lingüístico", y por tanto, la noción de un lenguaje especial de la literatura, cuya especificidad puede ser discernida únicamente de manera subjetiva, es estéril. Las convenciones lingüísticas apropiadas para la narración de un evento deportivo o para la interpretación de un dictamen judicial pueden ser diferentes de las convenciones adecuadas para interpretar un texto literario, pero el inventario

total de las convenciones lingüísticas se puede utilizar tanto en la lengua práctica como en el lenguaje literario.¹⁷ En el ensayo que Dámaso Alonso incluye en Poesía española dice: "el objeto de la estilística es la totalidad de elementos significativos del lenguaje (conceptuales, imaginativos, afectivos)", y este tipo de estudio es "especialmente fértil en la obra literaria" ya que el "habla literaria y el habla corriente son sólo grados de una misma cosa."¹⁸ La lengua "literaria" no es una lengua diferente sino una extensión de la manera en que la lengua se utiliza en la lengua "práctica". La distinción esencial es que las expresiones "poéticas" aparecen casualmente en el discurso ordinario mientras que en la literatura aparecen como parte de un patrón que caracteriza a la obra literaria como un todo único que se refiere a sí mismo. "Es, pues, en la correlación de los significados del código... en los significados contextuales que adquieren los datos lingüísticos como elementos de un patrón, donde se produce el valor que tienen estos datos como parte de un discurso dado"¹⁹

Es necesario reiterar que el análisis estilístico que se propone en este trabajo, parte de la intuición, a diferencia de algunos planteamientos formalistas. En una interpretación de este tipo se busca, por medio de datos lingüísticos objetivamente analizables, la fundamentación o la invalidación de la intuición primera del crítico que funge como "lector excelente". Como dice Dámaso Alonso:

El ataque estilístico es siempre un problema

de los que los matemáticos llaman 'de feliz idea'. Es decir, que la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición... Creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio).²⁰

Los estructuralistas, por ejemplo, insisten en partir de los datos, restando validez a la intuición del crítico. La estilística es descriptiva, pero el análisis que se deriva a partir de ella debe ser calibrado por medio de las impresiones creadas por la obra en su totalidad. A pesar de que, con Auerbach, podemos decir que "existe una cierta seguridad de que cualquier extracto tomado al azar del curso de una vida contiene y retrata la totalidad de dicha vida"²¹ y que podemos utilizar, como lo hace él, esta idea como justificación de su método, es evidente que, debido a la relación de ese extracto con el todo, podemos derivar una interpretación adecuada.

Quiero ahora proceder a fundamentar la validez de la búsqueda de una metodología basada en el estudio del lenguaje en la novela; o sea, el unir los datos aportados por un análisis lingüístico a una intuición literaria, haciendo lo que Castagnino²² llama estilística integral.

Se hace estilística cuando en la interpretación de un texto, el lenguaje de ese texto se considera, no primordialmente como soporte de abstracciones tales como asunto, personaje, tema, etc., sino en términos de sus propios patrones intrínsecos y extrínsecos. Si la lingüística aplicada al texto literario es sensible

a la situación del discurso, así como a las implicaciones contextuales, la estilística puede volverse un adecuado instrumento de interpretación. "El impresionismo, la retórica normativa y la evaluación estética prematura o prejuiciada han interferido desde hace tiempo en el desarrollo de la estilística como ciencia",²³ dice Michel Riffaterre. Ya que el estilo depende directamente, y se manifiesta a través de la lengua, es de esperar que algunos de los métodos lingüísticos puedan usarse para una descripción más objetiva y exacta de los usos literarios del lenguaje.

La controversia forma-contenido²⁴ planteada en la narrativa, se ha dirimido tradicionalmente entre los postulantes del estilo en y por sí mismo, (partidarios de la visión del estilo como una ventana mantenida en su transparencia por el narrador para que el retrato de la realidad pueda presentarse con más claridad) y sus oponentes: que consideran que la realidad dentro del texto no puede aspirar a ser retrato de la vida y que aceptan -aun más, en ocasiones fomentan- la opacidad de la "ventana", rehusando toda pretensión de realidad en la narración.

Una visión novedosa de esta controversia podría encontrarse en el hecho de considerar la forma de narrar una historia como mera "vitrina" de exhibición del estilo. El significante deja de ser una forma transparente a través de la cual se llega al significado; se ofrece como un objeto en sí mismo que guarda los esbozos de significados posibles, la relación entre las palabras, las relaciones que se dan dentro de él de los varios tipos de discurso

que exhibe. Flaubert sugirió que podría escribirse una novela cuyo valor residiera, no en su contenido, sino en sus relaciones y articulaciones. Podría postularse que el escritor no tiene nada que decir, únicamente tiene una forma de expresarse. "La obra de arte no contiene nada en el sentido estricto de la palabra (esto es, como puede contener -o no contener- una caja algún objeto extraño a su naturaleza".²⁵ Podría decirse que el significado de un enunciado es, no lo que contiene su forma; un significado agazapado dentro de la esencia del enunciado como una verdad que debe ser recuperada, sino más bien una serie de significados a los que la forma da vida; significados que se determinan por las relaciones entre las palabras de las que se compone el enunciado y por las convenciones de los sistemas semióticos.

Supongamos que la novela sea el vehículo de unión para las funciones varias de la lengua: denotativa, conativa, fática, emotiva, referencial y poética, utilizando la terminología de Jakobson;²⁶ la literatura vista como el foro donde se ilustran los diversos usos del idioma, de manera paralela a la forma en que Freud utilizó la relación sexual como manifestación de todos los problemas vitales. Corro el mismo riesgo que Freud (toute proportion gardée) de ser malinterpretada. Así como su postulado -que en las relaciones sexuales se dirimen todos los problemas de relación humana- fue entendido como una exaltación de lo sexual por encima de toda otra relación, esta suposición respecto de la novela puede ser interpretada como el intento de elevar el estudio del lenguaje de

la novela por encima de toda preocupación estructural y funcional.

Aclaremos. A través del lenguaje de la novela se pueden discernir las funciones varias de la lengua; esto no niega la validez o la importancia de un enfoque donde la trama o la caracterización, la estructura o el simbolismo, sean la piedra de toque para el acercamiento crítico. Sin embargo, pienso con Mukarovsky que la "función del lenguaje poético consiste en destacar al máximo el enunciado."²⁷

Yo propongo que el ejercicio de destacar el lenguaje utilizado en la novela es un instrumento más -no utilizado en profundidad hasta el momento, a pesar de que existen ya importantísimos trabajos en esta área como los de Auerbach o de Barthes- en un intento de acercamiento y evaluación de una de las formas literarias que en los primeros 75 años del siglo XX, ha sido el vehículo de expresión literaria de mayor envergadura. Afirmando la necesidad de un intento de desarrollar un modelo crítico para la novela, paralelo al que se ha desarrollado para la poesía.

El medio del novelista es el lenguaje; todo lo que hace el novelista, lo hace por medio y a través del idioma. Este es un [.] axioma [.] y será generalmente aceptado como tal. Pero las implicaciones de este axioma para la crítica literaria no se pueden determinar tan fácilmente [.] La crítica de la novela que basa sus argumentos en referencias minuciosas al lenguaje que utilizan los novelistas, aún tiene que justificarse en términos teóricos; y el proceso de justificación involucra muchos problemas interesantes e importantes con respecto a la naturaleza de la literatura y a los principios de la crítica.²⁸

La crítica de la novela adolece de una vaguedad derivada de actitudes inherentes tanto a las posibilidades y a las limitaciones de la forma misma (su extensión), como a los supuestos respecto de la novela con que tradicionalmente nos acercamos a ella (o sea, la conciencia de la "realidad" del mundo imaginativo como si fuese una cosa en sí misma y no una experiencia comunicada por medios lingüísticos). "La crítica moderna (de la novela) jamás se ha acercado al grado general de logro en el escrutinio detallado y sutil del lenguaje que se ha alcanzado en la crítica poética."²⁹

Uno de los motivos de esta falla en el desarrollo de una metodología crítica para la novela, se deriva del supuesto de que el poema lírico constituye la piedra angular para hacer generalizaciones respecto de toda la literatura. Un crítico de tanto prestigio en la tradición inglesa como Yvor Winters, dice que no ha estudiado otros géneros "ni pienso estudiar con detenimiento las varias formas literarias en los pocos años que me quedan, pues aún existen aspectos que dilucidar de lo que yo considero la más importante de todas las formas literarias (el poema lírico)."³⁰

De la misma manera como la gramática latina fue convertida en modelo prescriptivo, imponiendo patrones inexistentes en las lenguas derivadas del latín, siendo menester la aparición de la metodología descriptiva de las gramáticas del siglo XX para rectificar los desatinos de modelos preconcebidos, así es menester crear una metodología descriptiva ad hoc para la crítica de la

novela.

Otra de las razones de la carencia de una metodología crítica de la novela, es la idea generalizada de que existen dos niveles de lenguaje, completamente distintos y generalmente dispuestos en un orden jerárquico: el literario y el no-literario. Del lenguaje literario se destacan las figuras utilizadas en la poesía lírica. M. C. Beardsley señala que "bajo la etiqueta 'literary discourse' yacen tres realidades distintas, que convendría separar: el lenguaje métrico frente al de la prosa, el de la ficción frente al no ficticio, y el del ensayo literario frente al del no-literario. Normalmente cuando se habla del 'lenguaje literario' se piensa en el 'lenguaje del poema' que es el mejor caracterizado hasta ahora."³¹

Es cierto que el lenguaje de la poesía llama la atención sobre sí mismo y atrae la atención crítica, mientras que el lenguaje de la ficción en prosa se aproxima al habla normal (sic) y despierta el interés de la vida ordinaria.³²

Aunque esto fuese cierto, el medio que contiene esta "aproximación al habla normal" es lingüístico, y por lo tanto es indispensable encontrar un método apropiado para tratar el vehículo a través del cual se nos comunica la ficción en prosa. El realismo insiste que una de las constantes de la novela es que tiende a reproducir el habla normal. Yo rechazo este postulado. En el lenguaje de la novela nada es fortuito; en la lengua práctica el brote espontáneo de las palabras permite un mayor grado de

casualidad. Por antonomasia, arte implica un manejo de los elementos de la lengua práctica que niega los elementos casuales. Los textos se leen como ejemplo de un sistema literario y posteriormente el crítico se pregunta qué operaciones son necesarias para leer un texto dado como literatura.

Las operaciones serán, desde luego, diferentes para los diferentes para los diferentes géneros, pero se puede decir que los géneros no son variedades especiales de lenguaje sino series de expectativas que permiten que los enunciados de un lenguaje se conviertan en signos de diferentes tipos en un subsistema literario.

Yo considero que la lengua es una unidad, a pesar de realizarse dentro de una variedad de subcódigos. La lengua literaria es una función del lenguaje, no una lengua diferente, y el análisis estilístico debe partir de esta base. A pesar de que estoy de acuerdo con Levin cuando comenta, citando las palabras de Valéry:

El lenguaje en su empleo 'normal', se desvanece tan pronto como ha cumplido su objetivo, tan pronto como el mensaje ha sido comprendido por el oyente: éste, pasado algún tiempo, tal vez no recuerde ni un solo detalle de la forma literal con la que lo ha recibido, aunque recuerda con exactitud su contenido. El mensaje ordinario 'muere' cuando ha cumplido su objetivo. Lo contrario sucede con el mensaje poético que 'no muere por haber vivido'; ha sido creado expresamente para renacer de sus cenizas y para ser siempre aquello que en un principio fue 33

y no debemos olvidar que la materia prima de la lengua literaria

es la misma que la de la lengua práctica y, por lo tanto, es susceptible de un análisis lingüístico.

El lenguaje de la novela no es generalmente considerado importante en sí mismo, como lo demuestran estos comentarios: "Henry James ilustra una de las maneras en las que una teoría de la estructura novelística puede afectar el arte de la prosa"³⁴ (subrayado mío); o cuando el mismo crítico se refiere a la capacidad de Joyce de caracterizar a Bloom a través del idioma, diferenciándolo de todo otro habitante de Dublín:

debo decir que mi propio interés en esta clase de particularización es realmente tibio, pues el mundo está sobrecargado de este tipo de particularidades y con la madurez nos interesamos mucho menos en los detalles y mucho más en las conclusiones que pueden derivarse de esos detalles [...] no niego la virtud de la fidelidad en la representación, pero insisto que la fidelidad de detalle debe subordinarse a un objetivo importante (al de la trama)...³⁵

y para resumir, al referirse a Joyce y a otros novelistas, al hacer hincapié en la falta de una trama propiamente dicha, dado el inusitado interés que muestran por las minucias lingüísticas, dice: "si ésta es la novela, pagamos un precio demasiado alto por ella."³⁶

Philip Rahv dice que "para el poeta el mayor problema es siempre el estilo, para el novelista rara vez lo es. Si nos asomamos a los cuadernos de trabajo de dos novelistas tan diferentes como James y Dostoevsky, llama la atención el hecho de que la estilización verbal no es nunca una de las dificultades contra las que luchan."³⁷

Otros críticos han subrayado este desplazamiento a segundo término del lenguaje de la novela:

Generalmente estamos menos conscientes del uso del lenguaje por un novelista, que del uso del lenguaje en un poema. Tendemos a recordar una novela, no como un sistema de palabras, imágenes, símbolos y sonidos, sino como un sistema de acciones, situaciones y escenificaciones, y continuamos encontrando indispensable el utilizar términos como 'trama' y 'personaje'.³⁸

R. A. Sayce apunta muy adecuadamente:

Estamos conscientes (al leer una novela) de experiencias literarias que parecen trascender el lenguaje: trama, personaje, carácter... el panorama natural, el mar y las estrellas, en fin, todo lo que es. Sin embargo, todas estas experiencias se nos comunican por medio del lenguaje. Esta es la paradoja a la que nos enfrentamos.³⁹

Estamos condicionados a considerar a la poesía como una ordenación única de lenguaje, mientras que en la novela buscamos la "trama", "el asunto" o el "argumento". Por antonomasia, narración equivale a cuento. Las expectativas del lector de un poema se establecen desde el momento en que contempla una página impresa en la cual las palabras no corren de margen a margen, donde los espacios entre la orilla de la página y el final de la línea impresa no son monótonos, donde el principio de cada línea es una mayúscula. Lo que espera el lector de un libro impreso en forma distinta -líneas corridas, mayor extensión, falta de semiosis tipográfica que indique que esto no es un poema- es totalmente diferente. Como dice Erpson al discutir un fragmento de poesía:

"dos enunciados se hacen como si tuvieran alguna conexión y se obliga al lector a considerar las relaciones entre ellos. El lector tiene que inventar el porqué estos datos (a los que alude el fragmento) fueron seleccionados; inventará una variedad de razones y le dará orden en su propia mente."⁴⁰ Puede decirse que el género es una función convencional del lenguaje, una relación particular del texto con el mundo que le sirve al lector como norma para enfrentarse al texto. Sin embargo

el texto provoca ciertas expectativas que nosotros, a nuestra vez, proyectamos sobre el texto, de tal manera que reducimos la posibilidad polisémica a una sola interpretación que está de acuerdo con las expectativas provocadas, así extraemos un significado configurativo individual. La naturaleza polisémica del texto y el quehacer imaginativo del lector son factores opuestos.⁴¹

Así, vemos que operan conjuntamente dos corrientes en la lectura; por una parte la necesidad de dar orden al texto, de reducir su polivalencia a una interpretación única "inventada" por la mente del lector a partir del texto; por otra parte, las convenciones del código guían esta interpretación dentro de ciertas normas.

Es en realidad esta palabra (novela, poema) colocada en la tapa del libro la que (por convención) genéticamente produce, programa u 'origina' nuestra lectura. Tenemos aquí (con el género 'narrativa', 'poesía') una palabra maestra que, desde el principio, reduce la complejidad, reduce el encuentro con el texto, 'al hacer este encuentro una función del tipo de lectura ya implícito dentro de la ley de dicha palabra.⁴²

La función de las convenciones del género es la de establecer un contrato entre escritor y lector para hacer que operen ciertas expectativas.

Dentro de las convenciones del género narrativo la novela es aún leída como si su contenido tuviera un valor en sí mismo, como si el contenido de la ficción tuviera mayor o menor valor en sí mismo, como si la técnica fuese, no un elemento primario, sino suplementario, capaz tal vez de atractivos adornos sobre la superficie de 'lo que se dice' pero jamás parte de su esencia [...]. En cuanto a los recursos del lenguaje, de alguna manera tendemos a considerarlos parte de la técnica de la ficción.⁴³

Así, encontramos que en la historia de la crítica literaria, no se cuenta con un equivalente respecto a la forma novelística, de La poética de Aristóteles, de Lo sublime de Longino, o de los varios manifiestos de los practicantes del arte poético como son el prefacio de Lyrical Ballads o el enunciamiento de la teoría simbolista. No se puede negar que existen ensayos -y algunos muy válidos, lúcidos y esclarecedores- escritos tanto por novelistas preocupados por problemas artísticos a los que se han enfrentado personalmente, como por críticos que han intentado un acercamiento al ser de la novela. Lo que sin embargo es evidente, es que muchos de estos ensayos se enfrentan a la problemática de la novela con dos obstáculos. Primero, no existe un corpus -reconocido y aceptado generalmente, y por lo tanto definitivo en su validez autónoma- de terminología que forma la metalengua de la crítica de la novela. Segundo, ha sido muy recientemente -con el auge de

las investigaciones lingüísticas- cuando se ha tratado de sacudir el supuesto de que el lenguaje en la novela no es -en y por sí mismo- central para la edificación del significado dentro del mundo de la ficción narrativa.

La materia prima del escritor difiere de la materia prima de la mayoría de las otras artes -pigmentos, piedra, notas musicales, etc.- en que nunca es virgen; las palabras llegan al escritor violadas por otros hombres, cargadas de significados derivados de la experiencia común. Por lo tanto, siempre existe la tentación natural de considerar al escritor como un hombre que nos narra algo, en lugar de considerarlo como un hombre que nos narra algo al crear algo.⁴⁷

El poeta logra superar este obstáculo al subrayar su artesanía por medio del instrumento expeditivo del énfasis formal; el ritmo, la rima, la acentuación y la manipulación que ha sufrido la materia prima utilizada en la poesía. La pretensión de realidad, de copia de la realidad, de copia de la realidad, de retrato, se niega semiológicamente.

El novelista, en cambio, carga con el fardo del realismo. La novela que aspira a otro tipo de realidad se considera fallida al frustrar las expectativas de realidad del lector. Freedman anota en la investigación que hace de este problema que la novela lírica (término acuñado por él para identificar este tipo de ficción) "es un género híbrido que a través de la novela se acerca a la función del poema. No es sorprendente, pues, que el lector, acostumbrado a las normas tradicionales de la novela, se sienta frustrado en sus expectativas."⁴⁵ Continúa el crítico analizando las

diferencias entre la función de las novelas que estudia, de aquellas que llama tradicionales, pero insiste en la necesidad de que el "punto de vista lírico" de estas narrativas esté incrustado dentro de alguna técnica que lo haga "verosímil",⁴⁶ estas novelas deben "funcionar tanto como narrativas cuanto como poemas",⁴⁷ "el tiempo y la acción (en ellas) deben ser simulados".⁴⁸ El novelista lírico bien puede crear "la magia de la percepción espiritual que desdoble un retrato de realidad infinita que no sea accesible a la visión común y corriente"⁴⁹ pero tiene una obligación de realidad al fin. Virginia Woolf -novelista lírica por excelencia, según Freedman- muestra "una búsqueda de una fórmula de compromiso a través de la cual puede presentar, simultáneamente, un retrato de la vida y de las costumbres, y una imagen correspondiente de las mentes."⁵⁰ "Es parte del credo aparentemente contradictorio de Virginia Woolf que tanto poetas como novelistas construyen sobre un fundamento de hechos reales."⁵¹ A pesar de que Virginia Woolf habría de referirse al "espantoso asunto del narrador realista: el pasar de la comida a la cena" considera que estos "asuntos", enfocados de manera apropiada son los que ofrecen la posibilidad de presentar la percepción individual del artista. En otras palabras, por "espantosa" que sea la necesidad del realismo, éste le es indispensable a la novela. También el novelista lírico precisa hacer referencia a la realidad.

Un novelista tan reputado como Tolkien habría de insistir en la necesidad del realismo aun en las historias fantásticas. "La

fantasía está hecha de los elementos del mundo primario (el mundo real)" y para que un novelista cree una historia fantástica que tenga éxito, ésta debe contener un "mundo secundario que la mente del lector pueda penetrar; el narrador relata lo que es cier-to de acuerdo a las leyes de ese universo."⁵²

Aun el novelista que pertenece a la otra tradición narrativa -aquella que rechaza la pretensión de realidad- apela al criterio del rompimiento de la ilusión de realidad. Fielding y Trollope, por ejemplo, utilizan la convención narrativa basada en el derecho del creador de la obra de comentar sobre la acción dentro de la novela, insistiendo en la importancia de la narración de los sucesos. Ya no apariencia de realidad, sino énfasis en la creación de ficción.

"La única razón de existir de una novela es que sí trata de representar la vida... Insisto en el hecho de que, de la misma manera que el retrato es realidad, así la novela es historia."⁵³ Estas son palabras del crítico de tanto prestigio que habría de ser considerado en la tradición crítico-literaria como el primer gran teórico de la novela. En el mismo ensayo en que aparecen los postulados anteriores, insiste Henry James en que hasta el momento de la aparición de éstos, "la novela no era lo que los franceses llaman discutable. No daba la impresión de tener una teoría, una convicción, una conciencia de sí misma que la respaldara -de ser una expresión de fe artística, el resultado de una selección y una comparación."⁵⁴

Lo que parece importar en el retrato realista es la verosimilitud en la presentación de los seres que pueblan el mundo de la historia que va a narrarse, la representación de sus acciones y las reacciones que éstas desencadenan; en otras palabras, "lo que pasa". Como dice Robbe-Grillet, "la escritura misma nunca es tomada en consideración. Al novelista se le felicita por expresarse en lenguaje correcto, de una manera agradable, llamativa, evocativa... Así, el estilo no habrá de ser más que un medio, una manera; lo fundamental de la novela, su raison d'être, lo que contiene, es simplemente la fábula que narra."⁵⁵ Además no es suficiente que la fábula narrada sea entretenida, sino que el autor tiene que lograr convencer a sus lectores de que aquello que sucede realmente le sucedió a sus personajes y que el novelista es meramente un testigo que transmite los eventos. "Narrar bien una fábula es, por lo tanto, hacer que lo que uno escribe se asemeje a los esquemas prefabricados a los que están habituados los lectores, en otras palabras a su idea de la realidad previamente construida."⁵⁶ "La lengua (toda lengua y no sólo la poética) comunica, no solamente una imagen muerta de la realidad externa sino también, y simultáneamente, una actitud hacia esta realidad."⁵⁷ Y es en esta actitud en la que está contenida la visión moral del novelista, expresada en el acto mismo de utilizar el lenguaje, en la acción de seleccionar este orden lingüístico en particular. Un enunciado lingüístico no es solamente una declaración de contenido sino también una declaración de relación; esto es, que lo que dice una persona

no es únicamente un enunciado respecto de algo, sino también un enunciado acerca de cómo debe interpretarse su enunciado por la persona a quien se está dirigiendo.⁵⁸

"La muy cercana correlación entre la estructura estética y lo que llamamos valor o 'significación' es el misterio central de la economía del arte... No podemos dissociar la concepción vital de un autor y su 'valor' o 'significación', de la estructura estética de la obra literaria."⁵⁹ Cada ejemplo de la lengua que analiza el crítico en la novela, implica el escrutinio no sólo de esta selección, sino de las alternativas no seleccionadas.

En toda ocasión en que tratamos de expresar nuestra comprensión y apreciación de un texto literario, estamos obligados a enunciar su significado en palabras diferentes: en la distancia entre las palabras originales y nuestras propias palabras, cuando éstas últimas son llevadas a un máximo de sensibilidad y de respuesta articulada, es cuando sentimos la singularidad del logro del escritor.⁶⁰

Se hace evidente, pues, que mi posición crítica con respecto a la novela, se habrá de fundamentar en el estudio detenido de las manifestaciones lingüísticas de la misma. Como se ha apuntado ya, uno de los problemas que implica construir un modelo crítico de la novela, es su extensión. No habré, por lo tanto, de intentar revisar más que una de las técnicas de la novela. Una vez ejemplificado el modelo por medio del estudio de varios recursos lingüísticos en una novela contemporánea, mi preocupación central habrá de ser el estudio del punto de vista, o sea, la perspectiva narrativa desde la cual el lector tiene acceso a la narración.

NOTAS

1. Se sobrentiende que, dados los límites de este trabajo, y puesto que no forma propiamente parte del asunto central, sino que consiste meramente en una sintetización de los antecedentes que justifican esta tesis, la somera recapitulación de los postulados principales y la crítica de algunos acercamientos críticos aquí incluídas, no pretenden ser ni completas ni exhaustivas. La documentación sobre las varias "escuelas" críticas (véase nota 5 de este capítulo), es derivada principalmente de cuatro volúmenes de René Wellek, History of Modern Criticism, London, Yale University Press, 1965 y de Wilbur Scott, ed., Five Approaches to Literary Criticism, N. Y., Collier Books, 1962.
2. Véase página 15 de este capítulo.
3. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London, Cox & Wyman, Ltd., 1970, p. 26, "Reasons of a clear and convincing kind as to why his preferences are worth attention." "He is forced to say in effect, 'I am better than you. My taste is more refined, my nature more cultured, you will do well to become more like me than you are'." (Esta, y todas las demás traducciones del inglés, a menos de que se especifique lo contrario, son mías).
4. Citado en George Steiner, Language and Silence, London, Faber & Faber, 1967, p. 360.
5. Escuela se utiliza aquí con un sentido bastante más restringido que el tradicional; es una etiqueta conveniente para designar a un grupo de escritores que trabajan dentro de ciertos lineamientos que comparten una orientación crítica similar.
6. Nótese que información se utiliza aquí en el sentido específico de la teoría de la comunicación estadística.
7. Para los lectores no familiarizados con este acercamiento crítico-literario, recomiendo la lectura de la obra de Colin Cherry, On Human Communication, London, MIT Press, 1971, como fundamento para la comprensión de la información en sí misma; y como ejemplos de la aplicación de ésta a la crítica literaria, los artículos de Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", New Literary History, III, 11, (Winter, 1972) y de C. E. Shannon, "Prediction and Entropy of Printed English", Bell System Technology Journal, 30, 1951.
8. Michel Rifatterro, "Criteria for Style Analysis", Word, 15, 1959, p.158, "The only procedure open to the encoder when

he wants to impose his own interpretation of his poem is... to prevent the reader from inferring or predicting any important feature. For predictability may result in superficial reading; unpredictability will compel attention... Such a control of the decoding is what differentiates expressibility from ordinary writing (which is indifferent to the modes of decoding, provided decoding takes place.)"

9. Richards, op.cit., p. 15, "We pay attention to externals when we do not know else to do with a poem."
10. Ibid., p. 101, "The after-effects, the permanent modifications in the structure of the mind, which works of art can produce, have been overlooked."
11. Ibid., p. 88, "In spite of certain conventions, which endeavour to conceal... discrepancies for social purposes, there can be no doubt that the experiences of readers with particular poems are rarely similar."
12. Ibid., "Provided the ends, in which the value of the poem lies, are attained, differences in the means need not prevent critics from agreement or from mutual service."
13. David Lodge, Language of Fiction, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 65.
14. J. C. Gardin, "Semantic Analysis Procedures in the Sciences of Man", Social Science Information, 8, 1969, p. 33, "This is in any case the only sort of objective that a 'science' may set for itself, even if it be a science of literature: the regularities unveiled by natural phenomena correspond, in the literary field, to certain convergences of perception for members of a given culture."
15. El esquema metodológico que aquí presento fue desarrollado originalmente durante los años en que colaboré con estos críticos ingleses. Para los lectores no familiarizados con sus trabajos, sugiero la lectura de algunos artículos seminales: Michael Gregory, "A Theory for Stylistics", Language and Style, Vol. VII, Number 2, Summer 1974; Michael Gregory, "Aspects of Varieties Differentiation", records of the Spring Meeting of the Linguistics Association of Great Britain, March, 1966; John Sinclair, "Discourse in Relation to Semiotics", New York, Annals of the Burg Wartenstein Symposium, Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, 1975.
16. J. F. Firth, "Modes of Meaning", citado en Michael Gregory, op. cit., p. 75, "The constructs or schemata of linguistic

enable us to handle isolates that may be called language events. These systematic constructs are neither immanent nor transcendent, but just language turned back on itself... The disciplines and techniques of linguistics are directed to assist us in making statements of meaning."

