

ESTRUCTURA TEMÁTICA EN *BRAVE NEW WORLD* DE ALDOUS HUXLEY.

UN ESTUDIO ESTADÍSTICO COMPUTACIONAL DEL LÉXICO

YAZMINA DÍAZ BETANCOR

**TRABAJO DE SUFICIENCIA INVESTIGADORA DIRIGIDO POR:
DRA. ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ**

JUNIO DE 2004

ÍNDICE

Introducción	1
1. El autor y su obra: Aldous Huxley y <i>Brave New World</i>	3
1.1. Aldous Huxley	3
1.1.1. El peso de la tradición	3
1.1.2. El joven Huxley	4
1.1.3. Huxley, el intelectual	5
1.1.4. Huxley en Italia	7
1.1.5. Huxley y los Estados Unidos	8
1.1.6. Los últimos años	9
1.1.7. El pensamiento de Huxley	11
1.2. La obra de Aldous Huxley	14
1.2.1. Los años 20	14
1.2.1.1. La obra poética	14
1.2.1.2. Las novelas de ideas	15
1.2.2. Los años 30	17
1.2.3. La producción americana	19
1.3. <i>Brave New World</i>	21
1.3.1. Las fuentes de la novela	23
1.3.2. La acogida de la obra	25

2. El método lexicométrico: la estadística aplicada al análisis literario	28
2.1. Estilo y estadística	28
2.1.1. Hacia el encuentro de dos ciencias	28
2.1.2. Análisis estilístico	29
2.1.2.1. Los indicios estilísticos	31
2.1.3. Análisis estadístico	31
2.1.3.1. Los datos	31
2.1.3.2. El estudio de la frecuencia	32
2.1.3.3. La inclusión del concepto de norma	33
2.1.3.4. Los resultados	35
2.2. El análisis temático: configuración del imaginario del autor	35
2.2.1. Psicoanálisis y literatura	35
2.2.2. La relación entre el estilo y la identidad	37
2.2.3. La re-creación de un mundo	39
2.2.4. La presencia de símbolos y mitos	42
2.2.5. Los elementos de identidad y comunidad en <i>Brave New World</i>	43
2.3. El análisis de datos textuales	45
2.3.1. Orígenes y aplicaciones	45
2.3.2. Unidades de estudio	47
2.3.2.1. La forma gráfica y el lema	47
2.3.2.2. Los segmentos repetidos y los cuasisegmentos	48
2.3.3. Creación de documentos lexicométricos	49
2.3.4. Homogeneidad y especificidad	50

2.3.5. El análisis de las concordancias	51
2.3.6. Los componentes del análisis: la estructura del texto	52
2.3.6.1. Los indicios estilísticos	53
2.3.6.2. Los campos léxicos y los campos semánticos	54
2.3.6.2.1. Las relaciones léxicas y semánticas	56
2.3.6.2.2. La isotopía semántica	57
2.4. El apoyo de la informática	57
2.4.1. El desarrollo de las nuevas tecnologías	57
2.4.2. El análisis literario asistido por ordenador	58
2.4.3. El uso de FRECONWIN	59
2.4.3.1. Cálculo de homogeneidad	60
2.4.3.2. Cálculo de especificidad	61
2.4.3.3. Análisis del documento	61
2.4.3.4. Estadística	64
2.4.3.5. Historial de búsqueda	64
2.4.3.6. Utilidades	65
2.5. El documento lexicométrico	65
2.5.1. El corpus de estudio	65
2.5.2. Análisis orientado al contenido (<i>content-oriented analysis</i>)	68
2.5.2.1. El sustantivo	68
2.5.3. El vocabulario del texto	69
2.5.4. Las frecuencias de repetición: observaciones iniciales	70
2.5.4.1. Ejes temáticos del capítulo I	70

