

Teoría Literaria: Práctica Hispanoamericana*

(con un análisis de "La viuda de Montiel")

John S. Brushwood**
Universidad de Kansas

Una revisión casual de los estudios y de la crítica en la literatura hispanoamericana durante los últimos veinte años más o menos, sugiere que ha habido relativamente poco interés en la teoría literaria, aunque reconozcamos que vivimos en una edad de teoría. Sin embargo, tomo prestada una observación más significativa de un ensayo de Raymond L. Williams, quien dice, "Una ausencia de un acuerdo común en relación con el propósito de la tarea crítica hace el lenguaje de su discurso enormemente ambiguo"¹. Uno difícilmente puede discutir la teoría literaria sin ser consciente de las discrepancias entre los varios propósitos y entre los varios vocabularios. El panorama se oscurece aún más, entre polémicas que muy raramente conducen a resultados positivos, y por algunas pretensiones que a veces son contradictorias por una cierta clase de paranoia intelectual. La mayoría de estas cualidades negativas —quizás todas— pueden evitarse si los especialistas y los críticos se centran en la literatura como núcleo de interés, y usan la teoría solamente como una *herramienta* para un análisis literario.

* Este ensayo está basado en dos versiones previas. La primera fue leída en un simposio, patrocinado por el Departamento de Inglés, de la University of Kansas (septiembre de 1985), sobre el empleo de la teoría literaria en la enseñanza de la literatura. El cuento analizado fue "A Good Man Is Hard To Find", de Flannery O'Connor. La segunda versión (más parecida a la presente) fue ofrecida como ponencia preliminar a un simposio patrocinado por la University of New Mexico (octubre de 1986) sobre la teoría literaria en la investigación de la literatura hispanoamericana. Esta segunda versión empleó un cuento de Juan Rulfo, "Diles que no te maten", como objeto de análisis.

** Algunas páginas de este ensayo fueron traducidas del inglés, por Luis Iván Bedoya.

1. "Literary Criticism and Cultural Observation: Recent Studies on Twentieth Century Latin American Literature", *Latin American Research Review*, 21, 1, 258-269. La cita es de la pág. 258.

En la práctica hispanoamericana, cuando la teoría predomina sobre el comentario impresionista y la filología tradicional, ella es con más frecuencia de naturaleza socio-política, con énfasis en los conceptos claves de colonialismo y dependencia. Estas son ideas de incuestionable importancia, y en algunos casos, pueden contribuir sustancialmente a nuestra comprensión de cómo funciona un trabajo literario en una sociedad. Por otro lado, debemos recordar que tales análisis raramente se ocupan de la literatura en sí misma, sino en el contexto de una disciplina diferente. Los estudios interdisciplinarios pueden ser muy útiles si lo son verdaderamente. Pienso, por ejemplo, en el libro de Sara Sefchovich *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota* (México: Grijalbo, 1985). Este estudio muestra con claridad las estrategias narrativas utilizadas por Spota para crear ciertas reacciones en los lectores.

Dado el éxito del estudio de Sefchovich, los estudiosos deberíamos considerar la utilización de su método para analizar otras novelas, pero no *todas* las novelas. La aplicación de un método único de análisis para estudiar *toda* la literatura es muy probable que dé mayor énfasis al método que a las obras literarias. En la utilización de los métodos socio-políticos, el peligro de ponerse una camisa de fuerza es especialmente peligroso ya que los conceptos claves no son fundamentalmente artísticos o estéticos. La preocupación esencial de los especialistas en la literatura es cómo el acto artístico del autor estimula un acto estético de parte del lector. Estos actos son dos aspectos de un sólo fenómeno y son igualmente creativos.

El estudio de cómo esto ocurre (los actos de narrar y leer), en el trabajo de los hispanoamericanistas, depende de la llamaba "Nueva Crítica"

norteamericana —ahora todo menos nueva— y de un número de teorías lingüísticamente orientadas que han llegado hasta nosotros a través del trabajo de los teóricos franceses, quienes pueden ser llamados estructuralistas, semiólogos, deconstruccionistas y quizás otros nombres-terminos que han disgustado a algunos estudiosos y asustado a otros, innecesariamente, porque todas estas ideas son nuestras y debiéramos utilizarlas para nuestro provecho y conocimiento. La tarea de entender y explicar cómo ocurre la comunicación literaria es nuestro oficio. El eclecticismo en la aplicación de la teoría me parece la posición más apropiada porque métodos derivados de varias teorías son adaptables a los distintos desafíos que ofrecen textos diferentes. También es importante recordar, al ejecutar esta tarea, que las técnicas narrativas pueden relacionarse, de maneras interesantes, con la cultura en la cual el texto es producido. Somos orientados temáticamente y fácil asumimos que aquello de lo que trata una novela es su única conexión con la sociedad. De hecho, el tipo de estrategia narrativa utilizada en un texto dado puede ser tan significativo como su tema.