17. Véanse pp. 43-58 de este trabajo.
18. Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950, p. 584.
19. Henry Widdowson, Stylistics and the Teaching of Literature, London, Longman, 1975, p. 37, "It is then the correlation of code meanings... the contextual meanings that linguistic items acquire as elements of a pattern which yields what value these items have as parts of a discourse."
20. Alonso, op. cit., p. 11.
21. Erich Auerbach, Mimesis, Princeton University Press, 1974, p. 547, "There is confidence that in any random fragment plucked from the course of a life at any time, the totality of its fate is contained and can be portrayed."
22. Raul H. Castagnino, El análisis literario, Buenos Aires, Ed. Nova, 1974.
23. Michel Riffaterre, "Criteria", op. cit., p. 154, "Subjective impressionism, normative rhetoric and premature aesthetic evaluation have long interfered with the development of stylistics as a science."
24. A pesar de que éstos son términos ya rebasados por las teorías estilísticas y estructuralistas, los utilizo aquí por su neutralidad y por ser comúnmente aceptados sus denotata.
25. Alain Robbe-Grillet, For a New Novel, N.Y., Grove Press, 1965 p. 45, "The work of art contains nothing, in the strict sense of the term (that is, as a box can hold, or be empty of, some object of an alien nature)."
26. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", Style in Language, ed. Sebeok, MIT Press, 1968, pp. 350-377, explica a fondo esta subdivisión de las funciones del lenguaje. "Sin duda, para toda comunidad que habla la misma lengua, para todo hablante, existe una unidad en el lenguaje, pero este código supremo representa un sistema de subcódigos entrelazados... La lengua debe ser analizada desde cada una de sus diferentes funciones... Un esquema de estas funciones exige un deslinde conciso de los factores constitutivos de cada evento lingüístico, de cada acto

de comunicación verbal." ("No doubt, for any speech community, for any speaker, there exists a unity of language, but this over-all code represents a system of interconnected subcodes... Language must be investigated in all the variety of its functions... An outline of these functions demands a concise survey of the constitutive factors in any speech event, in any act of verbal communication.") Y Jakobson procede a hacer este deslinde y a clasificar y describir las funciones que se han enumerado aquí: a las tres funciones descritas anteriormente por Bühler -emotiva, conativa y referencial- añade la función fática o de contacto, mediante la cual el hablante se certifica de la atención del oyente; la metalingüística, que permite utilizar el lenguaje para referirse al lenguaje mismo; y la poética, consistente en el empleo del mensaje como fin en sí mismo (véase nota siguiente).

27. J. Mukarovsky, "Standard Language and Poetic Language", in A Prague School Reader, ed. Garvin, Washington, Georgetown University Press, 1964, p.19, "The function of poetic language consists in the maximum foregrounding of the utterance."
28. Lodge, op. cit., p. ix, "The novelists' medium is language: Whatever he does, qua novelist, he does in and through language. That is... an axiom... and will be generally acceptable as such. But the implications of this axiom for literary criticism are not so easily determined... Criticism of the novel which bases its arguments on detailed reference to the language novelists use... still needs to justify itself on theoretical grounds; and the process of justification involves many interesting and important issues concerning the nature of literature and the principles of criticism."
29. Ibid., p. 6, "Modern criticism (of the novel) has never approached the general level of achievement in the close and subtle analysis of language which it attained in the case of poetry."
30. Yvor Winters. "Problems for the Modern Critic of Literature", Hudson Review, Vol. IX, Autumn, 1956, p. 339, "Nor do I intend to deal at length with the various literary forms in the few years remaining to me, for there are still aspects of what I think the greatest of the forms (the lyric poem) which I wish to explore."
31. Citado en Lázaro Carreter, op. cit. p. 342
32. Lodge, op. cit., p. 32, "It is true that the language of poetry calls attention to itself and thus invites critical attention, whereas the language of prose fiction approximates more to casual speech, and arouses the interest of ordinary life."

33. Samuel R. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid Cátedra, 1964, trad. de Julio y Carmen Rodríguez, p.17.
34. Winters, op. cit., pp. 350-1, "I have used Henry James to illustrate one way in which a theory of construction may effect the art of prose."
35. Ibid., "Let me say this: my own interest in this kind of particularity is mild indeed, for the world is teeming with such particularity, and as we grow older we become less interested in details and more interested in such conclusions as can be drawn from details... I do not deny the virtues of accurate writing, but I insist that accuracy of detail should be subordinate to an important end..."
36. Ibid., "If this is the novel, we pay too high a price for it."
37. Philip Rahv, "Criticism of Fiction", The Kenyon Review, XVIII, Spring 1956, p. 276, "For the poet the major problem is always style, which it seldom is for the novelist. If you look into the working notebooks of two novelists so vastly different as James and Dostoevsky, you are struck by the fact that verbal stylization is never among the difficulties which they wrestle with."
38. Lodge, op. cit., p. 17, "We are usually less conscious of a novelists' use of language than of a poet's. We do tend to experience and recall a novel, not as a system of words, image, symbols and sounds, but as a system of actions, situation, settings, and we continue to find the terms 'plot' and 'character' indispensable."
39. R. A. Sayce, "Literature and Language", Essays in Criticism, VII, 1957, p. 120, "We are conscious of literary experiences which appear to transcend language: plot, character, personality, form in a wider sense, landscapes, the sea and the stars, indeed everything that exists. Yet all these experiences are communicated by linguistic means. This is the paradox with which we are confronted."
40. William Empson, Seven Types of Ambiguity, London, Pelican, 1973, p. 44. "Two statements are made as if they were connected, and the reader is forced to consider their relations for himself. The reason why these facts should have been selected for a poem is left for him to invent, he will invent a variety of reasons and order them in his own mind."
41. Wolfgang Iser, op. cit., p. 290, "The text provokes certain expectations which in turn we project unto the text in such a

way that we reduce the polysemantic possibilities to a single interpretation in keeping with the expectations aroused, thus extracting an individual configurative meaning. The polysemantic nature of the text and the illusion making of the reader are opposed factors."

42. Marcelin, Pleyne, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p. 95, "It is indeed this word (novel, poem) placed on the cover of the book which (by convention) genetically produces, programs or 'originates' our reading. We have here (with the genre 'novel', 'poem') a master word which from the outset reduces complexity, reduces the textual encounter, by making it a function of the type of reading already implicit in the law of this word."
43. Mark Schorer, "Technique as Discovery", Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951, ed. J. W. Aldridge, New York, 1952, pp. 67-8, "The novel is still read as though its content has some value in itself, as though the subject matter of fiction has greater or lesser value in itself, and as though techniques were not unattractive embellishments upon the surface of the subject, but hardly of its essence... As for the resources of language, these, somehow, we almost never think of as part of the technique of fiction."
44. Lodge, op. cit., p. 47. "The writer's medium differs from the media of most other arts - pigment, stone, musical notes, etc. - in that it is never virgin; words come to the writer already violated by other men, impressed with meaning derived from the world of common experience. Thus, there is always natural temptation to regard the writer as a man who tells us something, rather than as a man who tells us something by making something."
45. Ralph Freedman, The Lyrical Novel, Princeton University Press, 1971, p. 1, "It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem. Not surprisingly, the expectations of a reader who has been brought up on more traditional standards for the novel are often frustrated."
46. Ibid., p. 9, "must be credible".
47. Ibid., p. 6, "work both as a narrative and as a poem."
48. Ibid., p. 7, "time and action must be simulated."
49. Ibid., p. 21, "the magic of spiritual awareness unfolds a picture of infinite reality which is hidden to the ordinary glance."
50. Ibid., p. 186, "a search for such a mediating form through which she could convey simultaneously a picture of life and manners and a corresponding image of minds."

51. Ibid., p. 189, "It is part of Virginia Woolf's seemingly contradictory credo that both poets and novelists build upon a substance of facts."
52. J. R. R. Tolkien, "On Fairy Tales", Tree and Leaf, New York, Houghton Mifflin, 1965, p. 75, "Fantasy is made out of the Primary World... A successful fairy story contains a Secondary World which the mind can enter; the storyteller relates what is true in accordance with the laws of that world."
53. Henry James, Selected Criticism, London, Penguin Books, 1963, p. 80, "The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life... I insist on the fact that as the picture is reality, so the novel is history."
54. Ibid., p. 78, "The novel was not what the French call discutable. It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it - of being the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison."
55. Robbe-Grillet, op. cit., p. 30, "The writing itself will never be in question. The novelist will merely be praised for expressing himself in correct language, in an agreeable, striking, evocative manner... Thus the style will be no more than a means, a manner; the basis of the novel, its raison d'être, what is inside it, is simply the story it tells." (Traducción de Richard Howard, puntos suspensivos del texto).
56. Ibid., p. 31, "To tell a story well is therefore to make what one writes resemble the prefabricated schemas people are used to, in other words, their ready-made idea of reality."
57. Christopher Caudwell, Illusion and Reality, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 174, "Language communicates not simply a dead image of outer reality, but also and simultaneously an attitude towards it."
58. Como apuntan Watzlawick et al en Pragmatics of Human Communication, London, Faber & Faber, 1968
59. Dorothy Van Ghent, The English Novel, New York, Harper and Row, 1953, p. 113, "The very close correlation between aesthetic structure and what we call 'value' or 'significance' is the chief mystery of the economy of art... We cannot dissociate an author's conception of life, and its 'value' or 'significance' from the aesthetic structure of the literary work."
60. Lodge, op. cit., p. 35, "Whenever we try to express our understanding and appreciation of a literary text, we are obliged

to state its meaning in different words; and it is in the distance between the original words and our own words, when the latter are brought to their maximum of sensitive and articulate responsiveness, that we feel the uniqueness of the writer's achievement."

III. ESQUEMA METODOLOGICO

Lo importante es comenzar por aislar una serie de datos y posteriormente construir un modelo que dé cuenta de ellos.¹
La lingüística puede dar a la literatura el modelo generativo que es el principio de toda ciencia, puesto que es cuestión de hacer uso de ciertas reglas para explicar resultados particulares.²

El esquema metodológico que aquí se propone como punto de partida para un análisis estilístico de la novela, precisa de la revisión de algunos supuestos del lenguaje. Las potencialidades literarias se dan en el lenguaje mismo; existen ciertos rasgos propios de la lengua "práctica"³ que permiten el desarrollo de la lengua "literaria". Aquí se hará referencia únicamente a seis de estos rasgos; 1) la arbitrariedad del signo lingüístico; 2) la representación concreta de los enunciados que se relaciona de manera fortuita con el significado de éstos; 3) la gramática de la lengua práctica que no describe las posibilidades del subcódigo poético; 4) los sistemas sintácticos de la lengua en oposición a las locuciones coloquiales; 5) el contraste entre las estructuras gramaticales profundas y las superficiales; y 6) la relación de los sistemas de referencia lingüística con el contexto de situación.

La primera característica que analizaré es la naturaleza

arbitraria del signo lingüístico. Saussure fue el primero en señalar que el signo lingüístico se forma de la asociación por un significante (imagen acústica) con un significado (concepto) y que "el nexo entre ambos es arbitrario."⁴ Sencillamente, el signo lingüístico es arbitrario. "La codificación entre el significante y el significado es, en todos los casos, convencional."⁵ Aunque, a decir de William James, la palabra perro no muerda, toda función de los signos es resultado de un acuerdo entre interlocutores. La asociación del significado con el signo es una asociación metonímica (de contigüidad o concatenación); se relaciona el efecto (i.e. el signo perro) con su causa (i.e. el animal que designa el signo lingüístico).

Sabemos de críticas tan importantes como las de Dámaso Alonso y E. de Benveniste a los conceptos de Saussure. Pero estas críticas -que considero lúcidas y esclarecedoras- confunden, precisamente, los supuestos respecto de las funciones "prácticas" y "literarias" de la lengua. A pesar de que estoy de acuerdo en que "nada ocurre en poesía que no exista también en el lenguaje",⁶ considero que es precisamente la potencia de significado complejo en la lengua práctica la que se realiza en la lengua literaria. "El concepto saussureano de 'signo' nos es por completo insuficiente. Al pasar al concepto literario desde el puramente lingüístico hemos tenido que ampliar... los límites del 'significante'",⁷ dice Dámaso Alonso y concuerdo con él, al señalar la necesidad, en un análisis de la lengua literaria, de invertir los supuestos

de la lengua práctica.

Para la función literaria, se parte del supuesto de que, a pesar de que los signos lingüísticos no se refieren a sí mismos en la lengua práctica, sí lo hacen en la literatura. La relación entre lo que se designa y el signo, bien puede ser arbitraria en la lengua práctica, pero en la realidad literaria, el signo se designa a sí mismo.⁸ En la literatura, no existe más realidad que aquella creada por los signos lingüísticos. Esto implica, desde luego, la exclusión del conflicto que plantea la crítica que exige "realismo" en la literatura.⁹ Es en función del hecho de que el signo en la literatura se designa a sí mismo que rechazo la referencia a la "realidad" con la que algunos críticos han intentado acercarse a la novela.

Saussure oponía lo arbitrario a lo motivado. En el acuerdo que existe entre interlocutores, la imagen acústica no está motivada por el concepto mismo y por lo tanto es convencional la relación entre el noumen (nombre) y los designata (objetos que se nombran). En la función literaria, donde los designata existen únicamente como signos, no existe arbitrariedad, sino motivación.

Dámaso Alonso concuerda: "Creemos, con Saussure, que el signo es 'arbitrario' (no hay nada que ligue el significante a la cosa significada; el significante puede morir y ser sustituido); pero creemos en la motivación."¹⁰

C. S. Pierce distingue el símbolo (significación arbitraria a la manera saussureana) del ícono (significación analógica) y

Umberto Eco parece aplicar esta distinción a la utilización de la lengua en su función literaria; "El arte comunica por una cierta relación entre su signo y el objeto que lo ha inspirado; si esta relación de iconicidad no existiera, ya no estaríamos ante una obra de arte sino ante un hecho de orden lingüístico, arbitrario y convencional; y si, por otra parte, el arte fuese una imitación total del objeto, ya no tendría más el carácter de signo."¹¹

La literatura es un hecho de significación que se ubica a la mitad del camino entre el signo lingüístico y el objeto. Ya decía Lévi-Strauss¹² que el arte es una toma de posesión de la naturaleza por la cultura; el arte promueve un objeto bruto al rango de significante, muestra en él una estructura (significado) antes latente y lo convierte, así, en un signo.

Así pues, la primera característica de la lengua práctica que se ha aislado para los propósitos de este esquema metodológico es la arbitrariedad del signo lingüístico. Esta característica permite el desarrollo de la potencialidad inversa en la lengua literaria; la motivación del signo lingüístico.

En segundo lugar, en la lengua práctica, el contenido que se propone en los enunciados, no se refiere necesariamente a los mismos; los enunciados pueden o no referirse al significado de las estructuras. Esta característica es sustancialmente similar a la primera, pero hace referencia a la calidad de arbitrariedad en la relación existente entre el significado y el significante en la descripción de grupos y cláusulas. Se ha establecido que la

representación concreta de los enunciados (significante) se relaciona de manera convencional con su significado. Por ejemplo, el enunciado "hay dos palabras en esta oración" contiene más de dos palabras.

Para los propósitos literarios, se pide al lector que codifique este supuesto a la inversa; puesto que las proposiciones en la lengua práctica no siempre se refieren a sí mismas, existe la posibilidad de que lo hagan en la literatura. La poesía concreta utiliza esta característica en gran medida al llamar la atención hacia la forma concreta de las palabras y su relación con el significado de éstas. Este rasgo puede ilustrarse con ejemplos de proposiciones que se refieren a sí mismos, o con ejemplos en los que el significante y el significado se contradicen. "Juzgar, verbo deforme; su tercera letra es su joroba"¹³ señala la autorreferencia. El contraste se subraya en "el texto ofrece una verticalidad atractiva"¹⁴ al recordar que el texto es horizontal; o en el contorno físico de una línea poética que resalta por su extensión al compararla con los versos que la circundan, y que incluye el concepto de brevedad; "Puede seducirnos la brevedad simple, la calidad elegante."¹⁵

La segunda característica que se ha apuntado en la lengua práctica se refiere a la arbitrariedad de la relación entre el significante en los enunciados y su significado; en la lengua literaria se subraya la posibilidad de una relación de motivación entre significante y significado.

La tercera característica sobreviene al enfocar la gramática desde su función de metalengua utilizada para describir el lenguaje. Como sistema descriptivo, la gramática no es totalmente inclusiva. Puesto que existen brechas en este sistema descriptivo, existen áreas no utilizadas en la lengua práctica; solamente un pequeño porcentaje de las potencialidades del lenguaje se utiliza en la lengua práctica. Las unidades léxicas no utilizadas en la lengua práctica permiten a la lengua literaria crear nuevos tropos. Las unidades estructurales no usadas por la lengua práctica permiten crear estructuras sintácticas sorprendentes, como, por ejemplo, la utilización de verbos transitivos en funciones intransitivas.

Los manuales creen en la existencia de poemas desprovistos de imágenes, pero, de hecho, la pobreza en tropos léxicos está compensada por suntuosos tropos y figuras gramaticales. Los recursos poéticos disimulados en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, o sea la poesía de la gramática, y su producto literario, la gramática de la poesía, han sido raramente reconocidos por los críticos y casi totalmente descuidados por los lingüistas; como contrapartida, los escritores creadores han sabido sacar de ellos, a menudo, un partido magistral.¹⁶

La gramática de la lengua describe el lenguaje de la obra literaria como texto; la gramática de la literatura debe describir el discurso: la manera en que los elementos lingüísticos funcionan en su efecto comunicativo. En la lengua literaria se exige al lector que acepte la gramática creada por el escritor haciendo referencia a los conocimientos intuitivos que ambos tienen del lenguaje. Esta creación de una gramática "intuitiva" implica la

noción de la competencia chomskiana: una capacidad creativa del interlocutor para elaborar y comprender oraciones que no ha conocido previamente. Esta competencia en la literatura significa la comprensión implícita de los modos de operación del discurso literario.

Cualquier persona que no tenga este conocimiento, cualquiera totalmente ajeno a la literatura, que no esté familiarizado con las convenciones con las que se lee... sería incapaz de leer (un poema) como literatura.¹⁷

El poeta no puede simplemente ignorar el significado "normal" de las palabras e inventar significados totalmente nuevos a voluntad puesto que utiliza un código del lenguaje que ya existe y en función del cual se comunica. En las palabras de Firth, "se puede decir que una lengua restringida tiene una micro-gramática y un micro-glosario."¹⁸ O como dice Thorne, "leer un poema... es a menudo como aprender un lenguaje... una gramática es una clase especial de enunciados respecto a las intuiciones de las estructuras de la lengua."¹⁹

Esta tercera característica supone el empleo de una parte reducida (en proporción al caudal de la lengua) de las posibilidades léxico-sintácticas de la lengua práctica, mientras que la obra de arte puede emplear áreas no utilizadas por la lengua práctica, y requiere ocasionalmente de la creación de un pequeño glosario y una mínima gramática.

El cuarto rasgo hace referencia a los sistemas sintácticos en

oposición a las locuciones coloquiales. Una locución coloquial es una expresión que tiene un sentido diferente al del significado individual de cada uno de sus componentes. Una locución coloquial tiende a petrificar cláusulas y frases dándoles un sentido preestablecido. Las locuciones coloquiales o frases idiomáticas se convierten en respuestas prefijadas. Así, "a tontas y a locas" no puede alterarse en "a tontas y a dementes".

El sociólogo B. Bernstein creó el término "código restringido" para describir el habla de grupos subdesarrollados dentro de una comunidad, los que generalmente utilizan elementos rituales y predecibles (locuciones coloquiales, por ejemplo) en su habla, en oposición a sectores educativa y socialmente privilegiados, que utilizan lo que él llamó "código elaborado". Las respuestas programadas se cumplen en el código restringido, que al mismo tiempo que anula la posibilidad de selección de la siguiente palabra, predice la que habrá de seguir. Así, al decir "un clavo", la siguiente palabra puede ser escogida de entre una cantidad prácticamente ilimitada. Sin embargo, al decir "un clavo saca" se reduce el campo de selección y las probabilidades de que la siguiente palabra sea "otro" se ven aumentadas. A continuación, si en efecto la selección es "otro", se reducen las posibilidades aún más, de manera que se puede predecir que la siguiente palabra será "clavo". Se anula la posibilidad de selección de "alfiler", por ejemplo. El código elaborado, en cambio, permite todas las posibilidades de sintaxis y lexis. El lenguaje de la conversación diaria tiende a

mantenerse en un punto intermedio entre ambos códigos.

En la lengua literaria, se invierte el supuesto de que las locuciones coloquiales son frases prefijadas, y se adjudica la posibilidad de su generalización dentro del sistema de la gramática interna del poema. Así, las frases idiomáticas convencionales toman otro significado partiendo del supuesto no gramatical, pero sí literario, de que las locuciones coloquiales son generalizables. Por ejemplo, "paso a paso, muerte a muerte"²⁰ o "llorando a mil pupilas".²¹

La cuarta característica señalada es que en la lengua literaria se pueden generalizar las locuciones coloquiales convirtiéndolas, de respuestas prefijadas que son en la lengua práctica, en creaciones sorprendentes que utilizan los esquemas de las frases idiomáticas, pero que rechazan la selección léxica predicha.

La quinta característica a analizar se basa en el contraste que se da entre las estructuras gramaticales latentes y las manifiestas.²² Los símbolos en la estructura latente son diferentes de aquéllos en la estructura manifiesta. No se describen los mismos eventos en uno y otro nivel. La distinción de Chomsky entre estructura manifiesta (o de superficie) y estructura latente (o profunda) puede ser utilizada aquí con provecho: la gramática generativa indica que se puede concebir una estructura latente que, mediante un sistema de transformaciones, genera un cierto número de estructuras manifiestas distintas. Una de las aseveraciones en la gramática transformacional es que lo significativo no está en

la estructura manifiesta, sino que el punto de significación se encuentra en el camino recorrido desde la estructura latente. El considerar que lo opuesto a este dogma es cierto, permite la creación literaria. Por ejemplo en "cuando todo -por fin- lo que anda o reptá y todo lo que vuela o nada, todo" (subrayado mío) se encuentra una estructura sorprendente. Ésta sólo puede darse en la ambigüedad presente en la estructura superficial, en la cual la tercera persona del presente del verbo nadar, el adverbio de cantidad nada y el sustantivo nada se confunden en un mismo vocablo. El desdoblamiento poético se da en la confusión de varios conceptos en una misma imagen acústica en la estructura superficial; esta ambigüedad desaparece en la estructura profunda.

La quinta característica de la lengua práctica que se ha aislado para los propósitos del esquema metodológico que se presenta en esta tesis, es la separación de las funciones de las estructuras profunda y superficial; esta distinción permite a la lengua literaria asimilar los significados de la estructura profunda en la superficie y así crear enunciados sorprendentes.

La última característica de la lengua práctica a la que quiero referirme es a la relación, tanto catafórica como anafórica, de los sistemas de referencia lingüísticos como el llamado contexto de situación. Situación se refiere al estudio de los elementos extratextuales, tanto lingüísticos como extra-lingüísticos, que tienen relación con los enunciados que se hacen en el texto. Contexto implica el estudio de las correlaciones entre elementos

lingüísticos formalmente descritos, de las agrupaciones de dichos elementos dentro de los textos mismos, y de los supuestos que se derivan de estos estudios. Situación se refiere a un aspecto de la descripción del lenguaje, mientras que contexto es uno de los elementos de esta descripción. El contexto de situación nos viene de Malinowski²⁴ y de Firth²⁵ y hace referencia a una parte integral de la descripción del lenguaje y no a un fenómeno paralingüístico secundario. En Todorov²⁶ se llama situación de discurso y se define como el conjunto de las circunstancias dentro de las cuales se desarrolla un evento lingüístico. Tales circunstancias comprenden el ambiente físico y social en que se realiza tal evento, la imagen que tienen de dicho evento los interlocutores, la identidad de éstos, la idea que cada uno se hace del otro (incluyendo la representación que cada interlocutor se hace de lo que el otro piensa de él) y los acontecimientos que han precedido al evento lingüístico.

Así, en la lengua práctica, el contexto de situación es el ámbito en el que se desarrolla un evento lingüístico, que lo explica, lo define y lo delimita. En el texto, los sistemas de referencia lingüística entre la situación en la que ocurre el texto, y el texto mismo, están invertidos con respecto a la manera en que convencionalmente ocurren; en lugar de referirse a algo que ya ha sido identificado, sirven de clave para comenzar a identificar aquello que se mencionará posteriormente.

En la lengua práctica, la frase te lo dije, hace referencia a

un yo que habla en el presente, respecto de lo, que es un mensaje no explícito en esta frase, pero conocido por el yo y el te, que a su vez se define como uno de los interlocutores presentes. El contexto de situación particulariza la referencia pronominal.

En el texto literario se invierte la relación normal entre los pronombres y los determinativos y se crea una situación en la cual la referencia funciona sin contexto de situación. Se invierte la secuencia normal para crear una situación imaginativamente apropiada en la que dicha referencia puede funcionar. En los usos comunes del idioma, hay que hacer referencia a la situación fuera del texto; en la literatura se hace referencia al texto mismo para construir un retrato imaginario de lo que está sucediendo. Hay un cambio en el sistema común en la lengua práctica el cual generalmente implica una referencia a objetos cercanos; en la literatura se da por entendida una referencia a la experiencia, no al ambiente inmediato. Un fragmento de lenguaje, ya sea literario o práctico no es únicamente una muestra de categorías lingüísticas sino también un trozo de comunicación, un discurso de uno u otro tipo. Como dice Berthes, "más allá del nivel 'narracional' comienza el mundo".²⁷ La narración, a pesar de no ser copia de la realidad, no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza.

Por ejemplo, en el principio de un relato, "él miró a la niña", la señal es él -pronombre que hace referencia anafórica a un sustantivo ya conocido, implicando que el lector "sabe" (con un saber del código que sobreentiende su competencia lingüística) a

quien se está haciendo referencia y el determinativo la señala la particularización de una niña implícitamente nombrada anteriormente. El efecto que causa el utilizar frases como la niña o pronombres como él sin referencia previa es el de atraer al lector hacia la situación imaginada e involucrarlo como participante en la situación.

-¿No me conoces? ¿No sabes quién soy? La primera realidad sintáctica es la búsqueda del resto. Alguien ha dicho esta frase y debe haber un contexto donde se ha producido. En algún sitio debe estar explicado el porqué de esa pregunta que así desgajada de su medio habitual adquiere una función dramática. Esta primera etapa de todo proceso narrativo incorpora cualquier frase a su molde. Rastrea la línea entre las que se ha producido, señala algún lugar donde se haya podido inventar (construye ya desde ahora un 'escenario lógico' en el que contrarse). Y con ello advierte que es una prueba huérfana que tiene que estar sujeta por algún sitio a una realidad sintáctica total. A un mundo de relaciones expuestas de acuerdo a cláusulas de las cuales esta frase es su último ejemplo, desprendido.28

El proceso normal de referencia es que una señal apunte hacia otro momento en el texto o en la situación extra-lingüística, pero en la literatura el proceso normal se invierte. Cuando no existe un referente obvio, el lector tiene que imaginar uno, partiendo de la premisa de una experiencia compartida, y el autor manipula esta premisa para crear efectos literarios. La importancia que reviste el potencial de referencia ya sea catafórico, anafórico o exofórico es que en los casos cuando la interpretación del referente no se especifica, el lector tiene que construir un contexto de

situación para hacer la referencia específica.

Así pues, la sexta característica que se subraya es la inversión de los sistemas de referencia en la lengua literaria.

Los significados del signo ²⁸acrecientan al usar la lengua imaginativamente, pero es la lengua práctica misma la que permite que las seis características antes descritas existan como posibilidades latentes, como fuerzas que esperan ser incorporadas a la lengua literaria. Cada idioma utiliza diferentes patrones sintácticos, dejando, por lo tanto, diferentes áreas abiertas a la literatura. Por ejemplo, la duplicación en español (bueno-bueno por muy bueno) es rara, mientras que en Mali²⁹ es la forma regular del plural (casa-casa designa dos casas) y del aumentativo.

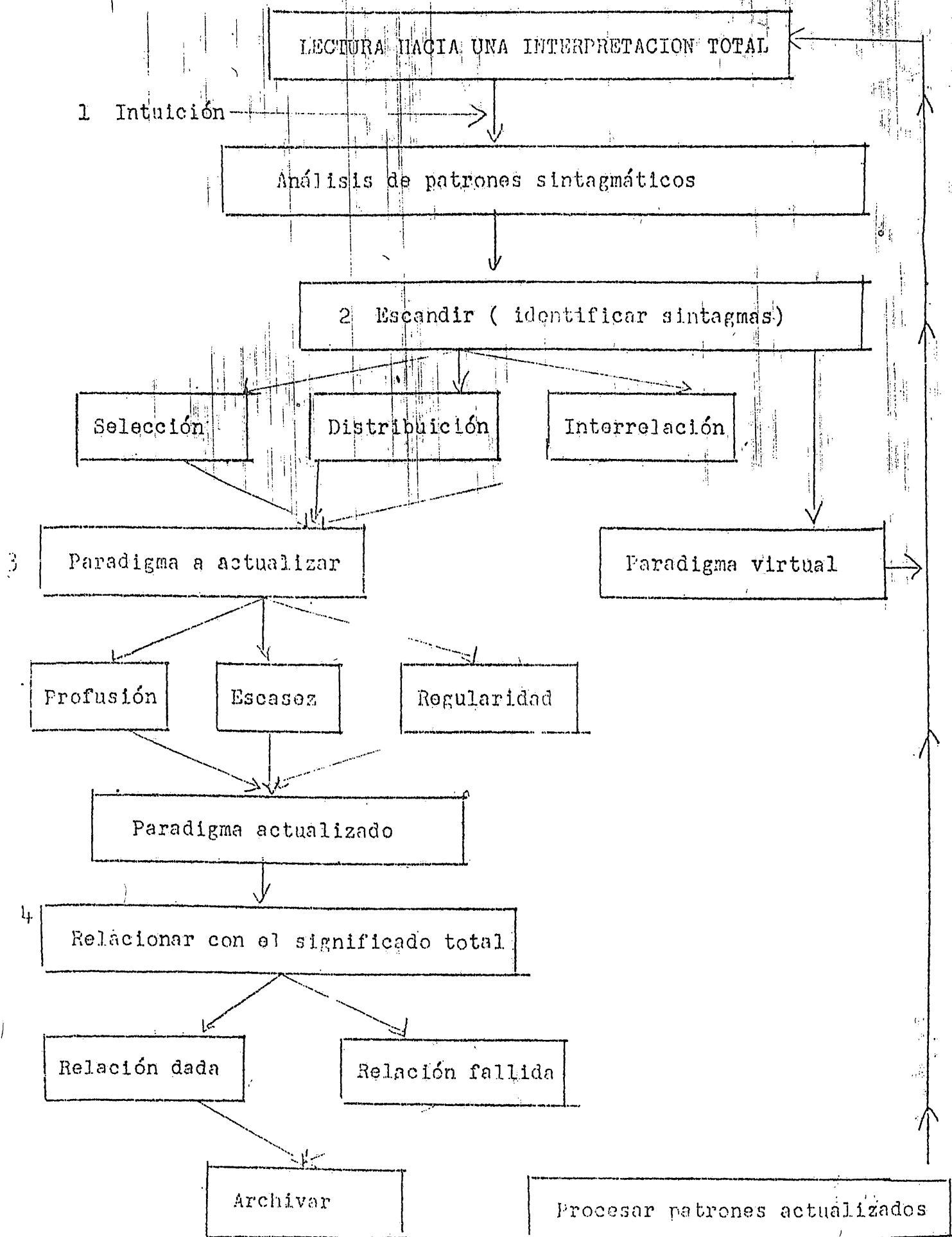
Debido a esta posibilidad de encontrar en potencia en la lengua práctica los rasgos de la lengua literaria, se habrá de reiterar que es estéril la noción de un "lenguaje especial" de la literatura cuya especificidad puede ser únicamente registrada de manera subjetiva. A pesar de que concuerdo con que

El estudio del lenguaje literario ha conquistado su derecho a ser objetivo y autónomo, es decir, a contar con una descripción independiente de intuiciones críticas previas y que no tenga como única finalidad confirmarlas; por el contrario, esa descripción puede promover observaciones literarias no alcanzables por mera intuición,³⁰

no debemos olvidar que el análisis textual puede ofrecernos una manera de acercarnos a la obra literaria; es una manera muy efectiva de un primer acercamiento a la novela; sin embargo no ofrece una descripción del texto, ofrece una descripción de los datos

lingüísticos del texto.