2.5.4.2. Ejes temáticos del capítulo XVIII	72
2.5.5. Homogeneidad	73
2.5.6. Especificidad	75
2.5.6.1. Especificidad positiva	75
3. La estructura temática en <i>Brave New World</i> fundamentada en la investigación lexicométrica	77
3.1. Los vocablos seleccionados	77
3.2. Las palabras homogéneas	78
3.3. La llegada de un cataclismo	81
3.3.1. La eternidad: Shakespeare y <i>soma</i>	85
3.3.1.1. <i>Sleep y Dream</i>	88
3.4. La muerte del individuo	94
3.4.1. El individuo en <i>Brave New World</i>	94
3.4.1.1. La sucesión de la noche al día	96
3.4.1.2. Los personajes de Bernard y Helmholtz	99
3.4.1.3. Lenina y la incompatibilidad de dos mundos	103
3.4.2. La sociedad del <i>Brave New World</i>	106
3.4.2.1. El condicionamiento: identidad	109
3.4.2.2. El sistema de castas: comunidad	112
3.4.2.3. El sistema totalitario: estabilidad	114
3.5. El imaginario de Huxley en <i>Brave New World</i>	116
3.5.1. La realidad interna: <i>inner reality</i>	117
3.5.1.1. El conocimiento: <i>knowledge</i>	118

3.5.1.1.1. La simbología del vocablo <i>eyes</i>	119
3.5.1.2. La importancia de la muerte	121
3.5.1.3. Los vocablos <i>feet</i> y <i>hand</i>	122
3.5.2. La realidad externa: <i>outer reality</i>	123
3.5.2.1. Creación de una nueva especie	124
3.5.2.2. Las palabras y el lenguaje	127
Conclusiones	129
Bibliografía citada	133

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente estudio es establecer una aproximación a la estructura temática dominante en *Brave New World*, la obra más polémica de un escritor controvertido. Aldous Huxley, como intelectual, pensador revolucionario y descendiente de una saga de ilustres pensadores y literatos, ejemplifica a la perfección una década tan relevante en la historia de Inglaterra como es la década de los años 30, particular por haber sido testigo de la primera Gran Guerra y de una crisis económica con efectos devastadores, como fue el crack del 29.

Brave New World puede entenderse como el resultado de la sociedad del momento, la sociedad de los años 30. Al mismo tiempo, el carácter científico y una temática que gira en torno a una sociedad aparentemente feliz le imprimen una mayor carga social. Ese es el motivo de escoger una novela como *Brave New World* que, por otro lado, es la obra más leída de Huxley. El estudio que presentamos no podrá ser de la totalidad de la obra, dada la extensión requerida para el trabajo. Se ha optado por centrar el análisis en el primer y en el último capítulo de la novela, de modo que podremos establecer una comparación entre los elementos destacables en la presentación de este nuevo mundo y su evolución hasta el ambiente pesimista que domina el último capítulo.

Por medio del análisis de estos dos capítulos, se hallará la estructura temática que domina en la obra. Para ello, recurriremos a un análisis estadístico del sustantivo, una categoría abierta que permite la inclusión de nuevos vocablos. Este aspecto ha sido fundamental para centrar el estudio en esta categoría gramatical, puesto que para

designar un nuevo mundo inequívocamente será necesaria la creación de nuevas palabras o, al menos, dotar de nuevos significados a vocablos ya existentes.

El análisis estadístico se llevará a cabo utilizando una herramienta informática que nos permitirá hallar los sustantivos específicos de cada capítulo y aquellos que presentan una frecuencia homogénea. El acercamiento a la estructura temática de la obra, por tanto, atiende a dos criterios: uno de homogeneidad, que nos posibilitará hallar la temática general de la novela, y otro de especificidad, mediante el cual podremos establecer las isotopías semánticas características del primer y del último capítulo.

Se trata, por tanto, de un estudio lexicométrico, basado en el recuento de vocablos. La unidad de estudio de nuestro análisis será la forma gráfica en relación al contexto del que surge, motivo por el cual nos centraremos en estudiar las concordancias, que nos serán de gran utilidad a la hora de señalar los campos estilísticos presentes en la obra.

Los vocablos homogéneos y específicos marcarán los rasgos particulares de la obra y del autor, así que nos acercaremos a un análisis estilístico. Dado que la estilística no se centra solo en hallar lo que es propio de un autor y su obra, esto es, el estilo, podremos estudiar otros aspectos relevantes en una obra literaria, como son la psicología personal del autor a través de sus palabras, su percepción de la sociedad del momento y la presencia de esta en su obra, aspectos todos ellos que configuran el imaginario del autor.