Aunque esta clase de análisis no es tan frecuente en los estudios de literatura hispanoamericana como algunos lo desearían, varios centros de actividad son especialmente productivos. Uno es el Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, un centro de investigaciones y publicaciones, importante sobre todo por la revista *Semiosis*. La Bilingual Press, en los Estados Unidos, ha publicado dos volúmenes (posiblemente más) de experimentos en el análisis de textos en español. Uno de los primeros ensayos de Floyd Merrell aparece allí, y desde entonces, él se ha convertido en el teórico más prolífico cuyo trabajo se basa en textos hispánicos². Entre los trabajos individuales de especial interés, pienso en los libros de Joaquín Sánchez Mac Gregor, *Rulfo y Barthes* y el de José Pascal Buxó, que es un análisis semiótico del *Primero sueño* de Sor Juana³. Aún mencionando estos ejemplos, pido excusas por no mencionar otros.

Podemos identificar varios denominadores comunes entre los hispanoamericanistas que se inte-

resan en esta clase de análisis. Uno es la aproximación disciplinada al estudio literario que incrementa el grado de entendimiento entre quienes lo practican. Otro es el supuesto que literatura es comunicación, que alguien está diciendo algo a alguien más. Y por supuesto, un interés en conocer como se efectúa esta comunicación.

En vez de continuar una discusión sobre lo que se gana a través de dicho proceso, prefiero ocuparme de un cuento, "La viuda de Montiel", de Gabriel García Márquez⁴. Después de todo, yo no soy un teórico, soy un práctico —una suerte de ingeniero que pone a funcionar la teoría. Responderé las preguntas que se encuentran en el Apéndice I, siempre en relación con dicho cuento. Obsérvese por favor que las preguntas se basan en varias proposiciones teóricas que son elaboradas en las obras citadas en el Apéndice II. El eclecticismo de la lista de cuestionamientos la hace útil para el estudio de casi todo trabajo narrativo, porque el énfasis cae naturalmente sobre las preguntas aplicables más directamente a una obra dada. En consecuencia, la lista se acomoda para tratar diferentes situaciones. No está diseñada para evocar intuiciones sorprendentes, aunque pueda hacerlo a veces; ella está diseñada para promover la buena lectura— es decir, una lectura que redondee la experiencia de una narrativa dada.

"La viuda de Montiel" se refiere a la reacción de la viuda, frente al hecho de la desaparición de José Montiel, esposo que siempre ha sido el centro de la vida de ella. En otro nivel —o sea, en el trasfondo— se refiere a la Violencia/violencia (con o sin mayúscula), es decir que se refiere a una época específica en la historia de Colombia y también se refiere a la violencia como fenómeno en la experiencia humana. En este cuento de García Márquez, experimentamos la intolerancia y la represión metafóricas en la caracterización de José Montiel. Estas referencias más generales se aprecian de una manera más bien subliminal, pero no por eso menos real.

La pregunta fundamental relacionada al referente (¿De qué se trata este cuento?) merece nuestra atención primaria porque destaca la diferencia entre lo específico y lo general o lo abstracto. En la época actual de estudios literarios, este asunto tiene una importancia adicional: algunas ficciones versan sobre su propia creación, exclusiva-

2. "A Model of Narrative Analysis with Application to Rulfo's *La cuesta de las comadres*", in *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, edited by Mary Ann Beck et al. (New York: Bilingual Press, 1975).