Una vez descritos algunos de los supuestos preliminares necesarios para la fundamentación del modelo hipotético de descripción que aquí se propone, se presenta el esquema metodológico que resume los pasos a seguir para acercarse a un texto literario.



Interpretación del esquema

Algunos de los pasos en este esquema se han derivado de modelos de descripción gramaticales. La profundidad de una gramática se mide en la relación más o menos estrecha que tienen los exponentes con las categorías; hay gramáticas más y menos "profundas", y cada gramático habrá de decir qué "profundidad" tendrá su gramática, o sea, a qué grado de abstracción habrá de llevar sus descripciones. En términos de profundidad, este modelo hipotético es lo menos abstracto posible; una vez que se presenta, cada uno de sus pasos se relaciona concretamente con los ejemplos escogidos. Tal como en la gramática taxonómica,³¹ las categorías de descripción de este modelo se definen en términos de otras categorías. Si se aplica el principio de Benveniste de que "el significado de una unidad lingüística puede definirse como su capacidad de integrarse a una unidad de un nivel superior",³² se puede decir que las unidades del discurso en la novela se identifican por su función en una estructura de jerarquías. Como dice Barthes: "leer una narrativa no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro."³³ Así, el paradigma virtual se define como aquel que contiene patrones que aún no se han actualizado, pero que mantiene una relación paradigmática en potencia con los patrones sintagmáticos. La relación entre las partes de la estructura se implica en ambas direcciones. La profusión, escasez y regularidad determinan la actualización del paradigma, que a su vez aun tiene que relacionarse con el significado total.

1. La lectura total es un paso esencial. "Al leer buscando un sentido de continuidad, de coherencia contextual, de totalidad, llega un momento cuando sentimos que hemos 'comprendido', que hemos apresado la interpretación correcta, el significado real. Es un proceso que va de la atención a un detalle hacia la anticipación del todo y regresa nuevamente a la interpretación del detalle."³⁴ Como se dijo anteriormente, la estilística bien puede ser descriptiva, pero el análisis que se deriva de ella debe ser interpretado a través de las impresiones creadas por la obra en su totalidad. Esta "significación total" no debe, en un principio, ser verbalizada (ya sea oralmente o por escrito) ya que el proceso necesariamente requiere de una selección y ordenación que nulificaría de antemano algunas áreas de especial interés lingüístico. Cualquier "lectura crítica" o "explicación" elaborada al principio de un estudio crítico, habría de llegar a derroteros que, aun cuando fuesen correctos, serían mucho más fácilmente demostrables por medio de un análisis estilístico exhaustivo como el que se sugiere.

Es a este nivel cuando la crítica impresionista presente irrelevantias y muestra una falta de detalle objetivo.

Hasta este momento los analistas de estilo han confundido habitualmente sus propios juicios de valor con datos estilísticos, confusión que se deriva de la retórica normativa... El analista debe escrupulosamente evitar el construir hipótesis sobre datos... y habrá de esperar, antes de construir una estructura de análisis, hasta que todas las señales que se hayan recopilado lo dirijan, por su interrelación y conver-

gencia (focats), hacia una interpretación que las tome en consideración en su totalidad.³⁵

2. El punto de partida de toda evaluación es la intuición. Ningún estilista serio negaría que "subyacente a todo análisis lingüístico de la poesía se encuentra la hipótesis de que habrá de haber alguna correlación significativa con los resultados de otros métodos más intuitivos... cuando nuestro análisis no coincida con nuestras intuiciones, generalmente vemos la necesidad de modificar nuestro análisis."³⁶ Aun Barthes quien, partiendo de la tesis estructuralista, habría de minimizar el valor de la intuición dice "Se piensa, generalmente, que la subjetividad es una plenitud con la cual yo abrumo al texto, pero de hecho, esta plenitud ficticia no es más que la suma de todos los códigos que constituyen el yo, de tal manera que mi subjetividad posee la generalización de los estereotipos."³⁷ De hecho, el análisis estilístico está basado en primera instancia, en la clase de intuiciones que la crítica literaria sería siempre ha intentado desarrollar. Todo análisis lleva a formalizar o descartar, según el caso, la intuición respecto de la interpretación. El orden en el que se analicen los segmentos sintagmáticos tiene poca importancia, ya que estos habrán de organizarse en patrones y procesarse en función del significado total. Como se ve, el punto de partida en este esquema es el mismo que el de la crítica impresionista; sin embargo, difiere de ésta en que se pretende encontrar relaciones objetivas que soporten el peso de la intuición.

3. Escandir es llevar a cabo una búsqueda de patrones repetitivos en la prosa; o sea, identificar sintagmas. Obviamente no se refiere al proceso que se aplica en la poesía al marcar el metro, pero es una actividad similar, donde los datos se examinan analíticamente para decidir si alguno de los sintagmas es lo suficientemente regular para subrayarlo o intentar actualizarlo. La pregunta que el crítico se hace es: ¿Existe un patrón latente? Este es un problema de juicio subjetivo y, desde luego, implica una interpretación del texto. Nótese, sin embargo, que es posible puntualizar diferencias de interpretación en cuanto al significado de un escrito, comparando las decisiones en este nivel.

Aun una observación superficial de la opinión de los lectores o un examen de la crítica publicada sobre obras dadas, indica que la dispersión peligrosa no ocurre antes de la etapa interpretativa; una vez que se escardan los juicios de valor totalmente encontrados, se da una cuenta que surgen de relativamente pocos puntos en el texto.³⁸

Cuando al analizar se ha aislado un patrón latente, el crítico llega a una decisión; o se emprende el análisis de otro patrón aparentemente regular si el anterior no ha dado fruto, o se continúa con la descripción del patrón que se ha aislado.

4. Se sugieren tres categorías iniciales de descripción: profusión, escasez y regularidad. Profusión y escasez se refieren a la presencia desproporcionada de un sintagma en el texto, y la regularidad implica la distribución de un sintagma en secuencia repetida. Ejemplos de estas categorías se encuentran

al final de este capítulo en el análisis sumario de todos estos elementos encontrados en La naranja mecánica.

5. El siguiente paso consiste en considerar cómo se relaciona el paradigma actualizado con el significado total, aun no analizado. Se usa el paradigma actualizado como una posible categoría para el análisis del significado total. Si el sintagma analizado se actualiza en paradigma, entonces se hace un intento por establecer cuál es el significado que se puede derivar del paradigma actualizado. Véase el ejemplo en el análisis de Naranja mecánica. Las preguntas que el crítico se hace son: ¿ilumina el patrón parte del significado total? ¿Existe, o no, una relación que puede ser, aunque provisionalmente, sugerida? Si la respuesta es negativa, el paradigma actualizado se archiva para uso futuro; si es positiva, se ha creado un focat, categoría que relaciona los patrones lingüísticos al significado. Un focat se entiende, por lo tanto, no sólo en referencia con el sistema lingüístico o el código, sino también en referencia al contexto. Un focat es un dato aislado que se entiende en parte en sí mismo pero también en términos de su relación con otros datos lingüísticos y en referencia a su lugar dentro del sistema. Focat es un intersticio donde se cruzan varios elementos de análisis.

Focat es el punto de interés particular donde la relación entre los detalles lingüísticos y la interpretación literaria se unen.³⁹ Es el punto donde se formaliza la intuición crítico-literaria.

En todo hecho lingüístico se da siempre una convergencia de un tipo u otro, dado que el signo lingüístico constituye el centro de convergencia entre las relaciones que dicho signo contrae con otros signos pertenecientes a su sintagma y las correlaciones que contrae con otros signos presentes en su paradigma.⁴⁰

La existencia de un focat puede sugerir la manera en la que otros patrones archivados pueden ser utilizados para relacionarlos con el significado total. Es probable que un focat se constate derivando evidencia de varias áreas estructurales. Cuando los patrones seleccionados se han analizado, el proceso se repite y se continúa, idealmente, hasta que no queden datos por analizar lingüísticamente.

Como se ha visto, se requieren juicios evaluativos en cuatro puntos de este proceso; éstos se señalan en el esquema y se pueden comparar a los enunciados crítico-evaluativos de otros modelos.

Utilizando el modelo descrito, intentaré demostrar el tipo de análisis que puede hacerse en una novela. Escogí La naranja mecánica para ejemplificarlo dado que la naturaleza de los enunciados respecto a los signos lingüísticos se hace evidente en los signos mismos. El lenguaje de la novela constituye en sí un postulado en lo que se refiere a la naturaleza del signo lingüístico, proceso muy similar a la utilización de la novela que hace Sterne, al ofrecernos en Tristram Shandy una novela que en sí misma es un enunciado que se refiere a la teoría de la novela.

Una primera lectura total de La naranja mecánica inmediatamente subraya la existencia de una lengua "diferente", una lengua que

necesita un micro-glosario y una micro-gramática para ser comprendida. Burgess nos da la pauta respecto al lenguaje que utiliza en la novela misma: "Fragmentos extraños de jerga en rima... un poco de habla gitana también. Pero la mayoría de las raíces son eslavas. Propaganda. Penetración subliminal."⁴¹ "Jerga en rima" es el formato del código cockney de los barrios bajos de Londres, donde los lexemas pierden toda alusión al objeto nombrado y derivan su significación únicamente de la rima; por ejemplo, "apples and pears" significa escaleras ("stairs"). La mayor parte de las raíces eslavas son rusas, pero el autor explota algunas otras. Así, se identifican sintagmas por medio de la escansión, y se actualiza el paradigma de la profusión de ejemplos de utilización del código cockney y de raíces eslavas.

Se deben separar los tres campos en los que Burgess logra la concatenación lingüística; léxico, sintáctico y fonético. La utilización de unidades léxicas es muy obvia en la simple trasposición de sustantivos como droog (que en ruso significa amigo, seguidor, "cuate"), mesto (lugar en ruso), moloko (leche), mozz (cerebro) e infinidad de otros.

Las variaciones sintácticas son mucho más interesantes. Y es la forma plural en ruso, utilizada únicamente al final de los sustantivos. Burgess toma dengy (dineros en ruso, no existe la forma singular) y lo transforma al singular de dinero (deng) en inglés; posteriormente generaliza esta indicación del plural, dándole la forma del plural en inglés, tomando, por ejemplo, glazz

(ojo en ruso) y convirtiéndolo en glazzies para hacer el plural. Convierte el adjetivo ruso skorry en adverbio, al utilizarlo en la posición del adverbio en inglés para significar rápidamente; y más tarde generaliza esta fórmula añadiendo la terminación adverbial en inglés ly, a raíces no adverbiales en ruso (e.g. poogly que en Burgess significa temerosamente y que viene de la raíz del infinitivo del verbo poogat, que significa asustar). En las formas verbales, Burgess utiliza la raíz del infinitivo verbal ruso (e.g. peet, beber; vidiet, ver; gooliat, caminar) y lo conjuga con las formas inglesas añadiéndoles, por ejemplo, el ing para formar el presente continuo o el gerundio (crasting, peeting).

También la trasposición fonética es interesante. Gooba significa labio en ruso, pero Burgess lo transcribe goober, de acuerdo a la transcripción escrita de la pronunciación inglesa; lo mismo hace con gallova (cabeza) que en La naranja mecánica se convierte en gulliver. Los cambios fonéticos directos siguen las transformaciones convencionalizadas ya por la teoría fonémica; djena (esposa) se transcribe cheena que en Burgess significa mujer y mudj (marido) se convierte en moodge (hombre); chepooka en La naranja mecánica, chepooja (tontería, nimiedad) en ruso; smeck en Burgess, smej (reír) en ruso. Todos estos ejemplos demuestran la consistencia de los cambios fonéticos que operan en las transcripciones de Burgess.

Es interesante notar cómo la gramática funciona para elaborar generalizaciones que permiten al lector comprender un lenguaje que

le es extraño, logrando que al leer se cree la gramática "creativo-instintiva" que exige la obra literaria. Por ejemplo, rassodock significa razón en ruso, pero para el lector que no conoce dicho idioma, le es comprensible "making our rassodocks up", puesto que la locución coloquial en inglés "make your mind up" ha petrificado la frase de manera que el incluir "rassodocks" en el espacio reservado para "mente" delimita el significado de la palabra. Lo mismo sucede con "razrez", "filly" e incontables otros. En otras ocasiones, es el orden de colocación⁴² el que dirime el significado de un vocablo: "yanked out his false zoobies", por ejemplo. Por la posición en la oración, el lector sabe que zoobies tiene que ser un sustantivo y al colocarse con "tirar" (yanked) y "falsos" (false) puede imaginarse que zoobies son dientes.

En otras ocasiones el orden sintáctico⁴³ ayuda a determinar el significado. En "of the new veshches", como en "yanked out his false zoobies", la posición del vocablo "veshches" indica al lector que aquél tiene que ser un sustantivo y por el contexto puede deducir el significado, por lo menos aproximadamente.

Las señales que indican elementos verbales (la terminación ed del pasado o ing del gerundio) o la característica adverbial (ly) son coadyuvantes para la comprensión.

Al principio, Burgess usa elementos narrativos para señalar las transposiciones semánticas: "Pete tenía una rooker (es decir una mano)", "el viejo Bog o Dios", "el ooko u oído";⁴⁴ pero según avanza la narración, una vez que ha creado los elementos para la gramática "instintiva", deja que los sistemas sintácticos se adueñen

del método, y, una vez sumergido en la recreación gramatical, el lector comprende todo a un nivel poético, sin necesidad de explicación.

Estos son únicamente algunos de los logros de concatenación lingüística que operan en La naranja mecánica. Siguiendo el modelo crítico, he establecido hasta aquí varios focats, aislando sintagmas y actualizándolos en paradigmas, pero aún es menester relacionarlos con el significado total.

La pauta puede ser dada por algunos elementos obvios de sarcasmo en la utilización de la técnica de concatenación. Por ejemplo, la transcripción de horasho (correcto, placentero, "okay", en ruso) adquiere connotaciones paradójicamente sarcásticas al ser incluido como "horrorshow" dentro de un contexto de narración de hechos horripilantes. "Bog" (Dios en Burgess) es irónico si uno se percata de que este vocablo significa retrete en el argot inglés.

La profusión de esta ironía indica al crítico que la creación del "nadsat" no es un elemento fortuito ni obedece a un barroquismo gratuito. Existe una superposición de dos idiomas que ha sido demostrada al aislar la regularidad en los patrones en la novela: ¿Qué relación tiene esta concatenación para el significado total?

La relación hacia el significado total que sugiere esta utilización del lenguaje es, primero, el intento de incluir los dos idiomas representativos de las tendencias políticas opuestas a ambos lados de la cortina de hierro: el inglés en su modalidad

británica pero con visos del inglés norteamericano, y por otra parte el ruso, pero adornado en ocasiones de otras voces eslavas.

Burgess, además, parte de la necesidad del adolescente de crear su propia jerga -un lenguaje que excluye a los ajenos, a los que no pertenecen a la "secta". De allí crea un lenguaje distintivo de los "iniciados". ¿Pero por qué ruso-inglés? Parece decirnos a nivel semiológico que de ambos lados de la cortina de hierro se encuentra la problemática de la libertad individual; por una parte llevada hasta los extremos de la criminalidad, frente a las necesidades sociales de integrar al individuo, y por otra parte llevada a los extremos del lavado de cerebro que borra la individualidad ética del ser humano.

Esto es aparente al enfatizar la paradoja individualismo-colectividad en la creación de un idioma que en sus raíces simboliza lo colectivo (el sistema comunal ruso) y en sus declinaciones representa lo individual (el fomento de la libre empresa en el sistema social británico-norteamericano); además, subraya esta paradoja al crear un idioma individualista (ideolecto) que parte, para su comprensión, de las estructuras colectivas (gramática) del lenguaje.

Esta creación es irónica pues incorpora dos elementos aparentemente opuestos que, reducidos a su expresión fundamental, pueden expresarse en la paradoja libertad-énclaustramiento. Por una parte, todo es permitido, por otra parte sólo es permitido aquello que se conforma a las reglas.

Esta paradoja se refuerza con la forma estructural de la

novela, y siguiendo el modelo crítico, vemos cómo el focat establecido deriva evidencia de varias áreas. El libro está dividido en tres partes y cada una consta de siete capítulos. Cada parte comienza con las mismas palabras "¿Y entonces, qué se va a hacer?",⁴⁵ sugiriendo la posibilidad de una selección prácticamente ilimitada de lo que se habrá de incluir a continuación. La sensación de libertad total que implica esta frase es irónica en todo el desdoblamiento de sus alusiones.

En el primer capítulo de la primera parte es la pregunta que dirige Alex a sus "droogs", y se repite como incantación hasta que los cuatro maleantes han cumplido los deseos de Alex. No hay elección. Alex sabe, y sus compinches saben, que la elección está predeterminada desde la pregunta: se hará lo que Alex ordene.

La segunda parte comienza con la misma pregunta "¿Y, entonces, qué se va a hacer?", esta vez pronunciada por el capellán de la prisión. Nuevamente la ironía. No hay posibilidad de elegir. Será lo que Dios disponga, se hará lo que las autoridades ordenan. Las alternativas están predeterminadas. La pregunta es retórica. La posibilidad ofrecida por la estructura lingüística se niega en la amenaza velada.

La última parte también principia con "¿Y, entonces, qué se va a hacer?". Esta vez es Alex quien se lo pregunta a sí mismo, y esta pregunta es más irónica que nunca, puesto que ahora Alex está condicionado no sólo por su actuación anterior y por el tratamiento al que ha sido sometido, sino por la imposibilidad de elección dentro de los patrones convencionales de la sociedad. Alex

tendrá que "curarse". Que el curarse signifique saber del tratamiento con el que antes se le "curó" es una más de las ironías de Burgess.

Sin embargo, la ironía última es el hecho de que la novela, su traducción al español y la película basada en la novela "terminen" con el capítulo sexto de la tercera parte. En la versión original, publicada por Heinemann en Londres en 1962, se incluye un séptimo capítulo al final de la tercera parte. Sugiero que la ironía de Burgess se lleva hasta el grado de permitir (¿libre elección?) la supresión del último capítulo y la inclusión de un glosario del "nadsat" en la edición norteamericana de 1972.⁴⁶

Este capítulo también principia con la pregunta retórica "¿Y entonces, qué se va a hacer?" Y la respuesta también es retórica; "entonces eso es lo que se va a hacer".⁴⁷ Tampoco aquí hay elección. El paso del tiempo es inevitable y "Como que Alex crece, ¡ah, sí!"⁴⁸

Mi intuición me dice que las divisiones ofrecidas por el autor son focats. Puesto que la literatura es un arte temporal, el orden de sus partes es de suma importancia; por lo tanto es menester utilizar toda la ayuda que ofrece el autor, prestando atención al principio y al final de cada subdivisión de la obra. Este es el motivo por el cual he aislado el principio de cada una de las partes de La naranja mecánica en busca de un patrón que pueda ser significativo e ilumine el significado total. Habré de reforzar esta intuición con otros elementos lingüísticos del último

capítulo.

Existe una profusión de marcadores de tiempo que no se habían presentado en los veinte capítulos anteriores. Entre la primera y la segunda parte de la novela han pasado dos años, y este paso del tiempo está marcado: "Y aquí estaba ahora, dos años después, exactamente."⁴⁹ Entre la segunda y la tercera parte pasan dos semanas y únicamente hay una alusión a fortnight.

Pero entre el sexto y el séptimo capítulo de la tercera sección hay un abismo, no tanto cronológico como de situación temporal. No se sabe cuánto tiempo ha transcurrido cronológicamente, pero el paso del tiempo está marcado en los elementos lingüísticos. Aquí se actualiza lo que Todorov dice respecto a que el "problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la temporalidad del discurso... el discurso debe obligatoriamente situar los acontecimientos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta."⁵⁰

En el séptimo capítulo de La naranja mecánica se reproduce la primera escena del primer capítulo del libro. Se inicia con las mismas palabras, continúa con la lista de los nuevos miembros de la nueva pandilla de Alex, y desde este momento se nota el primer cambio en la estructura: "Fanfarrón siendo llamado Fanfarrón"⁵¹ comparado con "Lerdo siendo Lerdo"⁵² del primer capítulo; ya no se visualiza el ser, sino la nomenclatura del ser. En el primer capítulo se dice "we sat", equivalente al pasado progresivo que

auna el aspecto habitual de la acción, mientras que en el último "we were sitting" evoca la continuidad únicamente hasta el momento en que se habla, y sugiere la posibilidad de que el futuro sea diferente. La moda también ha cambiado: los pantalones ya no son estrechos y el "nadsat", que al principio del libro denota únicamente un ideolecto, se ha convertido en una moda total que incluye el estilo de vestir y de maquillarse.

Ha habido otros cambios importantes: "Había estado sintiendo esto con frecuencia en estos días... más y más frecuentemente estos días"⁵³ en contraste con los días anteriores. Pero el cambio drástico se nota en el lenguaje que ahora utiliza Pete, antiguo miembro de la pandilla de Alex: "¿Me permitos presentarte a mi esposa?... Debes venir a visitarnos algún día",⁵⁴ dejando atrás el "nadsat" y sus implicaciones. Las palabras de Pete contrastan con el vocabulario "nadsat" que aún usa Alex, pero que también en él habrá de diluirse en los siguientes párrafos.

"Eso era algo que tenía que comenzar, un como nuevo principio de capítulo",⁵⁵ es el clarín del verdadero final de La naranja mecánica, es el anuncio del último tiempo verbal: "Vuestro pequeño Alex que fue."⁵⁶

Lo que sugiero con estos ejemplos tomados de La naranja mecánica es que un patrón de equivalencias estructurales pueden condicionar los datos léxicos contenidos en dichas estructuras, de tal manera que adquieren significados añadidos a los que tienen en el código de la lengua práctica. Todo discurso se interpreta

correlacionando código y contexto; lo que distingue la interpretación del discurso literario es el reconocer patrones de organización lingüística que están "sobrepuestos" a los que requiere el código de la lengua práctica y de allí se infieren los valores literarios que esos datos lingüísticos contraen al convertirse en elementos de patrones creados y no espontáneos. La lengua literaria utiliza los elementos requeridos por el código de la lengua práctica y los moldea para crear un efecto particular.

Una vez que presenté y ejemplifiqué el modelo crítico que habré de utilizar en el análisis de las novelas que he seleccionado (véase capítulos IV y V) paso a revisar el problema de la perspectiva narrativa, que constituye el terreno central donde se desarrolla mi enfoque crítico.

NOTAS

1. Jonathan Culler, Structuralist Poetics, London, Routledge, Kegan Paul, 1971, p. 128, "The important thing is to start by isolating a set of facts and then to construct a model to account for them."
2. Roland Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, p. 58, "Linguistics can give literature the generative model which is the principle of all science, since it is a matter of making use of certain rules to explain particular results."
3. La lengua utilizada por una comunidad, uno de cuyos lazos es un habla común. El término se usa en este trabajo en oposición a "lengua literaria" que se considera como una utilización especializada de la lengua práctica. Es menester subrayar que esta subdivisión de ninguna manera implica una contradicción con los postulados expuestos en páginas anteriores: insisto que la lengua es una pero se realiza en una variedad de subcódigos. Utilizo esta distinción siguiendo a Mukarovsky (véase nota 27 del capítulo 1) en la definición de lengua poética o literaria.
4. Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale, 3a. ed. París, Payot, 1967, p. 75.
5. Pierre Guiraud, La semiología, México, Siglo XXI, 3a. ed., 1974, p. 35.
6. Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1971, p. 603.
7. Ibid., p. 32.
8. Nótese que aquí no se hace alusión siquiera a la noción de imitación en el sentido tradicional de la poética aristotélica y neo-aristotélica, puesto que la considero irrelevante al concordar con Genette en "Fronteras del Relato" en Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 3a. ed., 1974, p. 197 cuando dice: "La noción misma de imitación en el plano de la lexis es un puro espejismo que se desvanece a medida que uno se acerca: el lenguaje no puede imitar perfectamente sino a un discurso perfectamente idéntico; en una palabra, un discurso sólo puede imitarse a sí mismo. En tanto que lexis, la imitación directa es, exactamente una tautología."
9. Véase el planteamiento y la discusión de este problema en las pp. 23-40 de este trabajo.
10. Alonso, op. cit., p. 601

11. Umberto Eco, en Análisis estructural de las imágenes, Buenos Aires, "Tiempo Contemporáneo", 1972, p. 48
12. Claude Lévi-Strauss, Lo crudo y lo cocido, México, FCE, 1968
13. Juan Tovar, "Diorama de la Cultura", Excelsior, 4 abril, 1976.
14. Erich Fromm, "Los instintos y las pasiones humanas" en "Diorama de la Cultura", Excelsior, mayo, 1975
15. Alfonso Reyes, "El descastado", reproducido en "Diorama de la Cultura", Excelsior, 15 febrero 1976.
16. Roman Jakobson, citado en Lázaro Carreter, op. cit. p. 338.
17. Culler, op. cit., p. 114, "Anyone lacking this knowledge, anyone wholly unacquainted with literature and unfamiliar with the conventions by which fictions are read... would be unable to read it as literature."
18. J. B. Firth, Selected Papers 1952-1959, London, Longmans, 1968, p. 106, "A restricted language can be said to have a micro-grammar and a micro-glossary."
19. J. P. Thorne, "Stylistics and Generative Grammars", Journal of Linguistics, I, 1965, p. 55, "Reading a poem... is often like learning a language ... a grammar is a special kind of statement about the intuitions regarding the structure of the language."
20. José Gorostiza, Muerte sin fin, México, FCE, 1964, p. 140
21. José Pascual Buxó analiza este tropo en "Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo", Anuario de filología, Facultad de Humanidades, Maracaibo, Venezuela, 1968, p. 170.
22. Utilizo estos términos a la manera de Noam Chomsky en Syntactic Structures, The Hague, Mouton, 1957
23. Gorostiza, op. cit., p. 137
24. B. Malinowski, Magic, Science and Religion, New York, Doubleday, 1957.
25. J. B. Firth, op. cit.
26. Tzvetan Todorov, en Théorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965.

27. Barthes, "Introducción", Análisis estructural del relato, op.cit.p.37
28. Cándido Pérez Gallego, Morfonovelística, Madrid, Ed. Fundamentos, 1973, p. 211
29. Debo este dato a John Sinclair en conversaciones personales en 1973.
30. Carreter, op. cit., p. 325
31. Michael Halliday, "Categories of Grammar", Word, 17, 1961, p. 290.
32. Emile de Benveniste, Problemas de lingüística general, México, Siglo XXI, 1974, p. 92
33. Barthes, Análisis, op. cit., p. 5
34. René Wellek, en Style in Language, ed. Sebeok, MIT Press, 1960, p. 419, "In reading with a sense for continuity, for contextual coherence, for wholeness, there comes a moment when we feel that we have 'understood', that we have seized on the right interpretation, the real meaning. It is a process that... proceeds from attention to a detail to an anticipation of the whole and back again to the detail."
35. Michel Riffaterre, "Criteria", op.cit, p. 162 "So far, style analysts have habitually confused their own judgments of value with stylistic facts, a confusion which stems from normative rhetoric. the analyst will scrupulously avoid hypotheses on facts... and will wait, before building a structure, until all signals collected constrain him by their interplay and convergence (focats) to an interpretation taking them all into account."
36. Sol Saporta, en Style in Language, op. cit., p. 83, "Underlying any linguistic analysis of poetry is the hypothesis that there will be some significant correlation with the results of other, more intuitive methods... When our analysis does not coincide with our intuitions, usually we find it necessary to modify our analysis."
37. Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 16.
38. Riffaterre, op. cit., p. 166. "Even a superficial observation of reader's opinions on books and a survey of published criticism on given poems indicate that the dangerous dispersion does not occur until the interpretative stage: once the widely conflicting value judgements are weeded out, we find they all sprang from relatively few points in the text."