CAPÍTULO 1

EL AUTOR Y SU OBRA ALDOUS HUXLEY Y *BRAVE NEW WORLD*

1.1. Aldous Huxley

1.1.1. El peso de la tradición

A finales del siglo XIX (1894) nacía en Surrey, Aldous Huxley, pensador revolucionario, novelista, crítico literario pero sobre todo visionario. Su vida está marcada por la relación con la ciencia, en especial con la biología, pues era nieto del eminente biólogo inglés T. H. Huxley, considerado el principal exponente del Darwinismo en Inglaterra. Esta es la razón por la que el novelista se interesa por la ciencia ya desde su temprana juventud, aunque sus anhelos se verían truncados por una enfermedad que le produjo una ceguera y de cuyas repercusiones hablaremos más adelante.

La tradición intelectual sobrevivió a la muerte del Dr. Huxley: a pesar de que murió al año de nacer Aldous, su influencia nunca se desvaneció. Tanto es así que sus obras están impregnadas de una extraña mezcla entre literatura y ciencia, pues combinaba su destreza poética con sus conocimientos científicos.

Esta herencia cultural, sin embargo, pudo llegar a ser una carga para el propio Aldous, como lo fue para su hermano Julian (Murray, 2003: 18). La presión para alcanzar el éxito y ser dignos herederos del eminente abuelo era devastadora, de forma que su figura no desapareció del todo de la vida de sus nietos.

1.1.2. El joven Huxley

Todos los críticos coinciden en señalar los tres eventos que tuvieron una repercusión esencial en la juventud de Huxley y que le marcaron como escritor y, sobre todo, como persona: la muerte de su madre, el suicidio de su hermano y su ceguera.

La pérdida de la figura materna, a la edad de 12 años, provoca que Huxley descubra a una temprana edad la precariedad de la felicidad humana y le llevará a reflejar su sufrimiento en las novelas de los años 20 y, sobre todo, en *Brave New World*, donde el papel de la familia es especialmente relevante.

Sin embargo, quizá tuvo más impacto en el joven Huxley la muerte de su hermano Trevenen, por lo trágico del suceso. Ingresado en un sanatorio, Trev estaba aquejado de *black melancholy*, una afección heredada de su abuelo y que también padecía su hermano Julian. A pesar de estar en constante vigilancia, desaparece un 15 de agosto de 1914 para aparecer ahorcado ocho días después. La impronta que esta muerte deja en Huxley queda patente en la carta de agradecimiento que le envía a su primo Gervas ese mismo mes:

Hay –aparte del completo pesar por la pérdida– un dolor adicional debido al cinismo de la situación. Fue precisamente lo más elevado y lo mejor que había en Trev –sus ideales– lo que le ha llevado a la muerte... en tanto que hay miles que cobijan de igual destino su debilidad mediante una visión cínica, nada idealista de la vida. Trev no era fuerte, mas tenía el coraje de hacer frente a la vida con ideales... y sus ideales fueron demasiado para él [*Cartas*, 1974: 48].

Debe destacarse el hecho de que Huxley escribiese estas palabras con 20 años, lo que demuestra la madurez intelectual del escritor quien, mediante estas afirmaciones, no deja de mostrar la admiración hacia el hecho de que su hermano viviera de acuerdo a unos ideales, aunque ello le hiciera acabar con su vida.

La tercera experiencia que marcará a Huxley desde su adolescencia será la enfermedad que a punto estuvo de causarle la ceguera permanente, conocida como *keratitis punctata*. Esta afección le alejó de participar en la Gran Guerra, aunque no evitó que conociese otro aspecto devastador de la guerra: perder a sus amigos y su vida como estudiante. Fue a los 17 años cuando comenzó la enfermedad que le produjo la ceguera desde 1911 hasta mediados del año 1912. Sin embargo, esto no le apartó de su formación, puesto que aprendió a leer en Braille y, tras dos años, consiguió leer con una lupa, lo que le permitió ir a la universidad casi con total normalidad (Derbyshire, 2003: 3).

1.1.3. Huxley, el intelectual

Ya desde muy joven, Huxley se interesa por la lectura masiva e indiscriminada. Durante sus años en Oxford, a pesar de que no veía por un ojo, comienza a leer a Chaucer y a algunos filósofos griegos. Sus lecturas incluían a los poetas franceses, sobre todo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Laforgue, de quien opinaba que era:

[...] un enérgico darwinista y le gustaba la idea de ser un animal desarrollado ... de ahí que esté tan de parte del instinto y de la vida así como tan en contra de la conciencia y del intelecto a los que ve como excrecencias algo superfluas del [Inconsciente] [*Cartas*, 1974: 53].