3. *Rulfo y Barthes: análisis de un cuento*. (México: Domés, 1982). (El cuento analizado es "Nos han dado la tierra", de Rulfo). José Pascal Buxó. *Las figuraciones del sentido* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

4. Se emplea el texto publicado en *Los funerales de la mamá grande* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962, págs. 79-86). Las siguientes referencias a la obra se citan por número de página, entre paréntesis, en el texto del ensayo.

mente o, en la mayoría de los casos, hasta cierto punto (se refieren a su propia creación y también a otro tema). También las hay que aparentemente no se refieren a nada. Si una ficción versa sobre su propia creación y también sobre algo más, la experiencia del lector se efectúa inevitablemente en dos niveles. Si se refiere solamente a sí misma, no habrá transformación entre eso a que se refiere y lo que es. Mas ésta es una condición poco frecuente. La expectativa es que un autor implícito efectúe algún tipo de transformación entre el referente y el material narrable, anterior al acto de narrar. Con respecto a esta transformación, siempre conviene preguntar cuánto sabemos del repertorio del autor biográfico.

En el caso de un escritor tan conocido como lo es García Márquez, los lectores generalmente sabrán lo esencial —por ejemplo, las cualidades del legendario Macondo. Se debe notar también que el autor ha experimentado el período de la Violencia, que está políticamente comprometido y que comparte con varios novelistas del siglo veinte la tendencia hacia un regionalismo trascendente, un regionalismo que, en su connotación más amplia, comunica la esencia del regionalismo en una forma abstracta que no tiene límites tan estrictamente culturales. Se observa el fenómeno de la obra de William Faulkner y este parecido, como definición del fenómeno, es más importante que la cuestión de cuándo el colombiano leyera la obra del norteamericano.

Hay diferencias importantes, entre teóricos e investigadores, con respecto a la conveniencia o la necesidad de conocer la biografía del autor (Kettle dista mucha de Iser, por ejemplo). Inudablemente, un conocimiento del repertorio del autor enriquece la lectura de su obra. Por otro lado, no hay manera de fijar el óptimo límite a la atención dedicada a la investigación biográfica. Decir “lo más posible” no resuelve el problema, ya que tal proyecto, si rebasa el punto de utilidad decreciente, es una subversión de la tarea literaria. Por lo tanto, prefiero tratar al autor implícito.

Esta entidad, el autor implícito, es el creador de lo que estoy leyendo. No es necesariamente Gabriel García Márquez. Efectivamente, dos obras escritas por el mismo autor biográfico pueden revelar a dos autores implícitos. Les ruego reconocer al autor implícito como la entidad que transforma el referente para crear el material narrable (la *histoire*, en términos de Genette). Esta transformación significa la ficcionalización del referente (¿De qué se trata el cuento?). Ya hemos identificado esto. El autor implícito lo ficcionaliza antes de empezar la narración. ¿Qué hizo el

autor implícito en el caso de “La viuda de Montiel”? Podemos especular. Habrá tomado la decisión de emplear la constancia de la mujer (la percepción de ella) para hacer contraste con el carácter de Montiel visto por los demás. El conflicto binario, a base del cual se desarrolla la trama, es entre la invención y la realidad (la invención correspondiendo, desde luego, a lo que la viuda percibía como realidad). Cuenta el narrador: “Cuando se murió don José Montiel, todo el mundo se sintió vengado, menos la viuda” (79). Esta primera oración del cuento, establece la diferencia entre el mundo de la viuda y el mundo de los demás.

Se supone también que el autor implícito había ponderado el efecto limitativo que ejercen las relaciones personales en la apreciación de una circunstancia social. El narrador sigue exponiendo la diferencia que corresponde al conflicto binario hasta que reconozcamos la creación de una realidad ficticia, de parte de la viuda. Luego nos damos cuenta de que el narrador está elaborando una ficción en otro nivel, transformando la realidad según su propio repertorio así como la viuda transforma la realidad de José Montiel según el repertorio de ella.

El acto comprensivo que se realiza en el cuento es que la viuda *se retira* de la sociedad. El verbo operativa es *se retira*. Se pudiera sostener que la viuda *rechaza* su herencia. De hecho, esto es lo que pasa al final y sería posible afirmar que, figurativamente, la viuda rechaza su herencia durante la narración. ¿Pero qué ganamos hablando figurativamente si no tenemos que hacerlo?