39. John Sinclair en discusiones personales en 1973.
40. Samuel H. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1974, p. 50 (Trad. de Julio y Carmen Rodríguez).
41. Anthony Burgess, A Clockwork Orange, London, Penguin Books, 1972, p. 91, "Odd bits of rhyming slang... a bit of gypsy talk, too. But most of the roots are Slav Propaganda. Subliminal penetration."
42. El estudio de palabras claves, presentándolas en términos de "dime con quién andas y te diré quién eres"; esto es, un elemento de su significado que se indica cuando se enfocan las palabras que habitualmente las acompañan. Firth, op. cit., 1957.

Los elementos colocacionales funcionan de la misma manera que los elementos en las locuciones coloquiales; cada elemento predice el siguiente. Así, en "trabaja" no hay predicción respecto al siguiente signo lingüístico -puede añadirse "bien", "mal", "intensamente", "a ratos", etc.; pero si a "trabaja" se le añade "como", se han limitado las alternativas para la siguiente palabra: generalmente será "negro".

43. El ordenamiento de palabras en una secuencia de acuerdo a las convenciones de una lengua dada. En idiomas sin inflexión como el inglés, el orden sintáctico ofrece señales de significado. Idiomas que señalan relaciones sintácticas por medio de inflexiones no dependen tan intensamente del orden sintáctico.
44. Burgess, op. cit., p. 6. "Pete had a rooker (a hand that is)"; "old Bog or God"; "the ooko or earhole".
45. Ibid., "what's it going to be, then?" La traducción es literal ya que la traducción más idiomática no da la connotación que se está apuntando.
46. En la traducción al español de Aníbal Leal para Minotauro, 1972, p. 161 se incluye la siguiente nota al glosario: "La inclusión en La naranja mecánica de un léxico nadsat, que apareció por primera vez en la edición norteamericana, no fue idea original del autor, para quien una lectura ordenada del libro era como 'un curso de ruso cuidadosamente programado'. Este glosario nadsat-español, en cambio, ha contado con la colaboración de Anthony Burgess."
47. Burgess, op. cit., p. 196, "That's what it's going to be than".
48. Ibid. "Alex like groweth up, oh yes".



49. Ibid. p. 61, "So here I was now, two years just to the day".
50. Todorov, "Las categorías del relato", en Análisis, op. cit., p. 174
51. Burgess, A Clockwork Orange, London, Heinemann, 1962, p. 185, "Bully being called Bully".
52. Ibid. p. 5, "Dim being Dim".
53. Ibid. p. 187, "I had been feeling that a lot these days... more and more these days."
54. Ibid., p. 192, "May I introduce my wife?... You must come and see us sometime."
55. Ibid. p. 196, "That was something I would have to get started on, a new like chapter beginning."
56. Ibid., "Thy little Alex that was."

III. LA PERSPECTIVA NARRATIVA

Me pregunto si el narrador... no es realmente la parte más sumergida o inconsciente de la ficción y la menos comprendida por autores y críticos. 1

La perspectiva narrativa es el punto de vista desde el cual el lector conoce la narración; es el ángulo en el que el autor ubica al lector para que domine el panorama de la acción novelada. La cuestión de ángulo se dirime doblemente en la novela: incluye el ángulo discursivo de presentación --a la manera del ojo de la cámara en la narración cinematográfica-- y el contenido ideológico que toda narración implica. El "punto de vista" --término de Henry James-- es la disposición y criterio, la intención intelectual a través de la cual se presenta el material del relato. Llamado "foco de la narración" por Wellek y Warren, es la relación entre el narrador y el relato, la cual da el marco de referencia para ubicar al lector frente a lo relatado. Todorov incluye el punto de vista en los "aspectos" del relato.

Punto de vista, perspectiva narrativa, foco de la narración, ángulo narrativo, se refieren todos al "punto de observación desde el cual el relato puede ser observado e imaginado, es el elemento orientador y referencial para el lector."²

En este capítulo intentaré precisar la problemática de la utilización de uno u otro modo narrativo, analizar las implicaciones de dicha selección y revisar

La contribución que dicho análisis puede brindar a la comprensión de la significación total de un texto.

El punto de vista es un problema particular del género narrativo. La lírica prescinde del narrador, al ofrecer el poema ya sea en boca del poeta o por medio de una máscara o persona del autor. El género dramático se define, por antonomasia y desde sus orígenes, como "representación de una acción",³ y como tal, no "presenta" por medio de la narración, sino que "representa". La narrativa y el drama son similares en tanto que se ocupan fundamentalmente de acciones. Pero la narrativa se distingue del drama en que trata acerca de las acciones en lugar de representarlas.

Ya desde el esbozo hecho por Platón y posteriormente retomado por Diómedes en las subdivisiones de los modos de intervención del autor, se apunta esta peculiaridad: genus activum vel imitativum (no intervención del narrador en el discurso: el drama); genus enarrativum (sólo el autor tiene la palabra: sentencias, poemas didácticos); genus commune (mezcla de los dos géneros: la epopeya, antecesor de la novela).⁴

En cada mensaje se actualiza la consecuencia de la selección hecha por el autor, y es la forma misma la que condiciona dicha selección. Como dice Mihail Bahktine:

La autoridad conceptual última del artista de ninguna manera puede ser siempre expresada en habla directa... o sea, en habla autorial... Cuando uno no tiene su propia 'última palabra' cualquier intención creativa, cualquier pensamiento o experiencia debe ser refractado a través de otro acto de enunciación, de otro estilo, de otra manera.

y, por lo tanto,

La orientación de la palabra entre palabras, las varias percepciones de 'otros' actos de enunciación, así como las maneras de reaccionar a ellos, son probablemente los problemas más cruciales en todo uso del lenguaje, incluyendo el artístico. 5

La novela es un relato narrado por un narrador, no una historia presentada anónimamente para ser inspeccionada. La fábula⁶ se presenta al lector por medio de un discurso. Sabemos únicamente lo que el narrador desea comunicarnos y su relación con lo que nos está narrando es una parte sumamente significativa del relato. "Existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe... No son los acontecimientos referidos lo que cuenta, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer."⁷ La selección de un tipo dado de discurso narrativo, lejos de ser un mero rasgo formal de la narración, condiciona toda su estructura y determina en gran medida la ubicación receptiva y el involucramiento estético del lector. Existe una selección moral consciente cuando el autor indica que es esta realidad que se nos narra de esta manera, y no otra acción narrada de cualquier otra forma. Esta selección moral se hace evidente por medio del tamiz que constituye el narrador, el cual se presenta con una serie de valores que habrán de condicionar la respuesta del lector, tanto a la narración en sí misma, como a la visión moral del autor.

"El juego metanarrativo, el de las relaciones entre el narrador y sus fuentes de narración... depende... de dos funciones asignadas al lenguaje por Roman Jakobson: la función metalingüística o

desciframiento de las informaciones y la función referencial o recurso al contexto, a la 'realidad'." ⁸ Interpretamos la novela no como texto, sino como discurso, pero todo discurso se interpreta al relacionar el código y el contexto; nuestra comprensión del discurso literario depende de que analicemos los patrones de organización lingüística que se sobreponen a los patrones que el código requiere, y que por medio de este análisis se infieran los valores especiales que los datos lingüísticos contraen al convertirse en elementos de estos patrones creados.

El lenguaje de una obra literaria debe configurarse en patrones más allá de los requeridos por el sistema de la lengua práctica... El objeto de estos patrones es el de crear actos de comunicación que son unidades discretas, independientes de un contexto social y que expresan otra realidad que aquella que convencionalmente se aprueba... Quiero sugerir que, a pesar de que no es menester que la literatura constituya una 'desviación' en su calidad de texto, por su naturaleza tiene que constituir una 'desviación' en su calidad de discurso. ⁹

Uno de los objetivos de este capítulo es el de analizar los medios por los cuales la literatura narrativa ha intentado organizar "en el interior de su propia lexis las delicadas relaciones que se dan entre las exigencias del relato y las necesidades del discurso." ¹⁰

Diacrónicamente (y este conocimiento es fundamental para la comprensión de la perspectiva narrativa) Scholes y Kellogg ¹¹ han hecho un importante estudio de la trayectoria de la evolución del punto de vista en la narrativa; mi interés se ha centrado en un estudio

sincrónico.

Deseo explorar algunas de las maneras como puede funcionar la personalidad narrativa y lo que éstas significan respecto de la forma en que interpretamos la obra literaria. La imagen del narrador se refleja no sólo en términos técnicos, sino en términos morales; para percibir las variaciones de énfasis en la narración, el lector recurre a un código de principios morales y reacciones psicológicas que el narrador postula como comunes a sí mismo y al lector.

El primer problema que confrontamos al intentar revisar la clasificación de las maneras narrativas, es que la palabra de los personajes tiene una condición particular: se refiere, como toda palabra, a una realidad designada, pero representa, además, el acto de articular la palabra. O sea, la palabra de los personajes no sólo constituye un acto ilocutivo, sino que al mismo tiempo es un acto performativo.¹² "Escribir no es 'contar' sino decir que se cuenta y remitir todo al referente."¹³ Se puede distinguir, como lo hacen Benveniste¹⁴ y Todorov,¹⁵ entre dos modalidades de la lengua -oraciones que hacen referencia a la situación de enunciación y a la subjetividad del hablante, y aquéllas que no lo hacen- pero también sabemos que cada secuencia es tanto un enunciado como un acto de enunciación.

Más aún, la "realidad designada" a la que se refiere la palabra del personaje, lo que está "representado" en la novela, es únicamente narración de lo representado. La novela no proyecta la

circunstancia de lo real, precisada, sino la experiencia de lo real filtrada a través de la conciencia del autor. No hay, finalmente, más realidad designada que la realidad del lenguaje.

Así, el código del relato constituye la actualización de la narración. Todorov dice que la "historia dependería de la inventio y el discurso de la dispositio"¹⁶ en la retórica clásica; en contraposición, Barthes apunta que "la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de la descripción: la dispositio y la elocutio. La tercera parte de la retórica, la inventio no concernía al lenguaje: se ocupaba de la res, no de los verba."¹⁷ Considero que, no existiendo más realidad en el relato que la proporcionada por medio del discurso, todo análisis debe partir del lenguaje.

El texto deriva su coherencia del hecho de ser interpretado como discurso: la actividad del narrador que utiliza el lenguaje para la producción de significados. Hacer conciencia de esta actividad es leer el discurso como un enunciado respecto del escribir novelas, una crítica de la ficción mimética, una ilustración de la producción de un universo a través del lenguaje.

Formas de Narración

Existen varias clasificaciones críticas de los modos narrativos. La más conocida es aquella que subdivide el tipo de discurso narrativo clasificándolo de acuerdo a una taxonomía de las personas gramaticales.

La narración en primera persona es aquella en la que una voz

que se auto-denomina "yo" narra los acontecimientos. Si el narrador es sujeto del enunciado es, generalmente, el personaje principal y se le llama yo-autobiográfico. Si el narrador no es sujeto del enunciado, cuenta en primera persona hechos, no como protagonista, sino como personaje secundario de los mismos; este punto de vista se denomina el yo cronístico. Sea el protagonista o no, el narrador en primera persona puede relatar únicamente lo que está al alcance de sus sentidos y de su conciencia.

La narración en tercera persona se subdivide en narrador observador y narrador omnisciente. El narrador observador puede relatar lo objetivable pero no puede anticipar lo que pasa por las mentes de los personajes, a diferencia del narrador omnisciente en tercera persona, quien, como su nombre lo indica, puede informar al lector de todo lo que sucede sin tener que justificar su conocimiento. Flaubert habría de intentar destruir al narrador omnisciente al tratar de eliminarse a sí mismo de la narración; en sus esfuerzos por eliminar al autor que sabe todo respecto de todos en la novela, descubrió que la única base para el punto de vista es la conciencia de algún personaje, ya sea protagonista u observador -que él llamó "tercer observador" o "testigo universal". La narración en tercera persona del narrador-observador es limitada, elimina de la narración todo aquello que la conciencia de cualquier espectador no pueda llegar a conocer y lo que el objetivo de una cámara no pueda recoger.

Recientemente se ha añadido a esta clasificación la narración

de segunda persona (el tú de Aura de Carlos Fuentes, el vous de La Modification de Michel Butor), de la cual hablaré posteriormente con mayor detalle.

"Tal vez una de las distinciones más manidas (en cuanto a las formas que la voz del autor puede tomar), es la de la persona gramatical. Decir que una fábula se narra en la primera o tercera persona nos dirá poco, a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares del narrador se relacionan a efectos específicos."¹⁸

Scholes y Kellogg subdividen los modos narrativos en histor (testigo ocular) y en omnisciente. No obstante que el punto de partida es similar al de las subdivisiones en personas gramaticales, este análisis posee una sutileza mayor al lograr separar varios de los matices de estas dos grandes áreas del discurso narrativo. El histor es el narrador que actúa como investigador y construye una narrativa en base a la evidencia que ha logrado acumular. Pero el poder circunstancial que obtiene la narración de un testigo ocular se obtiene a costa de aceptar las limitaciones de sus sentidos y su conciencia. Sin embargo, la determinación del novelista de obtener los beneficios de la narración testimonial sin aceptar sus limitaciones, ha sido infatigable. Sterne en Tristram Shandy, Flaubert, Conrad, Proust son algunos de los ejemplos donde el histor, por medio de diferentes técnicas narrativas, logra concatenar las ventajas del testigo ocular y la omnisciencia.¹⁹ En Conrad, el testigo ocular Marlow narra los sucesos vividos por un

protagonista (Lord Jim, Kurtz) e intenta comprender a dicho protagonista al compartir imaginativamente la experiencia de éste. "No lo que sucedió realmente, sino el significado de lo que el narrador cree que sucedió se convierte en la preocupación central de este tipo de narración."²⁰

La utilización de varios narradores es otro de los subterfugios que el novelista ha utilizado para evadir las limitaciones del histor. La multiplicación de narradores tiene una consecuencia interesante: tiende a colocar al narrador principal en la posición de histor dentro del discurso, operando como investigador de la "realidad" contenida en las versiones que recibe de los otros personajes. Y generalmente (como lo indicó Faulkner al referirse a los narradores de Absalom! absalom!) al pasar de la versión del testigo ocular "real", al discurso del narrador que imagina los hechos de los cuales no posee evidencia empírica, el autor subraya la superioridad que se otorga en la literatura a la verdad imaginativa por encima de la verdad empírica.

Otro tipo de histor que señalan Scholes y Kellogges aquél que "no es un personaje en la narrativa, pero no es tampoco el autor... Es una máscara (persona), una proyección de las virtudes empíricas del autor."²¹

Un tipo diferente de narrador es lo que Scholes y Kellogg han llamado recorder (registrador) y se ejemplifica con el discurso de Henry James y de Hemingway. Es el narrador que no es testigo ocular, quien rehusa el papel de poietes²² y que aspira a ser una

criatura impersonal e invisible.

Al analizar el concepto de omnisciencia, Scholes y Kellogg señalan una dualidad importante en esta estrategia narrativa. La omnisciencia incluye el atributo de omnipresencia cuando se habla de Dios, pero en la analogía literaria, el narrador omnisciente de la ficción se encuentra "incrustado en un artefacto limitado por el tiempo. No 'conoce' simultáneamente sino consecutivamente. No se encuentra en todos los lugares a un tiempo, sino aquí, ahora, y allá después... Está limitado por el tiempo y por el espacio"²³ mientras que una figura realmente omnisciente no conoce estos límites. Concebimos la omnisciencia y la omnipresencia en la figura divina como cualidades indivisibles, mientras que en el narrador "omnisciente" podemos separar las funciones de los elementos de perspectivas diversas y la función del elemento monista.

Otro de los críticos que, partiendo de la gramática pronominal, se ha ocupado de una clasificación de los puntos de vista narrativos, es Barthes. Utilizando la distinción anotada por Benveniste entre historia y discurso, distingue dos tipos de narración: la personal (cuando aparece únicamente el punto de vista del protagonista), y la apersonal (cuando se indica la presencia de otro narrador).²⁴

Bakhtine²⁵ hace un estudio de los puntos de vista relacionándolos con el estudio del "doble foco del discurso" que constituye la palabra del narrador. Subdivide los tipos de narración en habla directa, discurso objetificado, skaz (elementos del habla oral),

ich-erzählung (habla de los personajes que llevan la intención moral del autor), parodia y habla activa. Esta clasificación manifiesta interés por analizar el discurso narrativo en términos de un estudio de la organización comunicativa, y no en términos de una situación intra-textual. Sin embargo, no se ocupa de las relaciones entre el narrador y el lector, que es la preocupación central de esta tesis.

Todorov subdivide los "aspectos" del relato en tres tipos, modificando la clasificación originalmente postulada por J. Pouillon: 1) la "visión por detrás" que se define como aquella en la que el narrador sabe más que sus personajes y no se preocupa por manifestar la fuente de su conocimiento; correspondería al narrador de tercera persona omnisciente en la clasificación pronominal. 2) La "visión con", en la que el narrador conoce tanto como los personajes y no puede ofrecer al lector motivaciones o soluciones antes de que los personajes estén al tanto de ellas; puede darse en primera persona, en cuyo caso sería equivalente al yo-autobiográfico, o en tercera persona, en cuyo caso sería equivalente al narrador-observador de la clasificación pronominal. 3) La "visión desde fuera", en la que el narrador es un testigo ocular y objetivo, que sabe menos que los personajes.

Todorov dice que este último tipo de relato es "mucho más raro que los otros, y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte."²⁶

Considero que esta tercera subdivisión está ideada para ubicar

la nueva novela, pero aporta poco a la clasificación del punto de vista de la creación narrativa en general. Nótese que la narración de segunda persona no ha sido tomada en cuenta en el inventario Todorov-Pouillon.

El problema de la clasificación de las formas narrativas consiste en "describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo."²⁷ Cuando el narrador se identifica con los lectores y éstos lo acompañan a conocer sucesos pasados, se da el caso de lo que Sartre llamó la "novela decimonónica"; aquélla en la cual la novela se narra desde un punto de vista de orden. Pero aun cuando la estructura sea más complicada, se puede convertir al texto por medio del código en una comunicación cuya significación se localiza entre el narrador y el lector.

Considero que es poco descriptivo subdividir en dos o tres grandes áreas la problemática de la narración. Como anotaré posteriormente, el narrador en primera persona tiene muchos otros valores que no pueden circunscribirse al yo-autobiográfico o al yo-cronístico; en la tercera persona, existe "omnisciencia" más y menos limitada. Además es preciso tomar en cuenta la segunda parte de la fórmula de Barthes: el lector. Como dice bien el crítico francés: "cada vez que el narrador narra hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significación, un signo de lectura, pues no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información."²⁸

Barthes habla también acerca de la carencia de un inventario para los signos de recepción. Sin que aquí se pretenda elaborar dicho inventario, uno de los objetivos es, precisamente, analizar dichos signos por medio del estudio de los signos de la narración.

Hacer estadísticas de muestras del comportamiento o respuesta de los lectores para elaborar dicho inventario no tendría caso alguno ya que el analista no debe interesarse en la ejecución (performance) sino en el conocimiento tácito, en la competencia del lector. El significado de la obra literaria dentro de la institución de la literatura, no reside en la reacción inmediata y espontánea de los lectores individuales sino en los significados que éstos están dispuestos a aceptar como plausibles o justificables. Como dice Barthes: "Lo primero que es necesario captar, no es el ideoclecto del autor sino (el) de la institución (la literatura)."²⁹

Al leer, estoy consciente de que lo que tengo en las manos es algo más que un objeto, me doy cuenta de la existencia de un ser racional, una conciencia... es la conciencia de 'otro' igual a la que automáticamente supongo en cualquier ser humano con el que me topo, pero en este caso, la conciencia se abre a mí, me da la bienvenida, me deja mirar profundamente dentro de ella, y me permite, con inusitado privilegio, pensar lo que piensa y sentir lo que siente. 30

Tan pronto como el lector se entrega a una conciencia tal, se entrega a la "omnipotencia de la ficción". El lector se rodea de personajes y situaciones ficticias, abandona "lo que es" para aceptar "lo que no es"; el lenguaje lo apresaa.

El lector se convierte en presa del lenguaje del narrador, de

la conciencia del "otro", pues "debido a la extraña invasión de mi persona por los pensamientos del otro, me convierto en un ser al que se le otorga la experiencia de pensar pensamientos ajenos a sí."³¹

De qué manera logra el autor, por medio del narrador, cometer esta "extraña invasión" es cuestión que amerita un estudio más profundo de los modos narrativos que una simple subdivisión en tres personas gramaticales de narración o de un estudio de la tipología del discurso en prosa.

Tomemos como ejemplo la narración de primera persona -ya sea clasificado como yo-autobiográfico, o en la nomenclatura Todorov-Pouillon, la "visión con". Se define al narrador como el personaje central, quien conoce tanto como los demás personajes y no puede darnos motivaciones o soluciones de las que estos personajes no estén al tanto. ¿Podría esta definición captar al yo de Benjy en la novela de Faulkner, The Sound and the Fury? ¿O al yo (ya designado por Bruce Morissette como je-néant para subrayar su diferencia) de La jalousie de Robbe Grillet? ¿Puede incluirse en esta subdivisión al narrador que desaparece en Flaubert a pesar de que se etiquetó como nous al principio de Madame Bovary?

Así, el yo de Benjy el idiota, no puede ser el yo del lector: en términos de Foulet, el lector no puede interiorizar esta conciencia como propia. Por lo tanto, el yo de The Sound and the Fury es el yo de un él que, como lector, siento distante y cuya visión moral necesito comparar con la de otro personaje para poder

aquilatarla. O sea, en este caso, la narración no es susceptible de ser interiorizada hasta que el lector añade el discurso de Quentin (masculino) y el relato del narrador que observa, a la narración de Benjy. La historia de The Sound and the Fury se nos da en el summum de las tres narraciones. En el caso de la narración de Benjy, la distancia entre el lector y las acciones es máxima, y no como pretenden clasificaciones superficiales al analizar la narración de primera persona, mínima.

En La jalousie nunca se nombra al narrador. Los lectores estamos totalmente dentro de su mente, percibimos junto con él, pero en ningún momento se percibe él a sí mismo. Al estar ausente el ser reflexivo, vemos las percepciones del narrador, pero nunca lo vemos a él percibiendo. "El ojo que mira al ojo mirando" de Platón está ausente en el je-néant, y al faltar esta dimensión, no podemos interiorizarlo.

¿Capta esta subdivisión la complejidad del monólogo interior de, por ejemplo, Molly Bloom, donde la "realidad" que se narra no es ya lo que sucede o sucedió, sino que se nos muestra la conciencia que está percibiendo los sucesos que ella está narrando? ¿Da cuenta dicha clasificación del hecho de que Marlow diga respecto a Kurtz, "su muerte fue totalmente digna de su vida."³² ¿Indica la clase de persona que es Marlowe, amén de todas las otras posibilidades irónicas de la frase dentro del contexto de la narración?

La llamada narración en tercera persona se define, en su modalidad de narrador-observador, como aquella donde no se puede

anticipar lo que pasa por las mentes de los personajes. Esta definición se niega, por ejemplo, en Flaubert, donde el pronombre de tercera persona de la narración no se mantiene en la exigida distancia impersonal, sino que logra, por medio del estilo indirecto libre y de otras técnicas narrativas, comunicar las percepciones interiores de los personajes.

Algunos críticos han calificado a la forma de relato de tercera persona omnisciente como la máxima objetivización de la narración. "La tercera persona, sólo por ser tercera, de alguna manera tiende siempre a separar al lector del personaje. Tú no eres él, él es alguien al que el lector contempla."³³ Dice Barthes: "En la novela, el 'yo' es generalmente un espectador, y... el 'él' es el actor"³⁴ y por lo tanto, el lector no es actor dentro de la novela, puede identificarse mejor con el que se presenta a sí mismo como espectador, con el yo.

Yo estaría en desacuerdo. La apreciación de la ironía en la literatura depende de nuestro acuerdo con el autor. La ironía dramática involucra el contraste entre la visión del mundo que tiene el protagonista y la visión contraria, que el lector, armado de conocimiento previo, está en condiciones de alcanzar. Este es un clisé en la crítica del teatro griego, pero me parece novedoso en la apreciación de la novela.

Así, la ironía parece depender, por lo menos en primera instancia, de la premisa de que el texto se refiere a un mundo con el cual estamos familiarizados. Uno de los problemas que yo noto

en la perspectiva de primera persona narrativa es que el lector tenderá a sospechar del narrador, ya que como lector se encuentra ajeno a la fábula. A diferencia de la narración en tercera persona, en la que el lector se encuentra, junto con el narrador, por fuera de la acción y se identifica con éste al cuestionar las acciones de él, el actor en la narración. El narrador en tercera persona comparte con el lector el mundo al que el lenguaje de la novela se refiere. "Lo que se escuche... es la voz proyectada que el lector otorga, por poder, a la narrativa... es, específicamente, la voz de la lectura."³⁵

Al considerar una situación comunicativa notamos un emisor que transmite una señal a un receptor; en términos sociales, tenemos un hablante que dirige un mensaje a un escucha. Gramaticalmente el emisor/hablante es la primera persona gramatical y el receptor/escucha la segunda; éstos son los papeles participantes en la situación comunicativa. Además, existe la tercera persona que denota a alguien o algo a que se hace referencia pero que no está involucrado en la interacción. Sin embargo, en la literatura la amalgama normal entre emisor/hablante se disuelve: no es el emisor el que habla y el que habla no es el que transmite la señal. La primera persona no es, pues, la convencional, ya que de alguna manera se mezcla con la tercera persona para crear una referencia única. También la segunda persona en la literatura es diferente de la segunda persona gramatical, puesto que se refiere a un escucha que no es el receptor.³⁶ "El habla reportada es discurso dentro de otro

discurso, mensaje dentro de otro mensaje, y, al mismo tiempo, también discurso acerca del discurso, un mensaje acerca del mensaje."³⁷

Parece ser pues, que en el discurso literario, en lugar de tener un hablante que dirige un mensaje a un escucha, tenemos una situación comunicativa dentro de otra situación comunicativa y un mensaje cuyo significado es autárquico e independiente del emisor o el receptor.

El análisis de los modos narrativos puede ser más fructífero si se maneja desde el ángulo del lector. Las preguntas a hacer son: ¿Cuál es el efecto que produce en el lector esta narración en primera persona? ¿Cómo altera la visión de los hechos el que se den a conocer por medio de este filtro? ¿De qué manera condiciona nuestra interpretación de la obra de arte la distancia, o el acercamiento, estéticos que produce esta manera de narrar?

Tal vez una de las razones del placer que derivamos de la literatura narrativa tiene como origen la necesidad humana de habitar un universo ordenado por un dios, una conciencia central que dirija nuestras opiniones, que seleccione y guíe nuestras respuestas. En la novela, las alternativas son seleccionadas por el narrador y como lectores no tenemos más que seguir sus lineamientos (explícitos o implícitos) en nuestras reacciones; él decide si la acción es relevante, apropiada o cierta. Y cuando nos enfrentamos a un cruce de caminos, a una decisión, no pagamos las consecuencias de tomar el camino equivocado: las sufre el personaje.

Las situaciones narrativas pueden tornarse, en ocasiones, en un sustituto o ensayo de situaciones vitales problemáticas.

Porque no estamos involucrados en la acción representada, siempre disfrutamos de una cierta superioridad sobre los personajes, que sí lo están.³⁸

La distancia estética, la distancia entre las necesidades de la acción y los concomitantes de la narración, es el problema principal que introduce la perspectiva narrativa.

Butor, por ejemplo, en La modification intenta reducir la distancia estética entre el lector y el narrador con la técnica de segunda persona narrativa que introduce. "La noción de Butor es que es posible manipular la relación triangular que existe en toda novela entre autor, personajes y lector, y que de alguna manera el lector puede ser obligado a sentir una especie de complicidad según avanza la historia."³⁹ El tú o usted narrativo genera una serie de perspectivas sumamente complejas. Equivale por ejemplo, al usted que se encuentra en las guías turísticas, al de una persona que ya ha desarrollado la acción semejante o que se encuentra en una posición idéntica. Implica además la forma imperativa, y el tiempo verbal es casi invariablemente el presente, generalizando así la acción para incluir al lector. O sea, el usted invita al lector a localizarse en la posición del autor-narrador. El uso del usted narrativo crea en el lector tanto un sentido de identificación como, paradójicamente, un distanciamiento (algo similar al verfremdung brechtiano).

En otra utilización del tú, el establecimiento de una segunda persona⁴⁰ dentro de la primera, permite a ésta dar, por así decirlo, órdenes morales y ofrecer juicios evaluatorios sobre la acción. En Hemingway, por ejemplo en Por quien doblan las campanas, el tú incrustado dentro de una narración en primera persona generaliza la situación, y con frecuencia no puede decirse que sea completamente la voz ni del protagonista ni del lector, sino el tono didáctico de Hemingway. Esta segunda persona narrativa se acerca al "uno" impersonal.

El pronombre impersonal apunta hacia otra posibilidad de perspectiva narrativa. En Virginia Woolf, por ejemplo,⁴¹ los juicios de valor que aparecen en los monólogos interiores de los personajes se presentan utilizando el pronombre indefinido uno. O sea, el autor no utiliza los pronombres de tercera persona, los cuales indicarían que el autor está hablando respecto del personaje; ni utiliza el pronombre de primera persona que indicaría que el personaje está haciendo dicho juicio de valor en su propio nombre. La utilización de uno indica un cierto acuerdo de parte del autor con los juicios del personaje. Cuando el personaje hace especulaciones relevantes respecto de algún tema central, Virginia Woolf tiende a utilizar el pronombre indefinido.