Sin embargo, en 1915 ocurre un hecho que marcará su desarrollo intelectual, pues recibe una invitación para visitar Garsington Manor, punto de encuentro de prominentes artistas pertenecientes a todos los campos: novelistas, poetas, pintores y filósofos. Aquí fue donde conoció a D. H. Lawrence, con el que forjó una amistad que duraría hasta la muerte del primero en 1930. Sin embargo, la lista de personalidades ilustres a las que Huxley conoció en Garsington no se limita a Lawrence, puesto que

incluye a Bertrand Russell, Katherine Mansfield, Lytton Strachey, Virginia Woolf, Clive Bell, Dorothy Carrington y Mary Hutchinson, entre otros.

Para Huxley, no obstante, la persona más importante que descubriría en Garsington no estaba en esta lista de personalidades. Allí fue donde conoció a Maria Nys, una belga de la que se enamoró profundamente y con la que se casó en 1919. El papel de Maria en la vida personal y profesional de Aldous es de suma importancia, pues ella dedicó su vida por completo a su marido. Las actividades de Maria eran muy variadas e incluían desde conducir el coche de la pareja hasta leer en voz alta a su marido o escribir sus manuscritos a máquina.

Antes de su boda con Maria, Huxley continuaba visitando regularmente Garsington, donde leyó *War and Peace* (que se convertiría en una de sus obras favoritas), *Les Liaisons Dangereuses* de De Laclos, *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, *Inferno* de Dante, *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, así como los poemas de Edgar Allan Poe. Sin embargo, sus gustos a la hora de leer son bastantes particulares, como él mismo afirma en una carta a su hermano Julian fechada en 1918 (*Cartas*, 1974: 122): “[...] casi nunca leo algo que tenga menos de un siglo, y [...] llegado el caso prefiero hacerlo en otro idioma”.

Cuando abandonó Oxford, consiguió un puesto como profesor en Eton, aunque nunca se encontró a gusto en este papel. Le incomodaba intentar enseñar a otros que no deseaban sus conocimientos, mientras él podía continuar con su aprendizaje. Sin embargo, se vio obligado a continuar ejerciendo como profesor por necesidades económicas.

1.1.4. Huxley en Italia

Tras dejar Eton, Huxley se casa con Maria y decide que el mejor lugar para poder dedicarse a la escritura sin mayores perturbaciones es Italia, a donde viaja en 1921. Será en este país donde escriba la primera de sus grandes obras, *Crome Yellow*, lo que demuestra que Huxley estuvo acertado en su elección de establecerse en Italia. Este viaje será el primero de una serie de visitas alrededor del mundo que quedarán reflejadas en varias novelas de viajes que Huxley escribió a lo largo de su vida¹. Sin embargo, vuelve a Inglaterra ese mismo año para la publicación de la obra.

Tras sus primeros viajes, Huxley se dio cuenta de que no deseaba volver a Inglaterra, tal y como afirma en una carta de 1929:

Acabo de regresar de Inglaterra y me siento, como de costumbre, muy pesimista en cuanto a mi tierra natal y muy dichoso por no tener que pasar todo mi tiempo en ella. He llegado a un punto en que valoro más la luz del sol que las personas, la cultura, las artes y la conversación. De modo que me marchó a Italia para pasar el verano (que, de paso, está llena de personas, cultura, etc., al mismo tiempo que de sol) [*Cartas*, 1974: 251].

Su estancia en Italia, sin embargo, se vería interrumpida por los constantes viajes a Londres debido a sus compromisos editoriales. Al mismo tiempo, no descuidó su faceta de viajero y durante los años que estuvo en Europa visitó España, Alemania, Bélgica, así como Guatemala y México, entre una larga lista de países. En 1937 abandona definitivamente Europa para instalarse en los Estados Unidos.

¹ Aparte de *Along the Road* (1925), que contiene una serie de ensayos sobre el arte de viajar y describe el viaje del matrimonio a Túnez, Huxley escribió dos libros de viajes: *Jesting Pilate* (1926), sobre un viaje a la India, y *Beyond the Mexique Bay* (1934), sobre sus experiencias en México y Guatemala.

1.1.5. Huxley y los Estados Unidos

La primera visita del matrimonio Huxley a los Estados Unidos se produjo en 1925, tras un viaje que había comenzado en la India y que había continuado por Asia. Su estancia en América se prolongó hasta junio del año siguiente y allí Huxley conoció a varias personalidades del momento, aunque quienes le causaron una mayor impresión fueron Charles Chaplin y Anita Loos, autora de *Gentlemen Prefer Blondes*. Estas dos personas formarían parte años después del selecto círculo de amistades de la pareja cuando se instalasen en Hollywood.