Sobre este punto, Gerard Genette es fundamental. Propone Genette que todo *récit* —es decir, toda narrativa— es la expansión de un verbo nuclear (por ejemplo, en el *Odiseo*, Ulises *vuelve a casa*). Basándose en este concepto, emplea terminología relacionada con las funciones de verbos, para analizar el acto de narrar y desde luego, la narrativa que leemos. Con respecto a este asunto, sería una injusticia imperdonable olvidar a Brooks and Warren, que preguntan, en efecto, ¿Al fin y al cabo, este cuento narra la historia de quién? Parece evidente que nuestro cuento narra la historia de la viuda. Una cierta manera de apreciar el cuento, insistiría en que fuera la historia de José Montiel, ya que fueron los actos de él que causaron el sentido de venganza lograda, de parte de la gente del pueblo, cuando se murió. Por otro lado, el énfasis del *récit* apenas permite tal lectura. Si fuera la historia de José Montiel, el énfasis caería sobre el conflicto entre sus acciones y la justicia, con respecto al pueblo, sin el factor

de la transformación efectuada por la relación entre él y su esposa.

Conviene aclarar que el título de una narrativa no indica necesariamente al personaje cuya historia se cuenta. En el caso de "La viuda de Montiel", sí corresponden claramente. Por otro lado, la famosa novela de Jorge Isaacs, no cuenta primariamente la historia de María sino la de Efraín.

En "La viuda de Montiel", el conflicto básico se adecúa perfectamente al verbo nuclear, la viuda *se retira*. Este acto central y persistente en el *récit*, se relaciona directamente con el conflicto entre la realidad y la invención. La viuda se retira al mundo inventado por ella. Ahora estamos en el punto más significativo del análisis, ya que estamos observando lo que pasa en el acto de narrar. El conflicto, realidad contra invención, se puede expresar en otros términos más adecuadas a distintos pasajes del *récit*: sociedad contra individuo, comunidad contra soledad, venganza contra indulgencia (o mejor, cariño, de parte de la viuda), violencia contra paz, locura contra lucidez, fastidio (por la herencia) contra felicidad. Todos estos contrastes son metáforas del mismo conflicto: realidad, sociedad, comunidad, venganza, violencia, locura y fastidio corresponden a uno de los polos del conflicto; invención, individuo, soledad, indulgencia, paz, lucidez y felicidad corresponden al otro polo. El número de metáforas, en un cuento tan corto como el que analizamos, indica la riqueza de la narración de García Márquez.

Toda narrativa (todo *récit*) desarrolla una serie de episodios o instancias sobre la base de un conflicto fundamental y cuentan con una abrogación de la formulación conflictiva (una reconciliación paradójica, alguna modificación) para hacer un cuento digno de ser leído. (El ensayo de Merrill, citado en el Apéndice II, es fundamental, con respecto a este fenómeno). En "La viuda de Montiel", la abrogación del conflicto se ve muy claramente mediante la metáfora "comunidad contra soledad". Dada la discrepancia entre las dos percepciones de José Montiel (la una, de parte de la viuda y la otra, de parte de los demás), el mundo inventado por ella le proporciona un refugio en el cual propone vivir separada de la sociedad: "Me encerraré para siempre", ella piensa porque no desea ver más de "este mundo" real (80). Por otro lado, notamos que la soledad no se debe exclusivamente a la decisión de la viuda, sino que la gente deja de frecuentarla: "Quienes la visitaron por esos días tuvieron motivos para pensar que había perdido el juicio" (82) y más adelante, "Nadie volvió a la casa" (85). Por lo tanto,

apreciamos el hecho de que la soledad se relaciona no solamente al factor "invención" sino también al factor "realidad".

Siempre recordando la condición de soledad, conviene notar que la herencia de la viuda, una parte de la "realidad", funciona como una intrusión en el mundo inventado por ella y su renuncia de la herencia corresponde al polo "soledad" o "invención". Sin embargo, la renuncia no resulta categóricamente de la invención, ya que el fastidio de la viuda, en lo tocante a la herencia, es producido por los robos y éstos corresponden al polo "realidad" o "comunidad". Cuando Carmichael, el administrador, le avisa que "se estaba quedando en la ruina", la viuda contesta, "Mejor. Estoy hasta la coronilla..." y le dice que se lleve lo que necesita él y la deje morir en paz (85).

La intrusión en el mundo inventado por la viuda se representa en la forma de la herencia y también como violencia, que constituye uno de los componentes de la oposición violencia/paz. Leemos que ella, siempre una mujer medio aislada antes de la muerte de Montiel, observaba el mundo por la ventana de su casa y lamentaba la violencia. Después de la muerte del esposo, la violencia entra en la casa porque tienen que abrir la caja fuerte de Montiel, primero tirándola y luego empleando dinamita.