La diferencia se aclara con un ejemplo: "Ella pensó" acota el pensamiento de un personaje en particular, pero "uno pensaría" sugiere una experiencia más universal que el autor comparte con el personaje y espera que el lector comparta también.

Otra posibilidad en la perspectiva narrativa es el llamado "estilo indirecto libre", que se define como el "estilo que mantiene el cuño original de las frases del personaje sin que sea necesario transcribirlas en su nombre, posibilita la reducción de los gestos del personaje, evita la pesada acumulación de 'que?', mantiene las interrogaciones y exclamaciones según las formas originarias, traduce estados mentales de los personajes, y evita así en la medida en que se conserva la vivacidad del estilo directo, el escollo de la formulación lingüística integral."⁴²

El estilo indirecto libre es, "de un lado, antecedente del discurso proustiano para la lenta, oleaginoso reconstrucción por la memoria del tiempo ido, y, de otro, el precedente inmediato del monólogo interior, tal y como fue concebido, primero, por Joyce, en el episodio final del Ulises y luego, perfeccionado y diversificado... por Faulkner."⁴³

Tomando un ejemplo de Herzog de Saul Bellow:

El taxi se puso en marcha de nuevo pues el tráfico se había reanudado. 'Por el amor de Dios', dijo el taxista, 'a ver si nos dejan de una vez.' Dieron la vuelta en Park Avenue y Herzog agarró la rota manecilla de la portezuela. Pero no se abría. Mejor; si se hubiera abierto habría dejado entrar el polvo de los edificios que estaban echando abajo o construyendo.⁴⁴

La mayor parte de los lectores estarían de acuerdo que este pasaje representa una escena vista desde el punto de vista del personaje principal, pero contada por un narrador omnisciente. Sin embargo, el narrador no cita explícitamente los pensamientos y

sensaciones del personaje. "Si se hubiera abierto, habría dejado entrar el polvo" lo tomamos como una expresión de la mente de Herzog, sin necesidad de que se haga explícito un verbo tal como "pensó". La cohesión se deriva de una asociación semántica que se hace en elipsis en la oración anterior; "abría" no puede referirse más que a la ventana, no a la manecilla y por lo tanto, la cohesión deriva de la intención implícita de Herzog de abrir la ventana. Demuestra una conciencia que saca deducciones de la narración física de los hechos que presenta otra persona. El narrador nos hace ver a Herzog como él en la tercera oración, y desaparece en la cuarta al internarse en la mente de Herzog en el estilo indirecto libre.

Yo propongo -desarrollando un punto de análisis gramatical anotado por algunos lingüistas pragmáticos ingleses⁴⁵ y aplicándolo a la crítica literaria- que no es la persona gramatical la que debe determinar la clasificación del modo narrativo, sino que el punto de partida debe ser la perspectiva desde la cual el lector percibe cada historia. "No se debe, efectivamente, confundir nuestra lectura -es decir, el efecto de significación que produce en el lector- con el texto. El texto es una sucesión de frases... Hay que plantearse el problema de qué es el personaje en el texto mismo... En la novela el personaje es, pues, 'sujeto': sopORTE de discursos y objeto en el discurso."⁴⁶ La técnica narrativa se define tanto como un sistema de comunicación como un sistema de información, y la discriminación entre las varias técnicas de

primera, segunda y tercera personas forma un "continuum" dentro del cual se incrementa o se reduce la distancia entre el narrador y el lector.

Al analizar el papel del discurso del narrador en la novela, deben tomarse en cuenta las modalidades apuntadas en este capítulo. El hecho de que un autor elija una o varias de ellas como vehículo de enlace entre la fábula y el lector, condiciona la respuesta estética del lector a la estructura moral de la narrativa. "La identificación de narradores es una estrategia importante para la interpretación."⁴⁷ El acercamiento o distanciamiento que produce el autor, según el punto de vista que utilice para presentar su fábula, son centrales en el análisis de la obra literaria.

Si un inventario de los "signos de narración" y su concomitante, los "signos de lectura" habrá de ser más útil al análisis de la obra literaria de lo que han sido otras taxonomías, debe intentar explicar cuáles son los rasgos que constituyen las categorías funcionales que gobiernan los actos de leer y escribir.

En los siguientes capítulos habré de revisar el punto de vista en varias novelas de la tradición inglesa, utilizando el esquema metodológico en el segundo capítulo, para tratar de dilucidar la visión moral del autor.

NOTAS

1. Mary McCarthy, "Letter to a Translator", Notes and Topics, Encounter, XXIII, Nov. 1964, p. 76, "(I) wonder whether the narrator... is not really the submerged or unconscious part of any fiction and the least understood by both authors and critics."
2. Raul Castagnino, El análisis literario, Buenos Aires, Ed. Nova, 9a. ed., 1974, p. 191.
3. Aristóteles, Poética, Madrid, Ed. Aguilar, 1963, p. 26
4. Citado en Roland Barthes, "Introducción", Análisis, op. cit., p. 36
5. Mihail Bakhtine, "L'Énoncé dans le Roman", Langages 12, 1968, p. 195.
6. Utilizo este término como lo hacen los formalistas rusos: "lo que efectivamente ocurrió", Boris Tomachevski, Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p. 268
7. Todorov, "Las categorías...", Análisis, op. cit., p. 157
8. Jules Gritti, "Un relato de prensa", en Análisis, ibid., p. 127
9. Henry Widdowson, op. cit., p. 47, "The language of a literary work should be fashioned into patterns over and above those required by the actual language system... The effect of this patterning is to create acts of communication which are self-contained units, independent of a social context and expressive of a reality other than that which is sanctioned by convention... I want to suggest that although literature need not be deviant as text, it must of its nature be deviant as discourse."
Nótese que no hay contradicción con lo que he dicho en la página 25 de este trabajo.
10. Gérard Genette, "Fronteras" en Análisis, op. cit., p. 207
11. Robert Scholes y Robert Kellogg, The Nature of Narrative, London, OUP, 1971, 326 pp.
12. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, p. 384, "Al enunciar una frase... se cumplen tres actos... (uno de los cuales es) un acto locutorio, en la medida en que se articulan y combinan sonidos, y también en la medida en que

se evocan y combinan sintácticamente las nociones representadas por las palabras."

"Una expresión... se denomina performativa si 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción."

13. Barthes, "Introducción" al Análisis, op.cit., p. 35
14. Emile de Bonvost, op. cit.
15. Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, París, Seuil, 1971, p. 67.
16. Todorov, "Las categorías" en Análisis, op.cit. p. 158
17. Barthes, "Introducción", ibid., p. 14.
18. Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, London, U. of Chicago Press, 1969, p. 150, "Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects."
19. Véase al respecto Norma Kreimorman, Dickens, México, UNAM, 1971, pp. 37-59.
20. Scholes, op. cit., p. 261, "Not what really happened but the meaning of what the narrator believes to have happened becomes the central preoccupation in this kind of narrative."
21. Ibid., p. 266, "is not a character in narrative, but he is not exactly the author himself... He is a persona, a projection of the author's empirical virtues."
22. Poietes incluye el concepto de autor, creador, "hacedor" y profeta, connotaciones todas incluidas en la voz griega.
23. Scholes, op. cit., p. 272, "imbedded in a time-bound artifact. He does not 'know' simultaneously but consecutively. He is not everywhere at once but now here, now there... He's time-bound and space-bound."
24. Barthes, "Introducción" al Análisis, op. cit., p. 32
25. Mihail Bahktine, "Discourse Typology in Prose", Readings in Russian Formalism, ed Matejka, MIF Press, 1971

26. Todorov, "Las categorías..." en Análisis, op. cit., p. 179.
27. Barthes, "Introducción", ibid., p. 32
28. Ibid.
29. Barthes, en Literary Style: a Symposium, ed. S. Chatman, New York, CUP, 1971, p. 8 "What it is first necessary to grasp is not the idelect of the author but of the institution."
30. Georges Poulet, "Criticism and the Experience of Interiority", English Institute Essays, New York, 1959, p. 57, "As I read, I realize that what I hold in my hands is no longer just an object... I am aware of a rational being, of a consciousness; the consciousness of another, no different from the one I automatically assume in every human being I encounter, except that in this case the consciousness is open to me, welcomes me, lets me look deep inside itself, and even allows me, with unheard-of license, to think what it thinks and feel what it feels."
31. Ibid., p.59, "Because of the strange invasion of my person by the thoughts of another, I am a self who is granted the experience of thinking thoughts foreign to him."
32. Joseph Conrad, Heart of Darkness, London, Everyman's Library, 1967, p. 161. "his end.. was in every way worthy of his life."
33. W.M. Frohock, "Introduction to Bator", Yale French Studies, 24, Summer, 1959, p. 59, "The third person, just by being third, must always separate reader from character somewhat. You are not he; he is someone you contemplate."
34. Barthes, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 34.
35. Barthes, S/Z, op.cit., p. 157
36. Agradezco la discusión de estos conceptos (ahora ya publicados en Widdowson, op. cit., p. 46 ff.), a pesar de que las conclusiones que él deriva de estas ideas son diferentes a las mías.
37. Volonin en Russian Formalism, op.cit., p.72, "Reported speech is speech within speech, message within message, and at the same time also speech about speech, message about message."
38. Scholes, op. cit., p. 241, "Because we are not involved in the

action represented, we always enjoy a certain superiority over the characters who are."

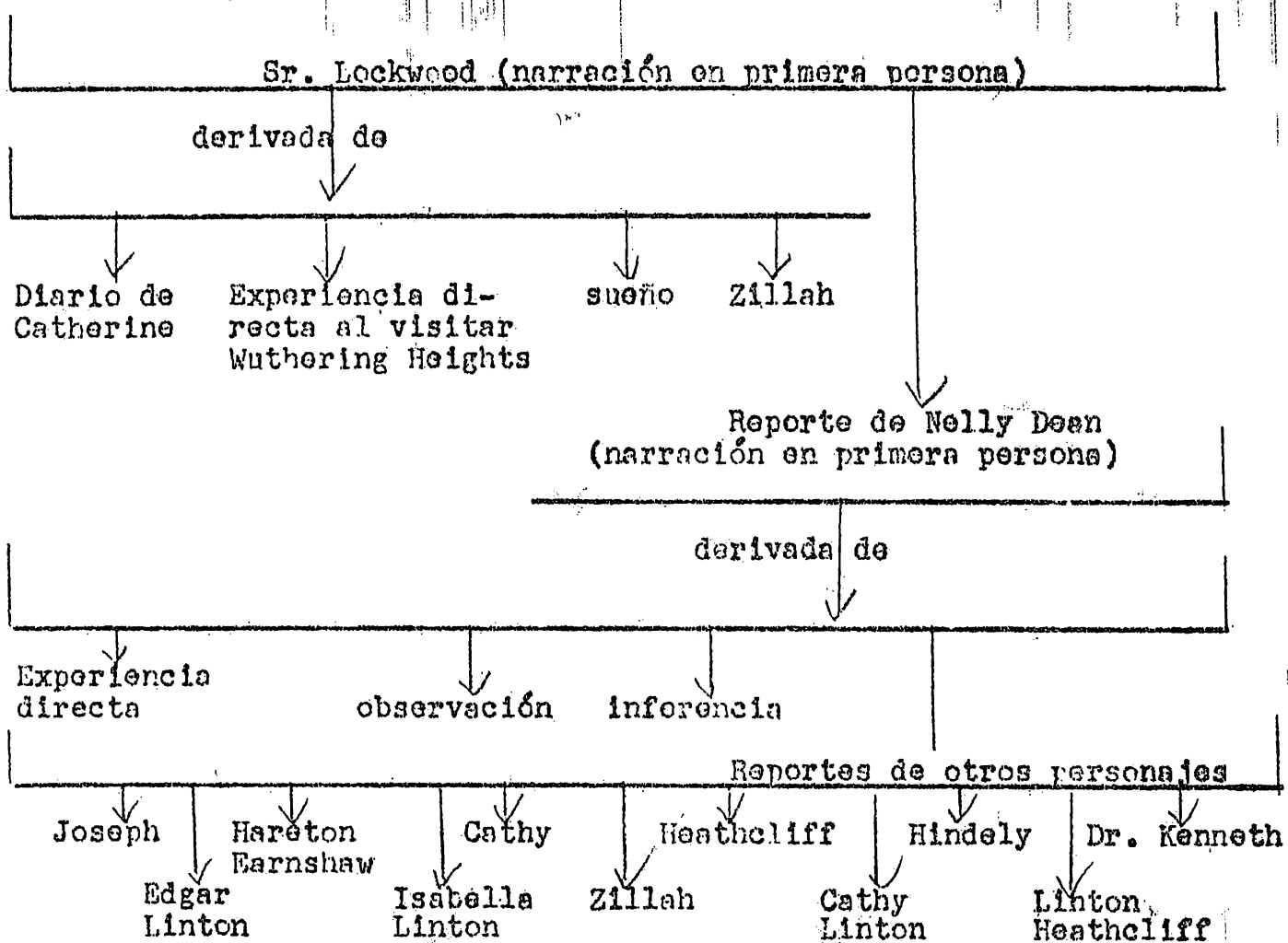
39. Frohock, op. cit. p. 59, "Butor's notion is that it is possible to manipulate the triangular relationship between author, character and reader which exists in any novel, and somehow, that the reader can be coerced into feeling, as the story goes on, a kind of complicity."
40. Un problema incidental surge en las traducciones del you inglés a los sistemas lingüísticos como los del español y el francés, que poseen el significado añadido de la diferencia funcional del doble sistema pronominal en segunda persona.
41. Como apunta David Daiches en Virginia Woolf, New York, New Directions, 1963, p.73
42. Castagnino, op.cit., p.217
43. Mario Vargas Llosa, "Madame Bovary", en "Diorama de la Cultura", Excelsior, 27 de julio, 1975.
44. Saul Bellow, HERZOG, Barcelona, Ed. Edistino, 1976, p. 46, trad. de Rafael Vázquez.
45. John Sinclair (A Grammar of Spoken English, London, GUP 1972, p. 140) y Randolph Quirk (Contemporary English Usage, London, Longman, 1962, p. 128) sugieren la necesidad de reclasificar los pronombres, ya no como sustitutos de sustantivos, puesto que las "palabras que llamamos pronombres como él, ella, cualquiera, son sustitutos de grupos nominales, no de nombres" y "los pronombres solamente pueden reemplazar a frases nominales y no pueden colocarse con determinativos, con pre- o post- modificación."
46. Narciso Pizarro, Análisis estructural de la Novela, Madrid, Siglo XXI, 1970, p. 141
47. Culler, op.cit. p. 202, "The identification of narrators is an important interpretative strategy."

IV. CUMBRES BORRASCOSAS

Pero usted no querrá escuchar mis sermones, Sr. Lockwood; juzgará usted estas cosas tan bien como yo; por lo menos pensará que lo está haciendo, y eso es lo que importa. 1

Capital en la historia de Cumbres borrascosas es el hecho de que los lectores la conocemos por medio de un narrador que, a su vez, intercala las narraciones de otros personajes en su discurso.

Un esquema de la estructura narrativa de la novela de Emily Brontë da una visión más completa del grado de separación que existe, en esta intrincada novela, entre el lector y los sucesos.



Como un castillo de naipes, la narración del Sr. Lockwood depende de la narración de la Sra. Dean y de la de otros personajes. La narración de la Sra. Dean, a su vez, está informada de narraciones de segunda mano, de diarios, cartas, inferencias, sospechas, etc. Ambos discursos narrativos parecen constituir una clara división de responsabilidad narrativa; Lockwood presenta los sucesos en el presente de la acción, mientras que Nelly narra los antecedentes de ese presente; Lockwood representa la visión narrativa del extranjero, y se ubica, por lo tanto a una cierta distancia de la acción, en tanto que Nelly nos proporciona un ángulo de acercamiento emotivo.

Además, un ejemplo tomado de la novela en el que se notan los niveles de narración, señala aún más claramente, la distancia narrativa. En este pasaje, Nelly Dean está siendo informada por Zillah -la actual ama de llaves de Wuthering Heights- de los acontecimientos a los que la Sra. Dean no tiene acceso de primera mano. A su vez, Nelly se los narra al Sr. Lockwood, que es quien lo transmite a los lectores:

"Joseph y yo generalmente vamos a la capilla los domingos;" es esa iglesia que usted conoce, que, como no tiene capellán, explicó la Sra. Dean, la llaman la capilla de los Metodistas o Bautistas (no puedo especificar cuál) en Gimmerton. "Joseph ya se había marchado," ella continuó, "pero a mí me pareció prudente quedarme en casa a causa de los jóvenes, porque siempre es mejor que estén vigilados, máxime que Harroton, pese a su timidez, no es un modelo de seriedad y compostura. Le dije que seguramente bajaría su prima a hacernos compañía, y que como ella tenía costumbre de respetar el domingo..." 2

Al analizar los pronombres en este pasaje pueden notarse varios niveles de narración. La primera frase está entre comillas en el texto e indica que Zillah está hablando y que la Sra. Dean está reportando sus palabras. La segunda frase corresponde a la Sra. Dean, y el usted designa al Sr. Lockwood y la llaman se refiere a la opinión pública; intercalado en esta frase está un comentario del Sr. Lockwood, entre paréntesis. La segunda oración retoma el parlamento de Zillah, y se narra en tercera persona por la Sra. Dean. Las palabras de Zillah están en narración directa en la siguiente oración, y se refiere a Catherine y a Hareton en tercera persona; pero sabemos por las comillas que sus palabras son remitidas por Nelly al Sr. Lockwood.

El percatarse de estos diversos niveles en la narración coadyuva para derivar una interpretación de la lectura total. Analicemos a los narradores principales que comunican la historia al lector.

¿Qué clase de personaje es el Sr. Lockwood, el narrador principal de Cumbres Borrascosas? El Sr. Lockwood ocupa la posición de histor³ según la nomenclatura de Scholes. Al presentarse a sí mismo, declara que es un "perfecto misántropo", y sin embargo lo vemos buscar repetidamente la compañía de Heathcliff y más tarde, casi febrilmente, la de su ama de llaves. Parece incapaz de emitir juicios acordes con la realidad respecto de sí mismo y de los otros personajes. Constantemente se equivoca en sus inferencias, y Heathcliff lo resume muy bien al decir: "¡Es usted poco

acertado en sus conjeturas, señor!"⁴ cuando Lockwood ha errado en la suposición de que Catherine es esposa de Heathcliff, posteriormente que Hareton es hijo de Heathcliff y finalmente, que Catherine es esposa de Hareton.

La paradoja de un personaje que se presenta como misántropo y posteriormente nos anuncia su "vivo interés" en los vecinos, su "susceptibilidad" a los encantos de Catherine, y su "necesidad de compañía", aumenta al conocer sus comentarios respecto de los habitantes de Wuthering Heights. Catherine es representada, a pesar de su descortesía y semblante taciturno como una "amable anfitriona"⁵, Heathcliff es "un gran tipo"⁶ y Catherine, Heathcliff y Hareton forman "un círculo familiar muy agradable"⁷ Por un momento, el lector piensa que Lockwood está siendo irónico, pero la ironía no es sostenida y se niega por la personalidad del narrador. Obviamente, se trata de una persona poco confiable en sus juicios, tanto respecto de sí mismo como de los demás. Sin embargo, es el personaje a través del cual conocemos la historia, que él ha obtenido de segunda mano a través de Nelly Dean. Aquí, el narrador "principal" que debería "operar como investigador de la realidad contenida en las versiones que recibe de los otros personajes" cede lugar al lector, que se convierte en el histor.

¿Cómo es Nelly Dean? Una sirvienta sin educación formal, que se ha superado y ha logrado un mayor conocimiento y sabiduría que muchas otras personas en su posición, no como piensa Lockwood, merced a sus "facultades de reflexión"⁸ y a su contacto con la

naturaleza, sino, como anota ella misma, por sus lecturas. Conoce "todos los libros en la biblioteca"⁹ de Thrushcross Grange, a excepción de los escritos en griego, latín o francés, y aun esos los puede distinguir entre sí. Pero, a pesar de sus conocimientos, Nelly es sumamente supersticiosa: "Era una supersticiosa respecto de los sueños, y aún lo soy";¹⁰ cuando imagina la visión del pequeño Hindley en el cruce de caminos, dice: "La superstición me obligó a cumplir con este impulso".¹¹ Comenta que tiene "una fe total en las apariciones"¹²

Nos percatamos de cómo Nelly, al igual que Lockwood, yerra constantemente en sus juicios y conjeturas. Considera que la mujer de Hindley es tan sana como ella misma, y que su miedo a la muerte es infundado. La Sra. Earnshaw muere poco después.¹³ Imagina que Heathcliff no hará daño a Cathy Linton debido al respeto que necesariamente debe tenerle a la memoria de la primera Catherine. Por el contrario, para Heathcliff, la existencia de Cathy Linton es un recuerdo vivo, y despreciado, de la "traición" de la primera Cathy.

Desde el principio de la narración, el lector avisado puede notar que Nelly no quiere a Catherine. "Admito que no la quería"¹⁴ dice Nelly refiriéndose a Cathy. La describe como "una malvada salvaje"¹⁵ y "orgullosa y terca".¹⁶ Al enterarse de la muerte de Hindley -de quien ha estado alejada durante muchos años- Nelly confiesa que "Este golpe fue para mí peor que el de la muerte de la Sra. Linton",¹⁷ aunque estuvo al servicio de Catherine Linton

durante toda su vida. Cuando Catherine se desmaya en los brazos de Heathcliff, Nelly anota: "Me alegré sinceramente al observar que los brazos de Catherine se caían inertes y que su cabeza se inclinaba lánguidamente. 'Está desmayada o muerta' pensé. 'Tanto mejor. Mejor que se haya muerto, antes que se convierta en una pesada carga para todos los que la rodean.'"¹⁸

A pesar de la aparente buena fe en el desempeño de su puesto, Nelly constantemente se entromete en los asuntos de sus amos, agravando los sucesos y, en ocasiones, desencadenando la tragedia.

Aun cuando es capaz de convencer a Heathcliff y a Hindley, cuando jóvenes, de no comunicar sus desavenencias al viejo Earnshaw,¹⁹ se mantiene como mero testigo de los golpes entre ellos, no haciendo nada por evitar que se lastimen.

Cuando Cathy le relata sus sentimientos respecto de la oferta de matrimonio de Linton, Nelly no la detiene, aun sabiendo que Heathcliff está escuchando. Es esta conversación, que Heathcliff no hubiera escuchado si Nelly hubiera mencionado su presencia a Cathy, la que provoca la huida de Heathcliff.

Nelly instiga los sentimientos de inferioridad de Heathcliff, al recordarle que debe saludar a Cathy a su regreso de Thrushcross Grange "con cariño, no como si creyeras que se ha convertido en una extraña por su elegante modo de vestir".²⁰

Cuando por su comportamiento Cathy intimida a su pretendiente, Linton, al decirle mentiras y mostrarle abiertamente su enojo, Nelly decide alentarle a que se aleje, diciéndole: "La señorita

es una descarriada, señor... mala como todo niño echado a perder."²¹

Posteriormente, ya como ama de llaves de Edgar y Cathy, al regresar Heathcliff, Nelly aviva los sentimientos de celos de Edgar al subrayar cuanto sufrió Cathy cuando Heathcliff desapareció y que gran alegría constituye ahora su regreso.

Nelly demuestra claramente su poco cariño por Catherine y su constante hábito de inmiscuirse en los asuntos de sus amos:

Determiné vigilar sus movimientos. Mi corazón, invariablemente, se inclinaba con preferencia hacia el amo, más que hacia el lado de Catherine, y creo que con razón, pues él era bondadoso, confiado y honrado; y ella... ella no podía decirse que era el reverso de su esposo, pero era tan excesivamente libre en sus actos, que yo tenía poca fe en sus principios y menos simpatía por sus sentimientos.²²

No satisfecha con crear problemas entre Linton y su mujer, también encuentra la forma de instigar la separación de Heathcliff y Catherine. Cuando éste comienza a cortejar a Isabella, Nelly tiene buen cuidado de informárselo a Catherine.²³ Y cuando Heathcliff se escapa con Isabella, Nelly no hace nada por detenerlos, a pesar de que ella misma admite que "había una remota posibilidad de alcanzarlos si se les perseguía inmediatamente. Sin embargo, yo no podía perseguirlos, y no me atrevería a levantar a la familia y a llenar la casa de confusión, y todavía menos descubrir el asunto a mi amo, absorto como estaba por la presente calamidad."²⁴

Una vez que ha ayudado a desatar los problemas entre

Heathcliff y Catherine, Nelly se ocupa de informar a Linton de esa desavenencia, y merced a su información provoca la escena entre Linton y Heathcliff, la cual habrá de causar la enfermedad de Catherine. "La Sra. Linton, que estaba excitadísima... no sabía la parte que yo había tomado en la trifulca y yo tenía buen cuidado en ocultárselo."²⁵ Comunica a Linton los planes deliberados de Catherine e hacerse daño, para que aquel crea que su enfermedad es fingida; cuando Cathy pregunta por qué Linton la hace de menos y no responde a su encierro, Nelly la insta a sentirse despreciada al minimizar la preocupación de Edgar.

Es durante esta enfermedad cuando Catherine se percata del papel real que Nelly ha jugado en su vida: "Comienzo a darme cuenta de que no me quieres."²⁶ Es Cathy la que ofrece la visión más lúcida del ama de llaves, cuando relata su sueño: "Tú estás recogiendo flechas de los duendes para herir a nuestros novillos, haciéndome creer, cuando estoy cerca, que son únicamente vedijas de lana"²⁷ y páginas después, Catherine lleva esta metáfora a su conclusión, al enterarse de lo que ha tramado Nelly: "¡Ah! Nelly se ha portado como una traidora...! Nelly es mi oculto enemigo. ¡Mala bruja! ¡Así que realmente buscas las flechas de los duendes para herirme!"²⁸

También Linton finalmente se da cuenta del papel que ha desempeñado Nelly, y la hace callar diciendo: "No necesito más consejos suyos... usted no tiene corazón... La próxima vez que venga con historias, dejará usted mi servicio, Ellen Dean."²⁹

Al regresar Heathcliff, ya casado con Isabella, Nelly se convierte en el instrumento que le permite el acceso a Catherine, y así provoca la escena que le habrá de causar la muerte.

La segunda Catherine también habrá de estar bajo el cuidado de Nelly, quien nuevamente precipita los sucesos trágicos al faltar repetidamente a lo que debería ser su cargo: seguir las instrucciones de Linton respecto de la niña. Permite que Cathy informe a Heathcliff de la inminente llegada de Linton Heathcliff, esconde a Edgar la expedición a Wuthering Heights, deja que Cathy prosiga su intimidad con su primo cuando éstos son mayores y finalmente, faltando flagrantemente a su responsabilidad, permite que Cathy caiga en la trampa de Heathcliff y sea encerrada y desposada con Linton en Wuthering Heights.

Nelly misma, en un momento dado, resume sus fallas y se culpa de muchos de los acontecimientos, a pesar de que inmediatamente se retracta: "Yo... hacía examen de conciencia, reprochándome las numerosas faltas que había cometido en el cumplimiento de mi deber y sacando en consecuencia que mi poca rectitud había causado las desgracias que amonazaban a mis amos."³⁰

Vemos, pues, que los dos narradores que constituyen el discurso narrativo de la historia de Cumbres borrascosas no son confiables. Lockwood, un ser incapaz de aquilatarse adecuadamente, no parece constituir un narrador en el que el lector pueda confiar y Nelly parece tener como interés principal, no una narración objetiva de los sucesos, sino el justificar sus repetidas y desastrosas intervenciones.

¿Cómo puede el lector interpretar la narración de Nelly? ¿A qué obedecen sus repetidos errores? ¿Quiere Emily Brontë crear un personaje vil? Y, si es así, ¿con qué objeto?

Es imposible pasar por alto los paralelos que esta interpretación ofrece respecto a otro narrador no confiable de una novela posterior en la tradición inglesa: la institutriz de Otra vuelta de tuerca de Henry James.

Como ya he analizado en un trabajo anterior,³¹ Otra vuelta de tuerca es una historia que ha dado pie a una enorme cantidad de comentarios desde su aparición. Los críticos de esta novela pueden dividirse, grosso modo, en los que creen en las apariciones que desencadenan la tragedia en el cuento y lo consideran dentro del género de historias fantásticas, y aquéllos que lo sitúan dentro del marco de la literatura de los narradores no confiables. Definí mi posición entre los segundos, ofreciendo un análisis del personaje principal como una enferma mental cuyas alucinaciones provocan la tragedia final.

Sin llegar tan lejos en este caso, considero que, no obstante, existen ciertas similitudes entre los dos personajes. Ambas son narradoras de una historia en primera persona; tanto la institutriz de Otra vuelta de tuerca como Nelly Dean, confían su narración a un personaje extraño a los sucesos de la historia. Tanto Nelly como la institutriz son sirvientas en las casas donde se desenvuelven los acontecimientos, y ambas rebasan el común denominador de otros personajes de su clase. Las dos están por entero a cargo de los

domicilios donde prestan sus servicios y ambas parecen desear mantener o extender el poder derivado de su posición. Considero que existen datos objetivos en ambos casos que manifiestan la falta de confiabilidad de estos personajes como narradores. Las dos historias parecen tener como fin el presentar narradores no confiables, de tal manera que el lector se ve en la obligación de participar activamente para dilucidar la realidad de la acción narrada. En términos de Scholtes, el lector se convierte en histor.

No se puede negar que la maldad en Cumbres borrascosas depende en mucho menor grado directamente de Nelly, a diferencia de lo que sucede en el caso de la institutriz de Otra vuelta de tuerca. Heathcliff es "villano" y Flora y Miles no lo son; no pretendo sugerir que el mal en Cumbres borrascosas está personificado en Nelly. A lo que sí apunto, es que las acciones en las que desembocan los eventos trágicos en Cumbres borrascosas son propiciadas por los actos de Nelly Dean. Su deseo de poder, el poco cariño que siente por la primera Catherine y por Heathcliff, son los elementos motores de su actuación.

No es el objeto de este trabajo comparar Cumbres borrascosas con Otra vuelta de tuerca, pero el lector interesado podrá encontrar un sinnúmero de referencias en la primera obra que subrayan actuaciones parecidas de la institutriz de la segunda.

"La unión de esa pareja constituirá la realización de uno de mis más fervientes deseos. No envidiaré a nadie el día de su boda, y entonces seré la mujer más feliz de toda Inglaterra,"³² dice

Nelly al referirse a la boda de la segunda Cathy con Hareton.

"Ya usted sabe que a ambos los consideraba como si fuesen hijos míos; de ella hacía tiempo que estaba orgullosa, y en cuanto a él, empezaba a creer que en adelante sería para mí una fuente de satisfacción."³³ Nelly desea, por encima de todo, manejar las circunstancias de sus amos a su albedrío; le interesa el poder dentro de su pequeño mundo, y constantemente añade o resta lo necesario para obtenerlo.

Es perfectamente capaz de mantenerse en silencio cuando así conviene a sus intereses, por ejemplo cuando no le avisa a Edgar que Cathy ha estado en Wuthering Heights; y, por el contrario, tiene buen cuidado de informarle cuando la primera Catherine está hablando con Heathcliff.

Al final de Cumbres borrascosas vemos a Nelly manejando, no sólo los asuntos emocionales de "sus niños", sino también los económicos, amén de los domésticos. Cuando Lockwood regresa a pagar la renta, Nelly le dice: "si se trata del alquiler, puede liquidar con la señora Heathcliff, o más bien, conmigo. Ella no ha aprendido todavía a administrar su hacienda, y me tengo que encargar yo."³⁴

Nelly por fin ha logrado el poder que ambicionó desde su juventud, cuando se quejaba de la primera Cathy: "Yo no soportaba que ella me ordenara y me mandara; y se lo dije."³⁵

El Mal como fuerza intrínseca de la narrativa de Cumbres borrascosas se ha señalado repetidamente.³⁶ Sin embargo, no he encontrado

crítica alguna que señale el papel fundamental que desempeña la narradora principal en el desarrollo del Mal.

NOTAS

1. Todas las traducciones en este capítulo son mías. Todas las referencias posteriores son a esta edición.
Emily Brontë, Wuthering Heights, Nueva York, The Modern Library, 1950 p. 216. "But you'll not want to hear my moralising, Mr. Lockwood; you'll judge as well as I can, all these things: at least, you'll think you will, and that's the same."
2. Ibid. p. 348 "'Joseph and I generally go to chapel on Sundays!; the kirk, you know, has no minister now, explained Mrs. Dean; and they call the Methodists' or Baptists' place (I can't say which it is) at Gimmerton, a chapel. 'Joseph had gone,' she continued, 'but I thought proper to bide at home. Young folks are always the better for an elder's over-looking; and Hareton, with all his bashfulness, isn't a model of nice behavior. I let him know that his cousin would very likely sit with us, and she had been always used to see the Sabbath respected...'"
El subrayado, desde luego, es mío.
3. Véase pp. 87 - 88 de este trabajo.
4. Ibid., p. 16 "'Unhappy in your conjectures, sir!' observed my host."
5. Ibid., p. 12 "amiable hostess"
6. Ibid., p. 3 "A capital fellow"
7. Ibid., p. 17 "pleasant family circle"
8. Ibid., p. 73 "reflective qualities"
9. Ibid., "You could not open a book in this library that I have not looked into."
10. Ibid., p. 94 "I was superstitious about dreams then, and am still."
11. Ibid., p. 128 "Superstition urged me to comply with this impulse."
12. Ibid., p. 340 "I have a strong faith in ghosts."
13. Ibid., p. 53.
14. Ibid., p. 77 "I own I did not like her."

15. Ibid., p. 49 "A wild, wicked slip".
16. Ibid., p. 77 "a haughty, headstrong creature".
17. Ibid., p. 217 "I confess this blow was greater to me than the shock of Mrs. Linton's death."
18. Ibid., p. 191 "I was sincerely glad to observe that Catherine's arms had fallen relaxed and her head hung down. 'She's fainted or dead,' I thought; 'so much the better. Far better she should be dead, that lingering a burden and a misery-maker to all about her.'"
19. Ibid., p. 46
20. Ibid., p. 66 "only do it heartily, and not as if you thought her converted into a stranger by her grand dress."
21. Ibid., p. 84 "I resolved to encourage him. 'Miss is dreadfully wayward, sir... as bad as any marred child.'"
22. Ibid., p. 126 "I determined to watch his movements. My heart invariably cleaved to the master's in preference to Catherine's side; with reason I imagined, for he was kind and trustful, and honourable; and she could not be called the opposite, yet she seemed to allow herself such wide latitude, that I had little faith in her principles, and still less sympathy for her feelings."
23. Ibid., p. 131
24. Ibid., p. 154 "There was a bare possibility of overtaking them if pursued instantly. I could not pursue them, however; and I dare not rouse the family, and fill the place with confusion; still less unfold the business to my master, absorbed as he was in his present calamity."
25. Ibid., p. 137 "Mrs. Linton was very much excited... she did not know my share in contributing to the disturbance, and I was anxious to keep her in ignorance."
26. Ibid., p. 143 "I begin to fancy you don't like me."
27. Ibid., p. 145 "You're gathering elf-bolts to hurt our heifers; pretending, while I am near, that they are only locks of wool."
28. Ibid., p. 151 "Nelly has played traitor... Nelly is my hidden enemy. You witch! So you do seek elfbolts to hurt us!"

29. Ibid., "I desire no further advice from you... It was heartless... Next time you bring a tale to me, you shall quit my service, Ellen Dean."
30. Ibid., p. 326 "passing harsh judgment on my many derelictions of duty; from which, it struck me then, all the misfortunes of my employers sprang."
31. Norma Kreimerman, The Ghosts in Henry James, 1967
32. Emily Brontë, op. cit., p. 374 "The crown of all my wishes will be the union of those two. I shall envy no one on their wedding-day: there won't be a happier woman than myself in England."
33. Ibid., p. 381 "You know, they both appeared in a measure my children: I had long been proud of one; and now, I was sure, the other would be a source of equal satisfaction."
34. Ibid. p. 365 "Then it is with Mrs. Heathcliff you must settle... or rather with me. She has not learnt to manage her affairs yet, and I act for her!"
35. Ibid., p. 49 "I would not bear shopping and ordering; and so I let her know."
36. Véase, por ejemplo, Georges Bataille, La literatura y el Mal, Madrid, Taurus Ediciones, 1971.

V. EL CUARTETO DE ALEJANDRIA

El acrecentamiento confesional se esgrime... a tal grado que convierte la narración de los sucesos por los personajes en un acto de mayor significación que los sucesos mismos de sus vidas fabriles. 1

La perspectiva narrativa constituye en El cuarteto de Alejandría, el problema fundamental de forma, así como un enunciado central de ella. En El cuarteto de Alejandría la problemática de la perspectiva narrativa se presenta tanto en la forma como en el contenido mismo. La solución que Durrell presenta al problema del discurso narrativo aún es vista como revolucionaria, a pesar de haber sido utilizada por otros autores anteriormente.

No es hasta la aparición de la segunda novela del cuarteto, cuando Durrell hace explícito al lector el problema y anuncia su plan de enfrentamiento.

Como la literatura moderna no nos ofrece Unidades me he vuelto hacia la ciencia para realizar una novela como un navío de cuatro puentes cuya forma se basa en el principio de relatividad, 2

nos dice en la introducción a Balthazar.

El autor ofrecerá, pues, tres partes de espacio (Justine, Balthazar y Mountolive) en las cuales no habrá movimiento cronológico, y una parte de tiempo (Clea) que retome los incidentes y los personajes en un desarrollo temporal. El autor recomienda acercarse a su novela (en varias ocasiones se refiere al Cuarteto en singular y habla de las cuatro "novelas" como volúmenes)

entretrejiendo la narración de las partes. "Idealmente, los cuatro volúmenes deben ser leídos simultáneamente."³

Los primeros tres volúmenes son "gemelos" -en su coetaneidad- entre sí, y únicamente el cuarto debe ser considerado propiamente un "hermano" en cuanto a cronología. La intención de Durrell es la de crear un "continuum verbal",⁴ en el cual las acciones centrales (el eje) se irradian espacialmente sin perder su congruencia. Las acciones se colocan en el centro y los narradores iluminan, desde su ángulo únicamente, la partícula de veracidad, que se desprende del enfoque individual. En las palabras de Balthazar: "La verdad desnuda y sin vergüenza. Una espléndida frase. Pero siempre la vemos como parece, no como es. Cada hombre tiene su interpretación."⁵

Durrell ilustra en la práctica lo parcial que es toda versión de un hecho; no existe una verdad, solamente una serie de datos interpretados por los narradores, de cuyas aportaciones podemos derivar una aproximación a la realidad de la acción central, pero jamás una visión total. La única verdad es la poética, como dice Darley al hablar de su imposibilidad de seguir escribiendo la novela:

No puedo conciliar la verdad con las ilusiones del arte sin que se vea la brecha, sabe, como un costurón deshilachado... Pensaba que, a pesar de la falsificación de los hechos, el manuscrito que le envié era en cierto modo poéticamente verdadero.

y Balthazar lo refuta:

En realidad, ese mismo descubrimiento debía alentarlo en lugar de turbarlo... Un mismo hecho puede tener mil motivos, todos igualmente válidos, y además mil rostros. ¡Hay tantas verdades que no tienen nada que ver con los hechos! 6

O, como dice Clee, cuando uno es artista tiene que ser fiel a sus ideas, aunque admita uno la parcialidad de ellas.⁷ Por el contrario, otro de los escritores del Quarteto dice: "La verdad es un arma de doble filo, y es imposible expresar su dualidad, su extraña bifurcación, por medio del lenguaje."⁸

A partir del primer volumen, Durrell siente la necesidad de explicar sus intenciones, dando, tanto en notas prefatorias, como en las "notas de trabajo" al final de cada novela, guías de lectura. También los personajes de las novelas -y se ha convertido ya en un lugar común el notar cuantos escritores y escritos viven en el universo del Quarteto- comentan amplían los objetivos expresos de su creador.

Durrell crea una persona, una máscara, el delegado que porta voz, en un ser compuesto: tres de los novelistas dentro de la ficción -Arnauti, Pursewarden, Darley- el narrador omnisciente de Mountolive. Nos da un escritor de cuerpo entero sintetizado en tres aspectos de la creatividad: el novelista que sirve como punto de partida para informarnos de sucesos anteriores, el escritor cuyo manejo del medio literario está en la cúspide al momento de su muerte, y el escritor joven, sin experiencia, dirigiéndose hacia el momento final del Quarteto que, paradójicamente, se convierte en su principio como novelista. Cada uno de

ellos ofrece un comentario que amplía o ilustra la intención de Durrell.

Pursewarden le dice a Darley:

No, pero en serio, si quisieras ser, no digo original sino tan solo contemporáneo, podrías ensayar un juego con cuatro cartas en forma de novela; atravesando cuatro historias con un eje común... Un continuum... que comprendiera no sólo un temps retrouvé sino también un temps delivré. La misma curvatura espacial te proporcionaría el relato estereoscópico. 9

Durrell evoca las palabras de su personaje en una entrevista para el Paris Review poco después de publicados los primeros tres volúmenes del Cuarteto: "Estoy tratando de darle (al lector) una narración estereoscópica con personalidad estereofónica."¹⁰

Darley trata de resumir la función del escritor al hablar de su relación con Pursewarden:

Tropecé de pronto con el verdadero sentido de mi relación con Pursewarden y a través de ella con todos los escritores. Comprendí que nosotros, los artistas, formamos una de esas patéticas cadenas humanas que los hombres organizan para pasarse baldes de agua durante un incendio... Una ininterrumpida cadena de humanidades para explorar los tesoros ocultos de la vida solitaria, y ofrecerlos a una comunidad indiferente, incapaz de perdonar; unidos todos, maniatados por la gracia. 11

En las palabras de Darley vemos la concepción que Durrell tiene de su máscara, de la triple personalidad que ha creado para constituir el discurso de su narración:

Eramos tres escritores -podía verlo ahora- entregados a una ciudad mítica que debía brindarnos nuestro alimento, ante la cual tendríamos

que afirmar nuestra condición. Arnauti, Pursewarden, Darley: ¡Tiempo Pasado, Presente y Futuro! 12

Y el proceso de la narración del Cuarteto es resumido por Darley:

'Recrear la realidad', escribí en alguna parte; palabras temerarias y presuntuosas por cierto, pues es la realidad la que nos crea y recrea en su lenta rueda. Y sin embargo, si la experiencia de aquel interludio en la isla me había enriquecido, era tal vez precisamente a causa del rotundo fracaso de mi tentativa por registrar la verdad interior de la ciudad.. Tenía que aceptar mi derrota frente al papel, y sin embargo, de manera bastante curiosa, el acto de escribir había dado frutos de otra especie: el fracaso de las palabras... Una manera un tanto costosa de empezar a vivir, sí; pero nosotros los artistas nos sentimos arrastrados hacia vidas individuales que se nutren de tales extrañas técnicas de introspección.13

El Cuarteto de Alejandría es para Durrell, como Moeurs para Arnauti y Dios es un humorista para Pursewarden; la novela de Darley habrá de comenzar cuando el Cuarteto termine; solamente tenemos las tres primeras palabras: "Erase que se era."14

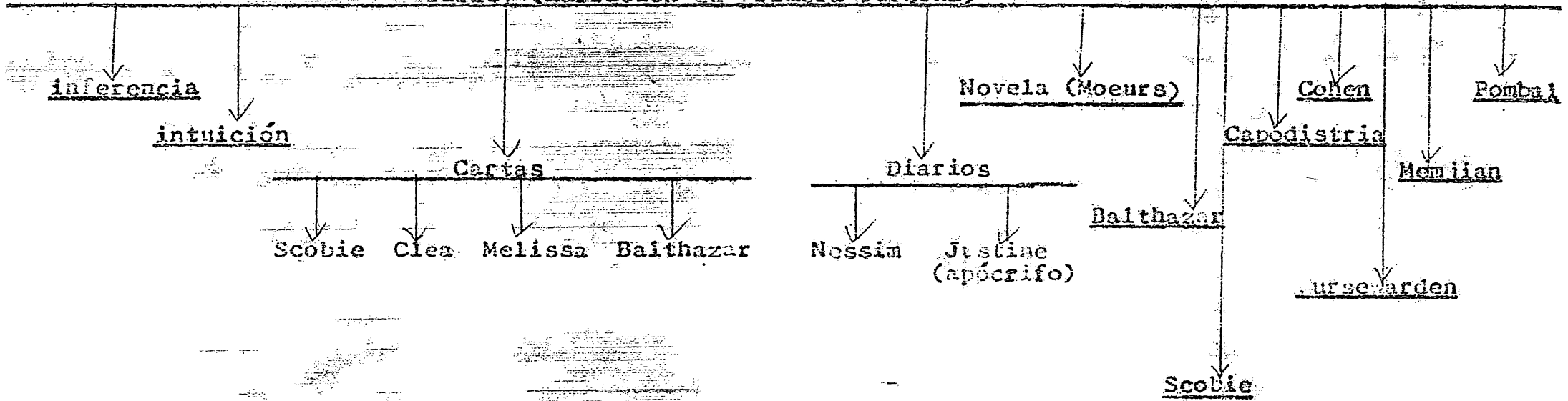
Como dice Karl, "El objeto de Durrell es aproximarse al tipo de novela en la cual el escribir mismo se convierte en la sustancia de la narrativa."15 Y más adelante: "Durrell con frecuencia demuestra preocupación por los problemas puramente técnicos de escribir una novela."16

Puesto que el Cuarteto de Alejandría ilustra y presenta la problemática de la perspectiva narrativa, y un análisis de los narradores podrá iluminar este problema, he escogido esta obra como

objeto de estudio en este trabajo. Habré de enfocar la función central del narrador principal en cada una de las novelas, analizando tanto el discurso del narrador como las voces que informan dicho discurso. Con el objeto de clarificar este enfoque, ofrezco esquemas del discurso del narrador en cada una de las partes del Cuarteto de Alejandría.

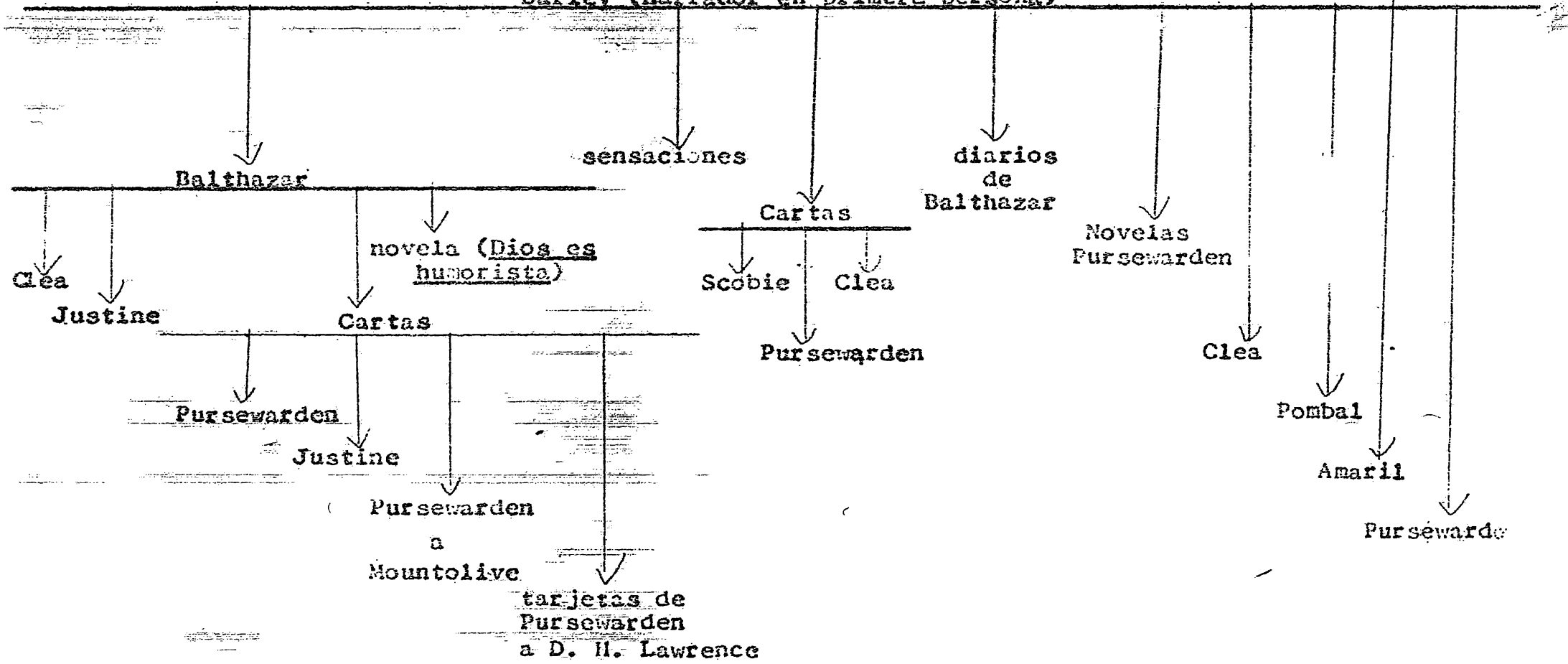
En Justine

Darley (narración en primera persona)



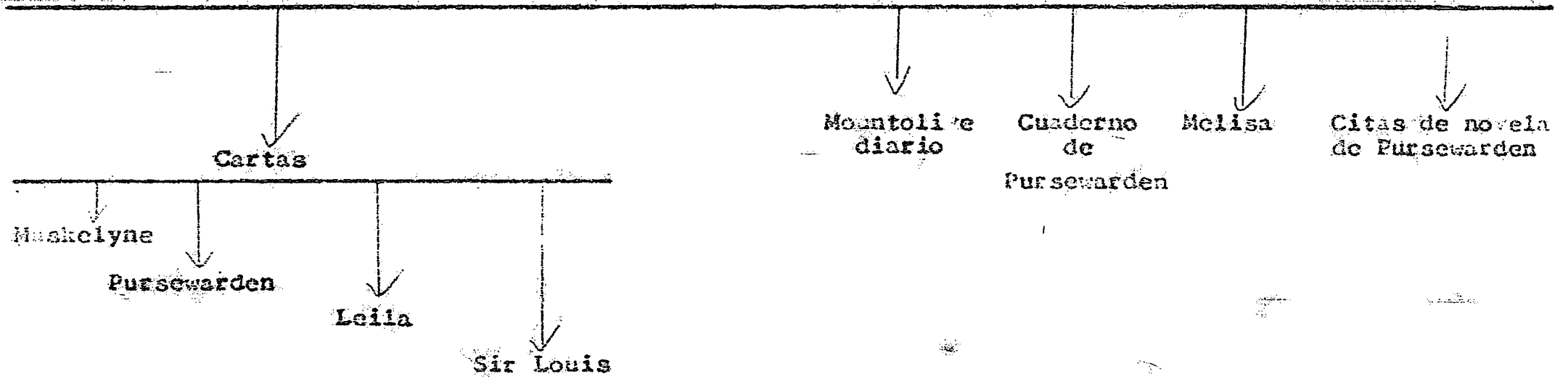
En Balthazar

Darley (narrador en primera persona)



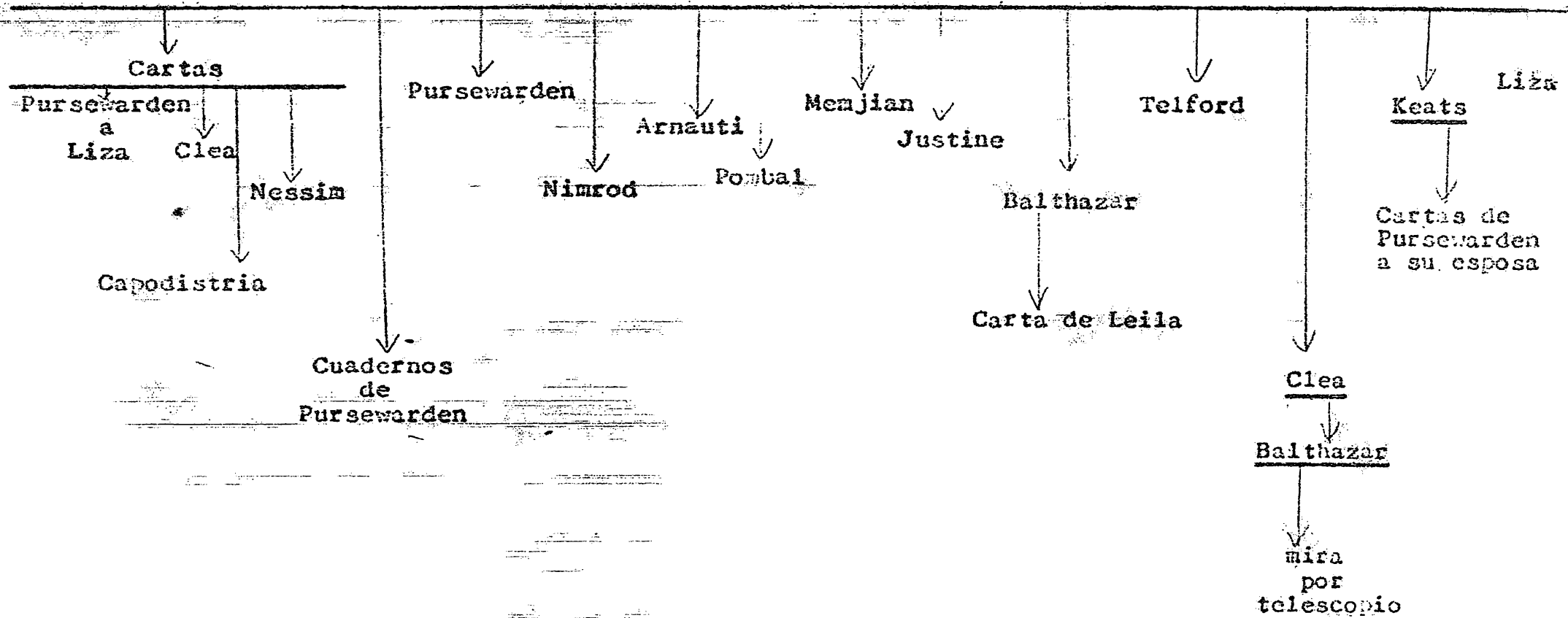
En Mountolive

Narrador en tercera persona



En Clea

(Darley narrador en primera persona)



Es evidente, al analizar estos esquemas, que el discurso del narrador principal en las tres novelas narradas en primera persona se informa del discurso de otros personajes, lo cual es una característica relativamente común en novelas modernas de este tipo. Sin embargo, lo que llama la atención es en cuántas ocasiones el discurso del narrador en primera persona se compone de material escrito: notas, tarjetas, diarios, cartas y novelas. Nótese cómo el mismo personaje hace su aparición primero en discurso hablado y posteriormente se utiliza el material que ha escrito. Como dice Balthazar: "Me lo imagino, hombre sabio, leyendo escurpulosamente Moeurs, los diarios íntimos de Justine, de Nessim, etc., convencido de que va a encontrar la verdad en ellos."¹⁷

Aun la novela narrada en tercera persona, que prescinde de la necesidad del artificio del discurso directo de otros personajes, se informa de cartas, diarios y citas de la novela de uno de los personajes.

Lo interesante del juego de estas cuatro novelas es que, siguiendo con la intención expresa del autor, cada hecho, cada circunstancia, cada acción se demuestra falsa en su primera presentación, susceptible de ser corregida en una visión posterior.

Así, por ejemplo, la novela que había diagnosticado y resumido el pasado de Justine, personaje central en la primera parte del Cuarteto, y que había servido de fuente de información al narrador, se sabe en la segunda novela que no tiene más realidad que la poética, aun dentro del universo poético creado por Durrell.

"Probablemente hayas leído Moeurs. En gran parte es pura invención."¹⁸ O los supuestos diarios de Justine, que Darley, el narrador central, utiliza para explicar la personalidad de Justine al lector en la primera novela, y que descubrimos posteriormente que son apócrifos: "Está absolutamente fascinado por los diarios. ¿Te acuerdas? Yo solía copiar todas las notas de Arnauti para Moeurs, en mi propia letra, cuando él se rompió la muñeca. Las teníamos encuadernadas. Todas las partes que él no usó al final se las he dado al pobre Darley como diario mío."¹⁹

La "verdad" y la "realidad" absolutas, que tanto preocupan al narrador, resultan ser, una y otra vez, parciales, temporales, totalmente relativas, en este juego de contrapuntos que es el Cuarteto de Alejandría.

Y desde luego, la ironía mayor es el contrapunto que este contrapunto crea con las expectativas del lector. Leemos novelas para entender un mundo completamente; queremos encontrar a través de nuestra lectura la capacidad de comprensión total que nos está vedada en el mundo fuera de las páginas de un libro. En la "vida real" no podemos predecir las actuaciones porque no conocemos a nuestros congéneres en su totalidad anímica e intelectual; en el mundo de la novela tenemos a un cicerón que nos acompaña indicándonos todo lo que necesitamos saber respecto de los seres que lo pueblan. Desde luego que esta expectación no siempre se cumple, pero siempre la esperamos. En el Cuarteto los lectores, junto con el narrador tenemos que revisar, con cada volumen, nuestras

opiniones respecto de la acción y los personajes.

Como ya se ha dicho en este trabajo, el problema del punto de vista es peculiar a la narrativa. Por definición, el arte de narrar requiere de una fábula y un narrador. En la relación entre el narrador y la fábula, y en la otra relación entre el narrador y los lectores se encuentra la esencia del arte narrativo. La situación narrativa es, por lo tanto, fundamentalmente irónica. La ironía siempre es el resultado de una disparidad de conocimiento; en cualquier situación en la que una persona sabe más que otra, la ironía está presente.²⁰

Un caso muy evidente de la creación de esta ironía es en Mountolive, la tercera novela del Quarteto, que se narra en tercera persona. El narrador presenta la llegada de Mountolive a Egipto y nos narra las dudas de éste respecto de la relación de Justine y Nessim: "Existían muchas cosas en torno a Justine y Nessim que no habían llegado a su conocimiento; algunas críticas para entender el caso. Pero al fin de incluirlas es necesario volver atrás un poco, al período inmediatamente anterior a su casamiento."²¹ Es necesario recalcar que el narrador está haciendo un aparte dirigido al lector; y debe notarse que al dirigirse a nosotros, parece pasar por alto que los lectores ya tenemos a mano todos esos hechos, conocemos a fondo el período anterior al matrimonio de Justine y Nessim.*

Los niveles de narración obviamente son muy complicados, y en ocasiones se le van de las manos al autor. Donde Durrell

*Me refiero aquí al lector que sigue el orden impuesto por el autor y recalcado en la nota introductoria a cada uno de los volúmenes. El lector que no siga el orden del autor está leyendo una novela diferente.

parece tener mayor éxito en sostener consistentemente el tono narrativo es en la primera novela, cayendo solamente de cuando en cuando en el papel del narrador omnisciente: "Las miradas furtivas que le lanzaba le permitían estudiarla, y por lo tanto estudiarme a mí en ella,"²² dice Darley al hablar de Nessim y Justine. El narrador en primera persona no estaba presente en la escena que describe y, más aún, no puede adivinar lo que Nessim piensa al mirar a Justine.