La importancia de otra metáfora del conflicto, "locura contra lucidez", se relaciona estrechamente con la secuencia de episodios en la narrativa. Esta empieza después de la muerte de José Montiel: el narrador nos expone la discrepancia entre la percepción de la viuda y la de los demás. Después del entierro, al que asiste muy poca gente, la viuda toma la decisión de retirarse. Luego sigue el episodio de la caja fuerte y la primera entrevista con el señor Carmichael, el administrador, que le expone las complicaciones de su herencia. Es evidente, en este episodio, que ella prefiere la paz de la soledad, en su mundo inventado. Es aquí que el narrador nos avisa que los que la visitaron "tuvieron motivos para pensar que había perdido el juicio" (82). Lo significativo se encuentra en la próxima oración. Dice el narrador: "Pero nunca fue más lúcida que entonces" (82). Específicamente, se refiere a la opinión expresada por la viuda que "El mundo está mal hecho" (82). Inmediatamente después, el narrador explica que aun antes de la matanza política, ella había ponderado tales ideas sombrías. Se nota la relación entre la paz y la locura, de parte de la gente y la relación entre la paz y la lucidez, de parte del narrador.

La narrativa luego revela los problemas del

señor Carmichael que quiere guardar la herencia contra las incursiones de la gente que busca venganza. Una analepsis (*flashback*) expone las injusticias cometidas por José Montiel y luego presentamos el episodio en el cual la viuda renuncia a los problemas de la "realidad", ya no para sí misma, sino en conversación con el señor Carmichael. Este momento es el clímax de la narrativa. Después, en una especie de desenlace que, en efecto, es más coda que desenlace, el narrador expone que la viuda concuerda con sus hijas en que ella vive en un país salvaje. Cabe anotar que el narrador incluye un ejemplo absurdo de la Europa civilizada.

El episodio de "locura contra lucidez" funciona como un fulcro en la secuencia de episodios. En la parte anterior, experimentamos una referencia a las injusticias de José Montiel, la primera entrevista con el señor Carmichael y la decisión (mental), de parte de la viuda, de separarse. Después del episodio central, leemos información específica relativa a las injusticias de Montiel, la segunda entrevista con el señor Carmichael, en que anuncia la casi ruina económica de la viuda y la renuncia de parte de ella, ya en voz alta. El equilibrio de la secuencia de episodios enfoca la atención del lector, aunque subconscientemente, sobre el episodio central y, por lo tanto, se destaca la asociación "paz/lucidez/invencción".

Uno de los aspectos importantes del episodio central es la voz del narrador que destaca la lucidez de la viuda. Evidentemente, el narrador concuerda con la viuda en que el mundo está mal hecho. El empleo de la voz narradora y el ojo focalizador es menos complicado que el manejo del conflicto, en "La viuda de Montiel". La voz narradora está fuera de la narrativa, de manera que puede darnos la información que nos hace falta para entender la circunstancia del cuento. Sin embargo, el ojo focalizador es frecuentemente el de la viuda. Se emplea la combinación de su punto de vista y la información proporcionada por el narrador externo, para revelar que la viuda conocía a medias las actividades de su esposo. Esta condición es fundamental en su caracterización.

Toda referencia a "violencia" en el cuento significará algo muy especial a los que leen este cuento en el contexto de la historia colombiana. Sobra decir que la violencia es universal y se entiende en cualquier contexto cultural. Por otro lado, en Colombia, se ha empleado el término para nombrar un fenómeno político y social. A pesar de que condiciones análogas ya existan en otros países, el poder del acto de nombrar proba-

blemente se aprecia en la reacción del lector que experimenta este cuento, si el lector conoce la historia de la república.

Cualesquiera que sean las diferencias de repertorio entre los lectores, el cuento que analizamos es primariamente de caracterización, no de acción ni de enigma. Sin embargo, la acción está implícita y si se acepta la máxima de que la acción es la manera más eficaz de caracterizar, se nota que toda la acción implícita en la información proporcionada por el narrador, redondea la caracterización de la viuda y el conflicto "invencción contra realidad" con todas sus metáforas.