Pero, en general, en Justine, Durrell tiene buen cuidado de justificar cada intervención de Darley, por medio de inferencias y suposiciones cuando no ha sido testigo ocular de los hechos, o a través de algún escrito íntimo como diario o carta que suponga veracidad.

Sin embargo, en las otras tres novelas vemos un descenso importante en los justificantes para la verosimilitud. En Balthazar, por ejemplo, Durrell tiene que combinar tres grandes elementos: el manuscrito de Darley (Justine), la "Interlinear" (los comentarios de Balthazar al manuscrito de Darley) y las reflexiones que estos comentarios provocan en Darley. Además de manejar estas tres corrientes, el autor tiene que tener cuidado de mantener una separación entre la realidad del universo ficticio (el manuscrito de Darley bien puede llamarse de la misma manera y contener los mismos incidentes que la novela de Durrell, pero no es él mismo puesto que la novela de Darley comienza cuando termina la de Durrell) y diferenciar las voces de Darley antes y después de su viaje a la isla, y el tono de Balthazar.

Los primeros tres capítulos en Balthazar tienen el tono de un diario, el diario de Darley con pequeños trozos de citas de otros personajes (Clea, Justine, Balthazar) y con comentarios entre comillas del narrador sobre lo que ha escrito ("¿Me lo estoy imaginando?" "¿Realmente fue así?"). El cuarto capítulo está narrado en tercera persona sin explicación alguna. En el quinto capítulo hay un retorno a las palabras de Balthazar, junto con una explicación de la narración directa del capítulo anterior; sin embargo, un análisis detallado demuestra que no ha habido cambio de tono. Por ejemplo, Balthazar habla en la "Interlinear": "Me gusta ver cómo los acontecimientos se superponen, se trepan unos encima de los otros como cangrejos húmedos en una canasta."²³ Y Darley en su comentario a otro tema varias páginas después dice: "Y así como Justine se servía de mi amor, Nessim se servía del de Melissa... Unos trepándose sobre las espaldas de los otros, arrastrándose como cangrejos húmedos en una canasta."²⁴

En el séptimo capítulo Durrell retoma la técnica de "reconstruir" las palabras de Balthazar, resumiendo lo contenido en la "Interlinear" y narrando en tercera persona; en el capítulo noveno vuelve a la narración directa en primera persona. En el capítulo décimotercero, Darley cita su manuscrito (Justine) y las palabras de Clea. En el capítulo décimocuarto presenta la narración totalmente en forma epistolar, simplemente transcribiendo una carta de Clea que incluye la transcripción de una carta de Pursewarden.

Como puede notarse, no hay una consistencia en la narración, puesto que se alterna la narración en primera persona propiamente dicha, el estilo del diario, la narración epistolar y la narración en tercera persona.

En Mountolive la narración en tercera persona incluye cartas, diarios y citas de las novelas de los personajes y en Clea la narración es ostensiblemente en primera persona pero incluye una gran cantidad de material escrito y hasta se intercala el cuaderno de trabajo de uno de los personajes que es novelista.

Si se analizan de cerca algunos pasajes de las novelas, se pueden notar los diferentes niveles de discurso narrativo que maneja Durrell constantemente:

Si él conseguía ponerla furiosa es porque podía interesarse por ella sin sentir el menor afecto... en realidad le reveló el verdadero secreto, el enigma de su conducta. Lo encontrará en uno de sus libros. Lo sé porque ella me lo citó como la declaración más profunda que Pursewarden ha hecho sobre las relaciones humanas. Una noche le dijo: '¿Sabes, Justine? Créo que los dioses son hombres y los hombres dioses...' 25

En este pasaje, que aparece en Balthazar, Darley está citando directamente un pasaje de la "Interlinear" donde Balthazar habla de las relaciones de Pursewarden y Justine; las primeras comillas nos indican que Darley está citando a Balthazar, el pronombre ella indica a Justine, él hace referencia a Pursewarden; pero tres líneas después, el sujeto de lo encontrará es Darley y en la oración siguiente entra Clea y el me hace

referencia a Balthazar. En la siguiente oración el sujeto no expreso es Pursewarden y ella se refiere a Clea; la cita que Darley cita a Balthazar citando, es de Clea citando a Pursewarden cuando le habla a Justine.

Hasta el bueno de Pombal estaba allí en traje de etiqueta, tan planchado y almidonado que hacía pensar en un relieve monumental para la tumba de Francisco Primero... Atento como un conejo, ... Pombal tenía un aspecto realmente absurdo. ('Ella lo llama Georges-Gaston, cosa que a él parece encantarle,' dijo Clea.) 26

Este pasaje aparece en Clea donde se escucha la voz del narrador en primera persona ("el bueno de Pombal", "tan planchado y almidonado...", "absurdo"), la voz de Fosca, la casta amante de Pombal, y la voz de Clea.

¿Era en realidad tan terrible como dejaba suponer su reputación? Nunca se sabrá. Las leyendas se forman fácilmente alrededor de tales personajes, que pertenecen más a la leyenda que a la vida. ('Una vez, cuando se vio amenazado de impotencia, bajó a la cárcel y ordenó que mataran a latigazos a dos chicas en su presencia, mientras se obligaba a una tercera' ¡cuán pintorescas son las imágenes poéticas en la lengua del Profeta! 'a refrescar su ánimo alotargado'. 27

En este pasaje de Mountolive escuchamos la voz sentenciosa del narrador omnisciente en las primeras tres oraciones. Pero, ¿a quién pertenecen los paréntesis? ¿De quién son las comillas? y, ¿de quién es el comentario sobre las delicias poéticas del árabe?

La utilización de los paréntesis es una de las técnicas menos afortunadas de Durrell. No importa quién esté narrando en el momento en que aparecen los paréntesis, se escucha la voz del autor señalando aquello que en el texto mismo ha quedado suficientemente

explícito. En un pasaje en Balthazar, Balthazar le está narrando a Darley un incidente entre Pursewarden y Justine:

Sabiendo que todo lo que le confiara quedaría en riguroso secreto, Justine dijo suavemente: "Da Capo". Hubo un largo silencio. ¡Diablos! ¡El viejo Porn en persona! (Había acuñado ese sobrenombre partiendo de 'pornógrafo'.) 28

En otro pasaje, en Mountolive cuando Nessim le reporta a Justine que Mountolive ya fue a ver a Nur, el jefe de la policía egipcia, respecto del contrabando de armas que está llevando a cabo el grupo de Nessim:

Levantó el auricular y habló a Justine, bajo, con voz sonriente: 'La montaña ha acudido a Mahoma.' (Lenguaje cifrado para designar a Mountolive y Nur). 29

Este es un defecto aparente no solamente en los paréntesis sino en la mayoría de las intervenciones del narrador omnisciente en Mountolive. El narrador hace sentir su presencia señalando constantemente aquello que el lector puede no haber notado. En el pasaje donde Nessim habla con Clea respecto de su proposición de matrimonio a Justine, incidente que conocemos en dos versiones anteriores:

"No quiero lastimarla ni fastidiarla, Clea, pero creo que en alguna forma, alguna vez, tiene que necesitarme a mí como yo la necesito a ella..." Sabía él mismo que estaba mintiendo. Clea no lo sabía. Meneó la cabeza, dudosa todavía... "Queréndote como te quiero, ¿cómo podría desearte algo mejor? Y le he hablado de ti, como me lo pediste, tratando de provocarla, de probarla. Parece irremediable." ¿Era esto verdad estricta?, pensaba ella. Tenía una tendencia demasiado grande a creer lo que decía la gente. 30

Ya el lector sabe que Nessim miente, así como sabe que Clea lo ignora y que una de las características de Clea es tener confianza ciega en la gente.

En la narración en tercera persona, Durrell parece olvidar la extraordinaria capacidad que había demostrado anteriormente al recrear las voces de personajes tan disímolos como Scobie (la mejor caracterización de las cuatro novelas en mi opinión), Justine, Balthazar y Clea. Los personajes habían mostrado una individualidad de tono y registro que lograba convencer al lector de su distintividad poética. En Mountolive la mayoría de los personajes tienen la misma voz: el inglés colonial pulido en el public school de Inglaterra.

Por ejemplo, Hosnani, el anfitrión copto de los años mozos de Mountolive, nos ha sido descrito como "bueno y cariñoso, pero mentalmente un poco tardo"³¹, y poco interesado en la vida intelectual, y que habla "un inglés imperfecto y pomposo".³² Sin embargo, en su corta, pero importante, aparición donde informa a Mountolive del sagrado destino de los coptos en Egipto, pronuncia una filípica en la mejor tradición de la oratoria de Oxford.

Si escuchamos los acentos de Clea, la bella e inocente Clea, en lo directo de su tono en Justine, por ejemplo:

Ya te habrás dado cuenta... que ella era la mujer de quien te dije una vez que estuve tan enamorada... Ah, no hablemos de ella... No volverá nunca más. 33

o cuando en Clea se le da a escoger entre una "carreta de amor"

o una carreta ordinaria, prefiere la segunda por ser más barata:

¡Oh, hijo de la verdad!... ¿Qué mujer tomaría un lozano marido en un carruaje como éste, cuando tiene en su casa un buen lecho que no le cuesta un solo centavo? 34

y lo comparamos con un pasaje donde Clea habla acerca de Justine en Moutolive:

Tales criaturas no son siquiera, en modo alguno, seres humanos, créo. Si viven es solamente en cuanto se representan a sí mismas en forma humana. Pero hay que ver que cualquiera que posea una sola pasión dominante presenta el mismo cuadro. Para la mayoría de nosotros, la vida es pasatiempo. Ella parece como una representación pictórica tensa y exhaustiva de la naturaleza, en su momento más superficial, más poderoso. 35

vemos la diferencia de tono.

Uno de los logros de la narración en tercera persona es la maestría de cambios de perspectiva en los pasajes de narración omnisciente. En la escena que sigue al suicidio de Pursewarden, cuando Moutolive y Nessim se ven confrontados y por necesidad y por motivos políticos tienen que olvidar su cariño mutuo y convertirse en enemigos, Durrell narra sus dudas y angustias, recrea sus culpas y deseos en un pasaje magistral que, a pesar de estar narrado por fuera ilustra con gran economía política, el estado interno de ambos personajes:

Muriendo los había utilizado a los dos... Pursewarden hubiera podido encontrar sin duda muchas otras salidas sin necesidad de separarlos con el acto de su muerte, de oponerlos comunicándoles un conocimiento que no podía beneficiar a ninguno de los dos... La ciudad con su ritmo obsesionante de muerte sonaba alrededor de ellos en

la oscuridad: el gemido de los neumáticos sobre plazas vacías, el deslizamiento raudo de los vapores de pasajeros, el penetrante silbido de un remolcador en el puerto interior. Sintió (Mountolive) como nunca aquel polvoriento flotar a la deriva, hacia la muerte, de la ciudad que año tras año se asentaba más firmemente en las estériles dunas del Ma-reotis. Volvía (Nessim) la mente primero a este lado y después al otro, como la arena de reloj. 36

O en la extraordinaria escena de la muerte de Narouz, que está narrada desde el punto de vista del narrador omnisciente: "El día de su muerte fue como cualquier otro día de invierno en Karm Abu Girg..."³⁷ y continúa durante seis páginas en un bellissimo lenguaje que recrea la finca y el amor de Narouz por sus tierras, hasta el momento de la aparición de Nessim, cuando imperceptiblemente cambia el foco de la narración y vemos la muerte de Narouz a través de la visión de su hermano:

El sonido de un lejano tiroteo sobre el lago siempre fue algo común en el vocabulario de los sonidos del lago... El hábito le enseñaba a uno gradualmente a diferenciar los diversos ruidos y reconocerlos; y Nessim también había pasado su infancia allí con una escopeta. Podía distinguir entre el profundo tang de la escopeta de una barca, apuntada a gansos que vuelan alto y el biff chato de un arma de calibre doce. 38

La personalidad del narrador omnisciente es sumamente intrusiva. He hablado ya de su sobreprotección para con el lector por medio de los paréntesis explicativos. En otros momentos, su actitud moral desmerece la fábula que está narrando, pues como dice Riffaterre "crear una lectura predecible es fomentar la superficialidad en la lectura; la imposibilidad de predicción atrae la atención

del lector."³⁹

Por ejemplo, cuando está reiterando los incidentes que culminan en el matrimonio entre Justine y Nessim. Sabemos ya -por la narración de Darley en Justine y los comentarios de Balthazar en la "Interlinear"- que éste ha sido un contrato donde el amor es secundario. Pero en Mountolive el narrador nos da, con lujo de detalles, los planes políticos de Nessim en términos de "monomanía", "asociación con un daimon", "pasionalmente", "exultación triunfante" y Justine responde sintiendo que Nessim es un "aventurero, un corsario" que le ocasiona "un despertar en los muslos". El narrador omnisciente, en contraste, comenta:

Era como si solamente ahora entendiese la naturaleza del amor que le ofrecía... ese deleznable designio político. 40.

Cuando habla acerca del suicidio de Pursewarden, lo llama "su acto solitario de cobardía"; y cuando comenta los terribles sueños que atosigan a Nessim, anuncia:

Pero las presiones psíquicas no se alivian a menos que uno las mire de frente y las domine, que pelee valientemente con los peligros de una razón temblorosa. 41

o, al hablar de Leila en su relación con Mountolive, comenta que "mujer al fin, quería agudizarle la herida de la separación, para que le durase más"⁴² y más adelante, "tampoco se equivocaba al comprender que si hubieran sido libres de entregarse a su pasión, sus relaciones no hubieran durado más de un año."⁴³

A pesar de las intervenciones en ocasiones intrusivas del

narrador omnisciente, parece de cuando en cuando necesitar justificar su omnisciencia, como cuando Mountolive conoce a Liza y a Pursewarden y tienen una conversación "que más tarde él transcribió a Leila con tanta exactitud, gracias a su formidable memoria"⁴⁴ y desde luego, para el lector, quien, si posee una memoria tan excelente como la de Mountolive, notará la paradoja varias páginas más tarde cuando éste declara: "No recuerdo exactamente lo que dijo (Pursewarden)."⁴⁵

Ya he hablado de los signos de lectura, las señales que el narrador da al lector, y que constantemente recuerdan la presencia del guía que nos acompaña por los vericuetos de la fábula. Estos signos de lectura son preponderantes en Mountolive, donde el narrador siente la necesidad de traducir las palabras:

Conmovía escuchar a los musulmanes entonar cantos religiosos a Damiana, santa cristiana; yo oía voces que ululaban las palabras: 'Ya, Sitt Ya Bint El Wall' una y otra vez. ¿No es curioso? ¡Oh señora, señora del Virrey! ⁴⁶

o las actitudes:

¡Ah, embajador! -expresó sentimentalmente, cuando los cumplimientos cedieron sitio a los negocios-. Usted conoce bien nuestro idioma y nuestro país. Le tenemos confianza. Palabras que querían decir: 'Usted sabe que nuestra venalidad es inextricable, marca de una antigua cultura; por lo tanto no nos sentimos avergonzados en su presencia.'⁴⁷

o los incidentos:

No causaba sorpresa que no equivocara las palabras, porque en Egipto los predicadores ciegos son famosos por su memoria, y, además, todo el Corán no pasa de dos tercios del Nuevo Testamento.⁴⁸

Los signos de lectura son mucho menos evidente en las otras novelas, como si la narración en primera persona permitiera al autor simplemente presentar su fábula, dejando que Darley dirija al lector. Pero el narrador en primera persona tampoco es unívoco. El Darley de Justine podría clasificarse como el yo cronístico que se apoya en mucho material externo para presentar una visión de los hechos. El Darley de Balthazar, como ya se ha dicho, juega con tres grandes elementos de narración: su manuscrito, las revelaciones de Balthazar y los comentarios que éstas provocan.

La multivocidad en Clea es aún más evidente. Fiel a su designio declarado no sólo en la cronología de la fábula sino en la forma misma, Darley presenta un tono mucho más maduro que en las novelas anteriores:

Aquella guerra había llegado hasta nosotros por el agua con tanto sigilo, gradualmente, como las nubes que llenan en silencio el horizonte de extremo a extremo. Pero no había estallado todavía. Sólo sus rumores oprimián el corazón con esperanzas y temores contradictorios. 49

y una capacidad de ver el paso del tiempo con una cierta madurez; al mirar un retrato de él y de Melissa que Hamid le acaba de regalar:

Aquella instantánea debió ser tomada un invierno, a eso de las cuatro. ¿Qué podía estarle diciendo con tanta seriedad? Por mi vida, no recordaba ni el momento ni el lugar; y sin embargo, allí estábamos los dos, genio y figura, como quien dice. Tal vez las palabras que yo pronunciaba en aquel momento

eran trascendentes, significativas, o, acaso sin sentido! 50

También incluye marcadores de tiempo con una gran profusión, donde antes habían estado ausentes. A pesar de que uno de los temas en Clea es la diferencia entre "el tiempo del calendario" y "los iones que separan a un ser de otro ser, un día de otro día",⁵¹ Durrell tiene mucho cuidado de ofrecer indicadores del tiempo calendario que no estaban presentes en las otras novelas: "los diez días que siguieron"⁵² "tarareando mentalmente Jamais de la vie, y me sorprendió lo antigua que me sonaba la melodía, su anacronismo",⁵³ "Fue el 14 de noviembre, poco antes del amanecer."⁵⁴

Los probombres narrativos también han cambiado en esta última parte del Cuarteto de Alejandría. Por primera vez, aparece el "uno" indefinido: "Los nervios de uno temblaban como las ramas de un árbol";⁵⁵ "En esos momentos son los pequeños detalles los que le asaltan a uno como ladrones."⁵⁶ "Sentarse y cenar tarde, hasta que los vasos frente a uno se llenen de claro de luna."⁵⁷

También el "tu" dirigido al lector forma parte de la técnica de narración en las descripciones en Clea, cuando había estado ausente en las otras tres novelas: "Así, por fin, siguiendo las curvas del terraplén verde, llegas a una casa vieja..."⁵⁸ Y, más sorprendente aún, se ve la aparición del plural mayestático: "(definamos 'hombre' como un poeta que perpetuamente conspira en contra de sí mismo)".⁵⁹

Todos estos cambios subrayan y anuncian un cambio importante

en la visión del narrador, que habrá de hacerse explícita en la segunda parte de este cuarto libro del Cuarteto; Darley dice:

Y aunque los vínculos con mis amigos no habían cambiado demasiado, penetraron ahora nuevas influencias, se levantaron vientos nuevos...nos mostrábanos, unos a otros, rostros siempre nuevos de nosotros mismos. También las circunstancias proporcionaban un nuevo contrapunto, pues la antigua ciudad, en apariencia no modificada, se había sumido en la penumbra de una guerra. En cuanto a mí, había llegado a verla como sin duda había sido siempre: un sórdido puerto de mar...60

Este cambio habrá de culminar en el cuestionamiento de toda la narración:

¿O acaso, confundido por mi propia visión me estaría engañando una vez más? No lo sabía ni me preocupaba; ya no me dedicaba a rumiar en la mente mis pensamientos...61

Las formas narrativas también han cambiado en Clea; Darley introduce, en ciertos momentos, una narración en forma de diálogo teatral, como cuando cuestiona a Clea sobre el cuaderno de Pursewarden.⁶² El último capítulo de Clea contiene una carta escrita por Darley a Clea y está presentada sin ningún prólogo; hasta este momento, cada aparición de material escrito había sido ofrecido con una explicación de cómo llegó a (o salió de) las manos del personaje que lo ha recibido (o que lo escribió).

Habiendo comentado las diferencias en las formas de narración y los cambios que éstas sufren a través de las cuatro novelas del Cuarteto de Alejandría quisiera terminar este análisis con unos comentarios respecto de los narradores principales en estas novelas.

Descubrimos, al leer Balthazar que Darley no es un narrador confiable. No porque deliberadamente engañe al lector, sino porque su visión es tan parcial que nos ofrece únicamente la versión que él puede conocer. El narrador de la "Interlinear" sugiere, al ofrecer datos que amplían y reacomodan la realidad conocida por el lector en la primera novela:

Supongo... que si usted decidiera incorporar ahora a su propio manuscrito sobre Justine lo que le estoy diciendo, se encontraría en presencia de un libro curioso; la historia sería narrada, por así decirlo, en estratos...63

La nueva información nunca provoca dudas sobre la confiabilidad de Balthazar. Y sin embargo, sabemos posteriormente en las últimas dos novelas, que la verdad de Balthazar es tan parcial como la de Darley.

Ni siquiera el narrador omnisciente ofrece una (verdad completa en Mountolive. Y en la nota del autor, al principio del cuarto libro del Cuarteto, se nos anuncia la parcialidad de la narración aun en este volumen final:

En los "Temas de ejercicio" que cierran este volumen sugiero una serie de variantes para un posible desarrollo ulterior de personajes y situaciones; pero sólo con el propósito de insinuar que aun cuando la serie se prolongase hasta el infinito, la obra... sería... estrictamente una parte del mismo 'continuum verbal'. De modo que si el eje del cuarteto está en el justo centro, podrá iluminar cualquiera de las partes... En todo caso, para todos los fines y propósitos, los cuatro volúmenes pueden ser juzgados como un todo.64

NOTAS

1. David Goldknoff, The Life of the Novel, London, University of Chicago Press, 1972, p. 79, "The confessional increment flourishes... to an extent, in fact, which makes the telling of the story by the main characters more meaningful than the activities of their febrile lives." Traducción mía, subrayado del texto.
2. Lawrence Durrell, Balthazar, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires. Ed. Sudamericana, 1975, nota del autor.
3. Writers at Work, Paris Review Interviews. Second Series, New York, Viking Press, 1963, p. 279, "Ideally, all four volumes should be read simultaneously." Traducción mía.
4. Lawrence Durrell, Clea, trad. de Matilde Horne, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1961, nota del autor.
5. Lawrence Durrell, Mountolive, trad. de Santiago Ferrari, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1961, p. 252.
6. Durrell, Clea, op. cit. p. 78
7. Ibid., p. 128
8. Ibid., p. 199
9. Ibid., p. 146
10. Writers at Work, op. cit., p. 278, "I'm trying to give you stereoscopic narrative with stereophonic personality." Traducción mía.
11. Durrell, Clea, op. cit. p. 191
12. Ibid., p. 192
13. Ibid., p. 12
14. Ibid., p. 305
15. Frederick Karl, A Reader's Guide to the Contemporary English Novel, New York, Farrar, Strauss, 1962, p. 41, "Durrell's object is to approximate the kind of novel in which the very writing becomes itself the substance of the narrative." Traducción mía.
16. Ibid., p. 42 "Durrell is often concerned with the purely technical problems of writing a novel." Traducción mía.

17. Durrell, Balthazar, op. cit., p.13
18. Ibid., p.53
19. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 225
20. Scheles, op.cit., p. 240
21. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 208
22. Lawrence Durrell, Justine, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967, p. 209
23. Durrell, Balthazar, op. cit., p. 124
24. Ibid., p. 230
25. Ibid., p. 123
26. Durrell, Clea, op. cit., p. 98
27. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 277
28. Durrell, Balthazar, op. cit., p. 144
29. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 273
30. Ibid., p. 209, subrayado mío.
31. Ibid., p. 26
32. Ibid., p.13
33. Durrell, Justine, op. cit., p. 236
34. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 212
35. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 212
36. Ibid., p. 232
37. Ibid., p. 324
38. Ibid., p. 328
39. Riffaterre, op. cit., p. 158, traducción mía, "Predictability may result in superficial reading; unpredictability will compel attention."

40. Durrell, Mountolive, op. cit., p. 217
41. Ibid., p. 236
42. Ibid., p. 52.
43. Ibid., p. 55
44. Ibid.
45. Ibid., p. 67
46. Ibid., p. 130
47. Ibid., p. 270
48. Ibid., p. 286
49. Durrell, Clea, op. cit., p. 23
50. Ibid., p. 44
51. Ibid., p. 11
52. Ibid., p. 13
53. Ibid., p. 30
54. Ibid., p. 251
55. Lawrence Durrell, Clea, London, Faber and Faber, 1960, p. 24
traducción mía. Nótese que en ésta y las subsiguientes tres
citas ha sido menester utilizar mi propia traducción ya que
la traducción antes citada ignora la sutileza de la utiliza-
ción de los pronombres. "One's nerves were shaken like the
branches of a tree."
56. Ibid., p. 212 "At such moments it is the small details which
strike one like blows."
57. Ibid., p. 229, "To sit and dine late, until the glasses before
one had brimmed with moonlight."
58. Ibid., p. 46 "And so at last, following the curves of the
green embankments you come upon an old house..." El subraya-
do, desde luego, es mío.
59. Durrell, Clea, op. cit. p. 60

60. Ibid., p. 109
61. Ibid., p. 113
62. Ibid., p. 114
63. Durrell, Balthazar, op. cit., p. 181
64. Durrell, Clea, op. cit., nota del autor.

CONCLUSIONES

Se ha reiterado en este trabajo que la metodología que se presenta tiene por objeto fundamentar la intuición primera del crítico de la novela, en una puntualización basada en el análisis estilístico. Nótese que la tesis que se sustenta no pretende que el análisis estilístico reemplace a la crítica literaria de otro tipo, sino que se presenta como un instrumento que allane el camino para que ésta funcione con mayor efectividad. Al señalar mis divergencias con otras clases de crítica en el primer capítulo de la tesis he insistido en el valor que éstas pueden tener respecto de la función de la literatura y de las cuestiones ancilares del texto literario. Posteriormente fundamento la necesidad de una metodología que se centre en el estudio del lenguaje de la novela y, basándome en premisas de las teorías lingüísticas, procedo a desarrollar y ejemplificar la aplicación de tal metodología. En el tercer capítulo, tomando en cuenta el problema de un análisis exhaustivo de la novela, dada su extensión, limito el terreno en el cual habré de centrar mi análisis a la perspectiva narrativa de las novelas que seleccioné.

Al aplicar el esquema metodológico desarrollado en el segundo capítulo a un análisis de la perspectiva narrativa en cinco novelas de la tradición literaria inglesa, se esclarecen algunas características de estos textos que no eran aparentes anteriormente. En el cuarto capítulo al analizar la perspectiva narrativa con detenimiento, se ha logrado aislar el papel preponderante que juega

Nelly Dean en el desenlace de los sucesos trágicos de Cumbres borrascosas, y de esta manera se obtiene una nueva visión de la novela. En el estudio del Cuarteto de Alejandría se dirimen, por medio del análisis de las formas de narración, los logros y fallas de lo que constituye el enunciado central de esa obra de arte.

Como espero se haya hecho evidente en los capítulos anteriores, reitero que los significados que brinda la literatura eluden una descripción precisa. La percepción y los juicios literarios que ejerce el crítico excelente, y que yo resumo bajo el concepto de intuición son, como ya lo he dicho, el punto de partida para toda buena crítica literaria. Sin embargo, la cuidadosa consideración de evidencias lingüísticas que apoyen (o derroquen, en su caso) la intuición primera tiende a ofrecer puntos específicos para la discusión de la interpretación de una obra dada. No pretendo que la interpretación que he derivado con esta metodología sea ni la única, ni la correcta, ni mucho menos que dé cuenta total de los significados de las obras que analizo, como ya lo he dicho en la página 16 de este trabajo. El análisis estilístico no puede ser suficiente en sí mismo para dilucidar la totalidad del espectro de respuestas que una obra literaria puede estimular. De allí la limitación que se hace explícita en el título de este trabajo: aplicación práctica de una metodología en busca de una teoría. De ninguna manera considero que interpretaciones derivadas a través de otras metodologías necesariamente sean menos esclarecedoras. En el último análisis, la ambigüedad del mensaje poético jamás

puede ser totalmente aclarada; una metodología por exhaustiva que sea jamás podrá agotar todos los significados posibles del mensaje literario.

Nuevamente insisto que la metodología que aquí se presenta es una estrategia más para la interpretación del texto literario. El eclecticismo pragmático que rige el desarrollo de esta metodología puede avalarse fundamentalmente por el éxito que logre en su función.

¿Cuál es la función de la metodología que aquí propongo? La de hacer más explícito el juego de convertir la forma en contenido y posteriormente descifrar la significación de este juego de formas, en un deseo de capturar la fuerza del texto en lugar de reducirlo a una estructura predecible que lo encuadre y lo defina. El tipo de crítica que enfoca la aventura del significado es tal vez la más adecuada para lo que debiera ser la función primordial de la crítica: el motivar el interés del texto, el combatir el aburrimiento que se agazapa tras de cada obra literaria. Al leer las novelas decimonónicas, leemos con detenimiento los pasajes claves y aceleramos nuestra lectura en las descripciones y conversaciones que sirven como identificación; si invirtiéramos ese ritmo nos aburriríamos. El ritmo de lectura es un reconocimiento de la estructura del texto.

"Si se lee con detenimiento una novela de Zola, leyendo cada palabra, el libro se nos cae de las manos."¹ Con un texto moderno no podemos modular el ritmo de lectura de la misma manera, ya que

sobreviene la opacidad, y de ésta, el aburrimiento; es menester leer más detenidamente, saboreando el drama de la oración, explorando lo indeterminado del texto; "no se puede devorar, sino que debe desmenuzarse, gustar y saborear cada partícula (del texto) con minuciosidad."²

Coadyuvar al placer del texto es la función genérica de la crítica. Este placer se deriva también del reconocimiento del hecho que el hombre siempre busca darle significado a las cosas. La literatura es una imagen de la creación de significados, pero además ofrece al lector la posibilidad de participar en la creación misma.

"El problema ético fundamental es el reconocer los signos, donde sea que estén; esto es, proclamar en lugar de esconder los signos, y no confundirlos con fenómenos naturales."³ El estructuralismo y los modelos lingüísticos han contribuido a la tarea de "reconocer signos" pero aún sabemos bastante poco acerca de como leemos. La literatura no refleja imaginativamente la realidad sino que realiza el reflejo. Y cuando al lector se le invita, no ya únicamente como espectador, sino como co-creador en la novela moderna (la que tiene como "contenido" central su propio proceso de creación) necesariamente recae en el juego de las estructuras lingüísticas para derivar el orden del reflejo. Al comprender más certeramente la realización de este reflejo, podremos derivar mayor placer de nuestra lectura.

La estilística, como se ha definido y utilizado en este

trabajo, es un vehículo más para la crítica literaria. La metodología crítica propuesta en esta tesis cumple su función al hacer más explícito el significado del juego de las formas que han utilizado los autores de las obras que se analizan. Considero que dicha metodología puede contribuir de la misma manera al análisis de otras novelas y así abrir otras posibilidades más fructíferas de interpretación y valoración de la novela.

NOTAS

1. Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, p. 23
2. Ibid., p. 25
3. Roland Barthes, "Une problématique du sens", Cahiers média,
Service d'édition..., 1, 1967-8, p. 20

BIBLIOGRAFIA

De Consulta

- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclonédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974
- Hatzfeld, A. T., ed., Critical Bibliography of the New Stylistics, New York, Harcourt Brace, Jovanovich, 1971
- Quirk, Randolph, Greenbaum et al., A Grammar of Contemporary English, London, Longman, 1972

Artículos

- Alonso, Amado, "Stylistic Interpretation of Literary Texts", Modern Language Notes, LVII, 1942, pp. 489-96
- Bakhtine, Mihail, "Discourse Typology in Prose", Readings in Russian Formalism, ed. Mtejka, MIT, 1971
- "L'enoncé dans le roman", Langages, XII, 1968, pp. 126-197
- Barnes, Hazel, "Ins and Outs of Robbe-Grillet", Chicago Review, Spring, 1962, pp. 47-82
- Barr, Donald, "Intrigue is a Way of Life" (on Montolive), New York Times Literary Supplement, March 22, 1959
- Barthes, Roland, "Une problématique du sens", Cahiers Média, Service d'édition ..., 1, 1967-8, pp. 9-22
- Bateson, F. W. and B. Shakovitch, "Katherine Mansfield's 'The Fly': A Critical Exercise", Essays in Criticism XII, Jan. 1962, pp. 39-53
- Booth, Wayne C., "Distance and Point of View: An Essay in Classification", Essays in Criticism, XI, 1960, pp. 60-79
- Bradbrook, Frank, "Style and Judgment in Jane Austen's Novels", Cambridge Journal IV, 1951, pp. 515-37
- Brooks, Cleanth, "The Poem as Organism", EIA, New York, 1940, pp. 29-41
- Bowen, E.D.E., "Notes on Writing a Novel" Collected Impressions, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1950
- Carreter, Lázaro, "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en última década", Revista de Occidente, 1 No. 31, 1969, pp. 319-347
- "Consideraciones sobre la lengua literaria", Boletín de la fundación Juan March, Nov., 1973, pp. 457-67

- Chatman, Seymour, "New Ways of Analyzing Narrative Structure", Language and Style, Winter, 1969, pp. 3-37
- "Towards Theory of Narrative", New Literary History, VI, Winter, 1975
- Cruttwell, Patrick, "Makers and Persons", Hudson Review XII, Winter 1959-60, pp. 487-507
- Culler, Jonathan, "Structural Semantics and Poetics", Centrum I, 1973, pp. 5-22
- Eco, Umberto, "Semiología de los Mensajes" en Análisis de las Imágenes, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 23-81
- Elledge, S., "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", PMIA LXII, 1947, pp. 147-82
- Firth, J. R., "Modes of Meaning", Papers in Linguistics 1934-51, London, OUP, 1957
- Flint, R. W., "A Major Novelist", (Durrell), Commentary XXVII, 1959, pp. 353-6
- Friedman, Norma, "Point of View", PMIA LXX, Dec. 1955, pp. 1160-89
- Frohock, W., "Introduction to Butor", Yale French Studies 24, Summer, 1959
- Gardin, J. C., "Semantic Analysis Procedures", Social Science Information 8, 1969
- Gerber, John C., "Point of View", Style in Prose Fiction, English Institute Essays, 1958
- Gomrich, E., "The Evidence of Images", Charles S. Singleton, ed., Interpretation, Theory and Practice, Blatimore, John Hopkins, 1969
- Graham, John, "Character Description and Meaning in the Novel", Studies in Romanticism V, Summer, 1966, pp. 203-19
- Green Martin, "L. Durrell: A Minority Report", Yale Review XLIX, 1969, pp. 496-508
- Gregory, Michael, "A Theory for Stylistics", Language and Style VII, 2, Summer 1974
- "Aspects of Varieties Differentiation", Records of the Spring Meeting of the Linguistics Association of Great Britain, March, 1966
- Halliday, MAK, "Categories of Grammar", World, 17, 1961

- Hatzfeld, H. A., "Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature", Journal of Aesthetics VI, 1947, pp. 1-21
- Hendricks, William O., "Methodology of Narrative Structural Analysis", Semiotica VII, 1973, pp. 163-184
- "The Relation between Linguistics and Literary Studies", Semiotica VI, 1972, pp. 5-21
- "Three Models for the Description of Poetry", Journal of Linguistics, Vol. 5, No. 1, April 1969, pp. 1-22
- Rowe, L. R., "Analysis of Imagery", PMLA LX, 1945, pp. 567-86
- Ryman, S. B., "Myth, Ritual and Nonsense", Kenyon Review XI, 1949, pp. 455-75
- "The Psychoanalytical Criticism of Literature", Western XII, 1947, pp. 106-15
- Iser, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", New Literary History, III, iii, Winter, 1972
- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics", Sebeok, ed., Style in Language, Cambridge, MIT, 1968
- Jespersen, Otto, A Modern English Grammar, "Pronouns", Part II, Vol. I, Heidelberg, 1914
- Jones, Alexander, "Point of View in The Turn of the Screw", PMLA LXXIV, March 1959, pp. 112-122
- Kristeva, Julia, "The Semiotic Activity", Screen, Spring-Summer, 1973
- Kunitz, Stan, ed., "Durrell", "Burgess", Twentieth Century Authors, New York, The H. W. Wilson Co., 1955
- Leavis, F. R., "What's Wrong with Criticism", Scrutiny I, 1932, pp. 132-46
- Macworth, Cecily, "Lawrence Durrell and the New Romanticism", Twentieth Century CLXVII, March 1960, pp. 203-213
- Mandel, S., "In Search of the Sense" (Justine), Saturday Review, Sept. 21, 1957
- McCarthy, Mary, "Letter to a Translator", Encounter XXIII, Nov. 1964
- "The Fact in Fiction", Partisan Review XXVII, Summer 1960, pp. 438-458

- McIntosh, Angus, "Patterns and Ranges", Language 37, 1961
- Mercer, Vivien, "Arrival of the Anti-Novel", Commonweal LXX, 1959
- Montague, C. E., "Sez 'E or Thinks 'E", A Writer's Notes on His Trade, London, Chatto and Windus, 1930, pp. 37-50
- Morrisette, Bruce, "The New Novel in France", Chicago Review XV, 3 Winter-Spring, 1962
- Mukarovsky, J., "Standard Language and Poetic Language, en Garvin, ed., A Prague School Reader, Washington, Georgetown U. Press, 1964
- Mullen, Edwin, "On Mountolive", Two Cities, April 15, 1959, pp. 21-4
- Ohmann, Richard, "Generative Grammars and the Concept of Literary Style", Word XX, 1964, pp. 423-439
- Pascal, Roy, "Tense and Novel", Modern Language Review XVII, 1962, pp. 1-11
- Pascual Buxó, José, "Uso y sentido de las Locuciones and la poesía de César Vallejo", Anuario de Filología, Universidad del Zulia, 1968
- Pearson, N. H., "Literary Forms and Types", EIA, 1941, pp. 61-72
- Pierce, C., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", Justus Býchler, ed., New York, Dover Press, 1955
- Pleynet, Marcelin, "Théorie d'ensemble", Paris, Seuil, 1968, pp. 94-126
- Poulet, George, "Criticism and the Experience of Interiority", English Institute Essays, 1959
- Prescott, Orville, "Justine", NY Times Literary Supplement, Aug. 24, 1958
 "Review of Durrell, Balthazar" NY Times, Aug. 27, 1958
- Rahv, Phillip, "Criticism of Fiction", Kenyon Review XVIII, Spring 1956, pp. 276-99
- Ransom, J. C., "Criticism, Inc.", en The World's Body, New York, 1938, pp. 327-350
 "The Understanding of Fiction", Kenyon Review XII, 1950, pp. 189-218

- Reyes, Alfonso, "El deslinde", Tomo XV de Obras Completas, México, FCE, 1963
- Riffaterre, Michael, "Reply to Leo Spitzer: On Stylistic Method", Modern Language Notes, 73, 1958, pp. 47-82
- "Criteria for Style Analysis", Word 15, 1959, pp. 154-174
- Sayce, R. A., "Literature and Language", Essays in Criticism VII, 1957
- Schorer, Mark, "Technique as Discovery", Essays on the History of Modern Fiction, ed., J. W. Aldridge, New York, Ronald Press, 1952
- Shannon, C. E., "Prediction and Entropy of Printed English", Bell System Technology Journal 30, 1951
- Sinclair, John, "Discourse in Relation to Semiotics", New York, Annals of the Burg Wartstein Symposium, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 1975
- "The linguistic basis of Style", Style and Text, Sweden, Skriptor, 1975
- Spitzer, Leo, "History of Ideas versus Reading of Poetry", Southern VI, 1940, pp. 61-64
- Steiner, George, "Lawrence Durrell: The Baroque Novel", Yale Review XLIX, 4, June 1960, pp. 438-95
- Sykes, Gerald, "Justine", NY Times Literary Supplement, Aug. 25, 1957
- "Review of Durrell's Balthazar", NY Times, Aug., 27, 1958
- Tate, Allen, "The Post of Observation in Fiction", Maryland Quarterly, II, 2, 1944, pp. 61-64
- Thorne, J. P., "Stylistics and Generative Grammars", Journal of Linguistics, I, 1965
- Tillotson, G., "The Content of the Authorial I", Thackeray the Novelist, Cambridge, 1954
- Tolkien, J. R. R., "On Fairy Tales", Tree and Leaf, New York, Houghton Mifflin, 1965
- Volensov, V. K., "Semiotics", Semiotics of Art, Kotejka, ed., Cambridge, MIT, 1976
- Wellek, René, "Six Types of Literary History", ELI 1946, 1947, pp. 107-26
- Wimsatt, W. K., "One Relation of Rhyme to Reason", Modern Language Quarterly V, 1944, pp. 323-38

- Winters, Yvor, "Problems for the Modern Critic of Literature", Hudson Review IX, Autumn, 1956, pp. 325-386
- Winterwood, Ross, "Style: A Matter of Manner", Quarterly Journal of Speech, 56, 1970, pp. 161-7
- Witte, W., "The Sociological Approach to Literature," Modern Language Review XXXVI, 1941, pp. 86-94
- Whitman, L. E., "The Validity of Literary Definitions", PMLA 39, 1924, pp. 722-36
- Working Papers in Cultural Studies, U. of Birmingham, England, "Literature and Society", 1973
- Writers at Work, Paris Review Interviews, New York, Viking, 1963
"Durrell"
- Libros
- Akhmanova, Olga, Principles and Methods of Linguistics, Moscow, MGU, 1970
- What is the English we Use?, Moscow, MGU, 1973
- Allen, J. P. B. and S. Pit Corder, eds., Papers in Applied Linguistics, London, OUP, Vol. I 1973, Vol. II, 1975
- Allen, Walter, The English Novel, London, Penguin, 1954
- The Modern Novel, New York, Dutton, 1964
- ed., Writers on Writing, Boston, Dutton, 1959
- Allott, Miriam, Novelists on the Novel, London, Routledge, 1968
- Alonso Amado, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1969
- Alonso, Dámaso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950
- Análisis de las Imágenes, Comunicaciones, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970
- Análisis Estructural del Relato, Comunicaciones, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974
- Antal, Lazlo, Content, Understanding and Meaning, The Hague, Mouton, 1964
- Questions of Meaning, The Hague, Mouton, 1963
- Auerbach, Erich, Mimesis, Princeton, Princeton U. Press, 1974

- Austin, J. L., How to do Things with Words, Oxford, OUP, 1965
- Barthes, Roland, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966
Elements of Semiology, Boston, Beacon Press, 1967
El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973
Ensayos críticos, Barcelona, Seix-Barral, 1973
Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973
S/Z, Paris, Seuil, 1970
- Bataille, George, La literatura y el Mal, Madrid, Taurus, 1971
- Beach, Joseph, The Twentieth Century Novel, New York, 1932
- Beardsely, M. C., Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, New York, Harcourt, Brace and World, 1958
- Bellow, Saul, Herzog, Barcelona, Destino, 1976
- Benson, James and William Greaves, The Language People Really Use, Toronto, Agincourt, 1973
- Bentley, Phyllis, Some Observations on the Art of Narrative, London, Home and Van Thal, 1946
- Bergonzi, Bernar, The Situation of the Novel, London, Penguin, 1972
- Bierswisch, Manfred, El estructuralismo, Barcelona, Tusquets, 1971
- Bloomfield, M. W., Interpretation of Narrative, Cambridge, OUP, 1970
- Bodkin, Maud, Archetypal Patterns in Poetry, London, 1934
- Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, London, U. of Chicago Press, 1969
- Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970
- Bradbury, Malcolm, Possibilities, London, OUP, 1973
- Brontë, Emily, Cumbres borrascosas, México, Porrúa, 1975
Wuthering Heights, New York, Modern Library, 1950
- Bronzwaer, W. J., Tense in the Novel, Groningen, Walter-Noordhoff, 1970
- Brooke-Rose, Christine, A Grammar of Metaphor, London, Secker and Warburg, 1958

- Brooks and Warren, Scope of Fiction, New York, Appleton, Century-Crofts, 1960
- Brown, Huntington, Prose Style: Five Primary Types, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1966
- Burgess, Anthony, A Clockwork Orange, London, Heinemann, 1962
A Clockwork Orange, London, Penguin, 1973
La naranja Mecánica, Buenos Aires, Minotauro, 1972
The Novel Now, London, Faber, 1971
- Burke, K. D., The Philosophy of Literary Form, New York, Vintage, 1957
- Burns and Burns, eds., Sociology of Literature and Drama, 1973
- Cary, Joyce, Art and Reality, New York, 1958
- Castagnino, Raul, El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1974
- Castellet, José Ma., La hora del lector, Barcelona, Seix-Barral, 1957
- Caudwell, Christopher, Illusion and Reality, Oxford, OUP, 1937
- Cepteno, Augusto, The Intent of the Artist, Princeton, Russell, 1941
- Chatman, S. and S. R. Levin, eds., Essays on the Language of Literature, Boston, Dutton, 1967
- Cherry, Colin, On Human Communication, London, MIT, 1971
- Chomsky, Noam, Language and Mind, New York, Harcourt, Brace, 1972
Syntactic Structures, The Hague, Mouton, 1957
- Confort, Alex, La novela y nuestro tiempo, Buenos Aires, Realidad, 1947
- Conrad, Joseph, Youth: A Narrative and Other Stories, London, Everyman's Library, 1967
- Coombs, H., Literature and Criticism, London, Pelican, 1966
- Cooper, David E., Philosophy and the Nature of Language, London, Longman, 1975
- Crestal, David, Linguistics, London, Pelican, 1972
and Derek Davy, Investigating English Style, London, Longman, 1969
- Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, London, RKP, 1975

- Daiches, David, Critical Approaches to Literature, London, Longman, 1963
The Nature of Fiction, New York, Greenwood, 1948
- De Fleur, M. L., Teorías de la comunicación, Buenos Aires, Paidós, 1970
- Dijk, Teun A. Van, Some Aspects of Text Grammars, The Hague, Mouton, 1972
- Dinneen, F. P., An Introduction to Linguistics, New York, Holt, Rhinehart and Wilson, 1967
- Dixon, Robert, A New Approach to Linguistic Description, London, Longman, 1955
- Donohue, J. J. The Theory of Literary Kinds, Dubuque, 1943
- Durrell Lawrence, Balthazar, London, Faber, 1961
Balthazar, Buenos Aires, Sudamericana, 1975
- Clea, London, Faber, 1961
Clea, Buenos Aires, Sudamericana, 1975
- Justine, New York, Dutton, 1961
Justine, Buenos Aires, Sudamericana, 1967
- Mountolive, London, Faber, 1961
Mountolive, Buenos Aires, Sudamericana, 1975
- Eco, Umberto, La Estructura Ausente, Barcelona, Lumen, 1975
- Ehrenpreis, I., The 'Types' Approach to Literature, New York, 1945
- Empson, William, Seven Types of Ambiguity, London, Penguin, 1961
- Enkvist, N. E. et al., Linguistics and Style, Oxford, OUP, 1964
- Enkvist, Nils, Linguistic Stylistics, The Hague, Mouton, 1973
- Erich, Victor, El forma ismo ruso, Barcelona, Seix-Barral, 1974
- Ermetiger, E. et al., Filosofía de la ciencia literaria, México, FCE, 1946

- Fiedler, Leslie A., Waiting for the End, London, Pelican 1967
- Firth, J. R., Selected Papers of 1952-1959, ed. F. R. Palmer, London, Longman, 1968
- Fowler, R., ed., Essays on Style and Language, London, Routledge, 1966
Style and Structure in Literature, Oxford, Blackwell, 1974
- Fraser, G. S., Lawrence Durrell, London, Faber, 1973
- Freedman, Ralph, The Lyrical Novel, Princeton U. Press, 1971
- Freeman, D. C., ed., Linguistics and Literary Style, NY, Holt Rinehart, 1970
- Friedman, Alan Warren, Lawrence Durrell and the Alexandria Quartet, Norman, U. of Oklahoma Press, 1970
- Frye, Northrup, The Anatomy of Criticism, Princeton, PUP, 1957
The Critical Path, London, Indiana U. Press, 1973
- Gardner, Helen, The Business of Criticism, Oxford, OUP, 1959
- Garvin, P. L., ed., A Prague School Reader on Aesthetics, Washington, Georgetown U. Press, 1964
- Gerould, Gordon Hall, How to Read Fiction, NY, Russell, 1969
- Giglioli, Pier Paolo, ed., Language and Social Context, Penguin, 1972
- Goldknopf, David, The Life of the Novel, Chicago, U. of Chicago Press, 1972
- Goodman, Paul, The Structure of Literature, U. of Chicago Press, 1954
- Gordon, Caroline, How to Read a Novel, NY, Viking Press, 1957
- Gorostiza, José, Poesía, México, FCE, 1964
- Grabo, C. H., The Technique of the Novel, NY, Viking, 1964
- Gregory, Michael, Perspectives for a Description of English, Toronto, York U., 1972
- Greimas, A., Semántica Estructural, Madrid, Gredos, 1969
- Gueroult, Marcial, ed., El Concepto de la Información, México, Siglo XXI, 1966
- Guglielmi, G., La Literatura como Sistema, como Función, Barcelona, Juvenil, 1972
- Guiraud, Pierr, La Sociología, México, Siglo XXI, 1974

- Hallgerould, Gerald, How to Read Fiction, Princeton House, 1937
- Halliday, MAK, and Ruqaiya Hasan, Cohesion in English, London, Longman, 1976
- Explorations in the Functions of Language, London, Edward Arnold, 1973
- Hamilton, Clayton, Materials and Methods of Fiction, NY, Baker and Taylor, 1908
- Harvey, W. J., Character and the Novel, London, Chatto and Windus, 1970
- Hernadi, Paul, Beyond Genre, London, Cornell U. Press, 1972
- Hill, Christopher, Puritanism and Revolution, London, Panther, 1968
- Hillis Miller, J., ed., Aspects of Narrative, English Institute, 1971
- Hjelmslev, Louis, Prolegomena to a Theory of Language, Madison, U. of Wisconsin Press, 1961
- Hoggart, Richard, Speaking to Each Other, Pelican 1973
- The Uses of Literacy, Pelican, 1960
- Holland, N. N., The Dynamics of Literary Response, NY, Norton, 1975
- Hough, Graham, Style and Stylistics, London, Routledge, 1969
- Householder and Saporta, Problems in Lexicography, The Hague, Mouton, 1967
- Humphrey, Robert, Stream of Consciousness in the Modern Novel, L.A., UCLA Press, 1954
- Jakobson, Roman et al., El Lenguaje y los Problemas del Conocimiento, Buenos Aires, Alonso, 1971
- James Henry, Selected Criticism, Penguin, 1963
- The Art of the Novel, London, Scribner's, 1962
- The Future of the Novel, NY, Vintage, 1956
- Jameson, M. S., Partisan Words, London, Faber, 1970
- Jameson, P., Marxism and Form, Princeton U. Press, 1971
- Karl, Frederick R., A Reader's Guide to the Contemporary English Novel, NY Farrar, Strauss, 1962

- Kermode, Frank, The Sense of an Ending, London, OUP, 1967
- Kuhns, Richard, The Structure of Experience, London, 1971
- Kumar, Shiv, K., Bergson and the Stream of Consciousness Novel, New York University Press, 1962
- Lane, Michael, ed., Introduction to Structuralism, New York, Basic Books, 1970
- Laurenson, Diana and A. Swinglewood, The Sociology of Literature, New York, Schcken, 1972
- Leggett, H. W., The Idea in Fiction, London, Allen and Unwin, 1934
- Leavis, F. R., English Literature in our Time, London, Chatto, 1968
The Common Pursuit, London, Chatto, 1972
Revaluation, London, Pelican, 1972
- Leavis, Q. R., Fiction and the Reading Public, London, Chatto, 1968
- Leech, Geoffrey, N., Meaning and the English Verb, London, Longman, 1971
- Lévy, Katherine, The Novel and the Reader, London, Methuen, 1961
- Levin, S. R., Estructuras Lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra, 1974
Linguistic Structures in Poetry, The Hague, Mouton, 1962
- Lévi-Strauss, Claude, Lo crudo y lo cocido, México, FCE, 1968
- Lifshitz, M., The Philosophy of Art, New York, Farrar, 1973
- Liddell, Robert, A Treatise on the Novel, London, Cape, 1947
Some Principles of Fiction, London, Cape, 1953
- Liefrink, Franz, Semantico-Syntax, London, Longman, 1975
- Lodge, David, Language of Fiction, London, Routledge, 1966
The Novelist at the Crossroads, London, Routledge, 1971
ed., Twentieth Century Literary Criticism, London, Longman, 1972
- Lubbock, Percy, The Craft of Fiction, U. of Nebraska Press, 1960
- Lucáks, Georg, La Novela histórica, México, Era, 1966
Significación Actual del Realismo Crítico, México, Era, 1967
Theory of the Novel, Cambridge, MIT, 1975

- Lyons, J., Chomsky, London, Fontana, 1971
Structural Semantics, Oxford, OUP, 1963
- Macksey and Donato, eds., The Structuralist Controversy, Baltimore, 1972
- Makkai, Adam, Idiom Structure, The Hague, Mouton, 1972
- Malinowsky, B., Magic, Science and Religion, New York, Doubleday, 1957
- Martínez Bonati, F., La estructura de la obra literaria, Santiago, 1960
- McCormack, Thomas, comp., Afterwords: Novelists on their Novels,
 New York, Harper and Row, 1968-9
- McElroy, Davis, Existencialism and Modern Literature, New York,
 Citadel, 1966
- McGuire, Richard, Passionate Attention, New York, Norton, 1973
- McKillop, Alan, The Early Masters of English Fiction, Lawrence,
 University of Kansas Press, 1968
- Miles, J., Style and Proportion, New York, Octagon, 1967
- Miller James Edwin, ed., Myth and Method: Modern Theories of Fiction,
 Lincoln, U. of Nebraska Press, 1960
- Miner, Earl et. al., To Tell a Story: Narrative Theory and Practice,
 UCLA Press, 1973
- Mintz, Noel, Linguistics at Large, London, Paladin, 1973
- Moore, Harry Thornton, ed., The World of Lawrence Durrell, Carbondale,
 U. of Southern Illinois Press, 1962
- Mountford, Alan, A Stylistic Analysis of Two Texts, Edinburgh, 1971
New Literary History, "On Narratives and Narrative", Vol. VI,
 Winter, 1975
- Norre, H., ed., The World of Lawrence Durrell, Carbondale, U. of
 Southern Illinois Press, 1967
- Nowotny, W., The Language Poets Use, New Jersey, Humanities, 1962
- Page, Norman, Speech in the English Novel, London, Longman, 1973
- Palmer, Frank, Grammar, London, Pelican, 1972
- Paz, Octavio, El arco y la lira, México, FCE, 1933
- Pei, Mario, The Sotry of Language, New York, Mentor, 1966
- Pérelès, Alfred, Art and Outrage, New York, Putnam, 1959
My Friend, Lawrence Durrell, London, Scorpion, 1961

- Perren, G. E., and J.L. Prim, eds., Applications of Linguistics, Cambridge, CUP, 1971
- Perez Gallego, Cándido, Morfonovelística, Madrid, Fundamentos, 1973
- Pizarro, Narciso, Análisis estructural de la novela, Madrid, Siglo XXI, 1970
- Plekhanov, G., Art and Society, New York, Oriole, 1974
- Potter, Simeon, Our Language, London, Pelican, 1973
- Quirk, Randolph, Contemporary English Usage, London, Longman, 1962
The Use of English, London, Longman, 1962
- Rahan, Johathan, The Technique of Modern Fiction, London, Arnold, 1968
- Richards, I. A., Practical Criticism, New York, Harcour, 1969
Principles of Literary Criticism, London, Cox and Wyman, 1970
with C. K. Ogden, The Meaning of Meaning, New York, Harcourt, 1968
- Riffaterre, Michel, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971
- Robbe-Grillet, Alain, For A New Novel, New York, Grove Press, 1965
- Romber, Bertil, Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1962
- Rubin, Louis D., The Teller in the Tale, U. of Washington Press, 1967
- Saussure, Ferdinand de, Course in General Linguistics, London, Fontana 1974
Cours de Linguistique générale, Paris, Payot, 1967
- Scholes, Robert, ed., Approaches to the Novel, San Francisco, Chandler Publishing Co., 1961
The Fabulators, Oxford, OUP, 1967
and Robert Kellogg, The Nature of Narrative, London, OUP, 1971

- Scott, Wilbur, ed., Five Approaches to Literary Criticism, New York, Collier Books, 1962
- Schüking, F., El gusto literario, México, FCE, 1969
- Schwartz Joseph and John Rycenga, Province of Rhetoric, New York, Ronald, 1965
- Searle, John, Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge, CUP, 1969
- Sebeok, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge, MIT, 1968
- Sinclair, John, A Course in Spoken English: Grammar, London, CUP, 1972
- The Teaching of English Literature Overseas, London Methuen, 1965
- Sollers, Phillippe, Logiques, Paris, Seuil, 1968
- Sontag, Susan, Contra la interpretación, Barcelona, Seix-Barral, 1967
- Styles of Radical Will, New York, Dell, 1969
- Stauffer, Donald, ed., The Intent of Critic, New York, Bantam, 1966
- Steiner, George, Language and Silence, London, Faber, 1967
- Todorov, Tzvetan, Literatura y significación, Planeta
- Poética, Buenos Aires, Losada, 1975
- Poétique de la Prose, Paris, Seuil, 1971
- Theorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965
- Tomachevsky, Boris, en Russian Formalist Criticism, ed. Lemon and Reis, Lincoln, U. of Nebraska Press, 1965
- Theorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965
- Tschumi, Raymon, A Philosophy of Literature, London, Faber, 1961
- Turner, G. W., Stylistics, Pelican, 1973
- Uitti, Karl D., Linguistics and Literary Theory, Englewood Cliffs, 1969

- Ullmann, Stephen, Language and Style, Oxford, Blackwell, 1964
- Semantics, Oxford, Blackwell, 1963
- Style in the French Novel, Cambridge, CUP, 1957
- Untereckwe, John, Lawrence Durrell, New York, Columbia U. Press, 1964
- Urban, E., Lenguaje y realidad, Mexico, FCE, 1952
- Uzzel, Thomas, Technique of the Novel, New York, Harper and Row, 1959
- Van Ghent, Dorothy, The English Novel: Form and Function, New York, Harper and Row, 1953
- Van O'Connor, William, ed., Forms of Modern Fiction, Bloomington, Indiana U. Press, 1964
- Vygotsky, Lev. S., Thought and Language, MIT Press, 1962
- Wardhaugh, Ronald, The contexts of Language, Mass., Newbury House, 1976
- Warner Brace, Gerald, The Stuff of Fiction, New York, Norton, 1969
- Watson, George, The Literary Critics, Pelican, 1964
- Watt, Ian, The Victorian Novel, London, OUP, 1971
- Watzlawick Paul, Janet H. Berin et. al., Pragmatics of Human Communication, London, Faber, 1968
- Weaver, Richard, The Ethics of Rhetoric, Columbus, Ohio Collegiate Publishers, 1964
- Weigel, John, Lawrence Durrell, New York, Twayne Publishers, 1966
- Wellek, Rene, Concepts of Criticism, London, Yale U. Press, 1963
History of Modern Criticism, London, Yale U. Press, 1965, five volumes.
Rise of English Literary History, New York, McGrawHill, 1966

Wellek, René y Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1969

Widdowson, H. G., Stylistics and The Teaching of Literature,
London, Longman, 1975

Wimsatt, W. K., The Verbal Icon, U. of Kentucky Press, 1967

Wharton, Edith, The Writing of Fiction, New York, Harper and Row,
1925

Youngren, William, Semantics, Linguistics and Criticism,
New York, Random House, 1972