Es importante recordar, al analizar el efecto de cualquier acto de comunicación, sea literario o no, que la probabilidad de dos repertorios exactamente iguales, es mínima. Por esta razón, hay lecturas múltiples del mismo texto, en la misma época y en el transcurso del tiempo. También hay muchas maneras de narrar el mismo material narrable. Una de las maneras más interesantes de analizar un cuento es narrar la misma historia, empleando otras estrategias. El énfasis, en este análisis de "La viuda de Montiel", cae principalmente sobre el conflicto binario y la riqueza de sus metáforas en la narrativa. Una de las características de la lista de preguntas sobre la cual se ha basado esta explicación, es que el énfasis puede variar mucho durante un intercambio de ideas entre varias personas y seguramente habrá divergencias entre cuentos. Aunque concedemos que tal flexibilidad sea deseable, es lógico preguntar si un análisis de esta índole hace más que efectuar una lectura más completa de la obra y si los estudios literarios tienen la obligación de hacer más. Conviene enfrentarnos con este asunto, no porque el análisis presente carece de mérito, sino porque vale reconocer sus limitaciones.

Encuentro dos fenómenos inquietantes en los estudios literarios en esta época de teoría. Uno es el gran número de ensayos que son análisis de obras individuales. Muchos de ellos son muy esclarecedores, pero me pregunto si la literatura puede ser estudiada con resultados óptimos si se presta tanta atención a los árboles y tan poco al bosque. Felizmente, los mejores de dichos ensayos pueden habernos dado una vista de un bosque diferente, porque ellos nos han llevado a otras disciplinas.

Interesante, pero riesgoso, porque ubicar un árbol literario en un bosque, no es identificarlo necesariamente con todo el organismo de la literatura, y creo que este organismo tiene una función importante en la sociedad.

El otro fenómeno cuestionable es el que yo

llamaría la "generalización selectiva". Me refiero al estudio género/periodo que propone una definición del género/periodo seleccionando sólo las obras que la satisfacen. También es interesante, pero riesgoso porque las generalizaciones hechas con base en una selección determinada pueden ser muy engañosas. La falta de una lectura amplia de obras literarias puede haber promovido estas dos clases de estudios literarios. Es posible — incluso fácil— leer más teoría de la que se necesita, mientras se deja de lado la literatura que es muy importante para el entendimiento de lo que estamos haciendo. No hay soluciones fáciles para este problema, pero es de la incumbencia clara de cada quien decidir si su preocupación central es la teoría o la literatura. Podemos discutir extensamente y con provecho la unión de la literatura y la crítica; la discusión puede muy bien enriquecer nuestra comprensión de cómo comunica la literatura. Pero en nuestra práctica diaria, utilizaremos la literatura como un ejemplo de cómo funciona la teoría o emplearemos la teoría para mostrar cómo funciona la literatura. Si hacemos lo último, la lectura de muchas obras literarias tiene que ser prioritaria a la lectura de la teoría.

El abandono de la teoría no es una opción. Ella es fundamental para el análisis satisfactorio, y el análisis de obras individuales lo es igualmente para un mayor entendimiento de la función de la literatura. Volviendo a "La viuda de Montiel", se recuerda que el análisis destaca la complejidad del sistema metafórico del conflicto. Se nota también la secuencia equilibrada de los episodios. Opino que estas estrategias narrativas revelan cierto anhelo de equilibrio en una circunstancia social muy complicada. Esta opinión ejemplifica la propuesta que la técnica narrativa puede ser tan significativa como el tema, en una explicación de los nexos entre una obra de ficción y los otros fenómenos sociales. Sería interesante analizar otras obras del mismo autor y también obras de sus coetáneos para saber si hay constantes de la índole señalada, sobre todo en obras sobre el mismo tema.

Un estudio de las semejanzas y diferencias puede ser significativo no sólo con respecto al tema; puede también relacionarse un tema con otros temas y tanto el tema como la estrategia narrativa con el contexto en el cual se ha producido la ficción. Los análisis de trabajos individuales son fundamentales para trabajos más generales, pero no los reemplazan. Los lectores que se quejan de que los estudios generales no contienen análisis detallados no se dan cuenta que las generalizaciones útiles se hacen sólo con base en análisis específicos que pueden ser o no publicados como tales.

Vivimos y trabajamos en medio de un continuo flujo de ideas que afectan la forma en que estudiamos la literatura y surgen preguntas inquietantes acerca de la función del crítico y del especialista. No hay respuestas claras y precisas para ellas, por supuesto, pero hay varios principios generales que son útiles para nosotros que no somos primariamente teóricos. Primero, tenemos que mirar las nuevas ideas para no negar la verdad básica del cambio, pero es posible reconocer una nueva idea sin convertirse en su defensor. Segundo, ya que se escriben tantas cosas de naturaleza teórica, necesitamos mirar las ideas básicas antes que las discusiones en torno a ellas y escoger las ideas que preferimos discutir. Tercero, podemos asociar las ideas de naturaleza teórica, las unas con las otras, para distinguir entre diferencias fundamentales, de un lado, y matices, de otro lado. Cuarto, si nos encontramos leyendo más acerca de la literatura que la literatura misma, hay razón para una autoevaluación.

Ante todo, es importante recordar que, cualesquiera que sean las otras cualidades de la literatura, ella es ante todo comunicación. Alguien le está diciendo algo a alguien más.

APENDICE I

PREGUNTAS FUNDAMENTALES PARA ANALISIS DE NOVELAS

EL REFERENTE (realidad extratextual y repertorio del autor).

1. ¿De qué se trata esta novela? ¿A qué se refiere? JSB, "Sobre el referente..."; Iser, *The Act of Reading*, 63-78.

2. ¿Tenemos información biográfica que influye en nuestra apreciación de la novela?

EL SIGNIFICADO (histoire, materia, narrativa antes de ser narrada).

3. ¿Se notan peculiaridades del autor implícito que presumiblemente afectaron la conceptualización de la *histoire*? "autor implícito" en Booth, *The Rhetoric of Fiction*; JSB, "Sobre el referente...".

4. ¿Hasta qué punto recuperamos la cronología de la *histoire* durante la lectura del *récit*? Genette, *Narrative Discourse*, 33-85.

EL SIGNIFICANTE (*récit*, lo que leemos).

5. ¿Cuál es el acto totalmente comprensivo (el verbo desarrollado en la narración) cometido por el protagonista? Genette, *Narrative Discourse*, 30-31.

6. ¿Esta narrativa es la historia de quién? Brooks & Warren, *Understanding Fiction*, "Focus of Character", 658-659.

7. ¿Cuál es el conflicto básico (oposición binaria) de la novela? ¿Cuáles son las metáforas de este conflicto, proyectadas en la narración? Merrell, "Toward a New Model...", *Genteel Barbarism*, 206-209, Cap. 4.

8. ¿Cuál es la importancia del orden (secuencia), en la transformación de la *histoire*? Genette, *Narrative Discourse*, 33-85; Todorov, *The Poetics of Prose*, 108-119; *Genteel Barbarism*, Cap. 9.

9. ¿Cuáles son las características principales de la voz narradora y el ojo focalizador? Genette, *Narrative Discourse*, 185-211.

EL LECTOR

10. ¿Hay relaciones especiales entre la obra y su contexto (tiempo, espacio) que le causan problemas al lector? *Genteel Barbarism*, 218-219.

11. ¿Qué estrategias emplea el autor para involucrar al lector en el acto creativo? Iser, *The Act of*

Reading, 107-118; Barthes, "Textual... Poe" o *S/Z*.

APENDICE II

BIBLIOGRAFIA CORRESPONDIENTE A LAS PREGUNTAS

Roland Barthes. "Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe". *Poe Studies*, 10, 1 (June, 1977), 1-12.

Wayne Booth. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961.

John S. Brushwood. *Genteel Barbarism*. University of Nebraska Press, 1981.

John S. Brushwood. "Sobre el referente y la transformación narrativa". *Semiosis*, 6 (ene-jun, 1981), 39-55.

Gérard Genette. *Narrative Discourse*. Cornell University Press, 1980.

Wolfgang Iser. *The Act of Reading*. John Hopkins University Press, 1978.

Arnold Kettle. "Dickens and the Popular Tradition". In David Craig (ed.), *Marxists on Literature*. Penguin Books, 1975. Pp. 214-244.

Floyd Merrell. "Toward a New Model of Narrative Structure". In Mary Ann Beck et al (eds.), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, Vol. I. Bilingual Press, 1976. Pp. 150-169.

Tzvetan Todorov. *The Poetics of Prose*. Cornell University Press, 1977.