Lo primero que llamó la atención del escritor en este país fue “the strange co-existence of Puritanism and wild hedonism” (Murray, 2003: 184). Ese hedonismo desmesurado será parte esencial del retrato que propone en *Brave New World*, como veremos más adelante.

Huxley, finalmente, se establece en los Estados Unidos en 1937 y comienza una serie de conferencias que le llevan por todo el país junto a Gerald Heard, aunque siente que no es un trabajo gratificante y no soporta tener que decir las cosas una y otra vez. En 1938 se establecen en California, donde intiman con el famoso astrónomo Edwin Hubble y su mujer. El matrimonio Huxley comenzó a relacionarse también con gente del espectáculo como Harpo Marx, aparte de Chaplin como ya hemos mencionado, y de otros intelectuales como Thomas Mann.

A pesar de que se encontraban fuera del viejo continente, la incertidumbre por las noticias que les llegaban era notable y Huxley estaba muy preocupado por los acontecimientos que tenían lugar en su país (Murray, 2003: 329): “It was as if the Huxleys, apparently in fortunate exile in the sun, had taken on themselves the anguish

of their family and friends in Europe”. El exilio voluntario de los Huxleys, como vemos, no les apartó del sufrimiento y la angustia de sus familiares y amigos en Europa.

Fue precisamente para ayudar a sus familiares por lo que el escritor decidió iniciar una carrera como guionista para el imperio cinematográfico de Hollywood, lo que le permitiría ganar un dinero fácil. El primero de estos *scripts* fue una adaptación de *Pride and Prejudice* para la Metro Goldwyn Mayer que se estrenó en 1940. Tras esta primera incursión en el mundo hollywoodiense, Huxley adaptó *Jane Eyre*, para la Twentieth Century Fox, y *Alice in Wonderland*, para Disney. No fue hasta 1944 cuando se decidió a escribir un proyecto propio, junto a Christopher Isherwood, titulado *Jacob's Hands* que, sin embargo, no se publicó hasta 1998.

A finales de la década de los 40, Huxley entabla amistad con el compositor Stravinsky, una relación equiparable a la que Aldous mantuvo con D. H. Lawrence. Esta es la época de *The Devils of Loudon*, donde Huxley recoge un episodio de posesión diabólica en la Francia del siglo XVII. Coincide en el tiempo con *The Crucible*, de Arthur Miller, por lo que no es de extrañar que ambas sean consideradas parábolas de la situación política que se vivía en los años 50. En estos años Huxley comenzará una relación con el doctor Humphry Osmond, cuyo principal fruto serán las experiencias con drogas como la mezcalina y el LSD que el escritor plasmó en dos libros.

1.1.6. Los últimos años

El año 1955 le deparó a Huxley una de las experiencias más traumáticas de su vida, la muerte de su esposa Maria. Quien había sido su compañera en la vida, además de sus ojos, lo dejó solo, por lo que el escritor sintió con su pérdida como si uno de sus miembros le hubiese sido amputado. Sin embargo, fue capaz de terminar la obra *The*

Genius and the Goddess, que publicó ese mismo año y que conecta temáticamente con las primeras novelas que escribió.

En 1956 aparece una nueva mujer en su vida, Laura Archera, con la que contrae matrimonio, aunque no fue capaz de olvidarse nunca de su primera esposa. Así hablaba Huxley (1974: 596) ese año sobre los recuerdos que tenía de Maria:

La espantosa tristeza de los últimos meses de María y la sensación de amputación que siguió a su muerte se han retirado y ahora mis recuerdos de ella son recuerdos dichosos, agradecidos y tiernos. Y estoy seguro de que ella sobrevive y se desarrolla.

A pesar de que sus recuerdos seguían con él, las posesiones materiales que guardaba de Maria desaparecieron en el incendio que destruyó su casa en 1961. Del fuego, Huxley pudo rescatar solo el manuscrito de su nueva y última novela, *Island*. El resto lo perdió. Al mismo tiempo, el cáncer que sufría estaba acabando con su vida, aunque pudo terminar el ensayo *Literature and Science* (1963), donde explora la relación entre los hombres de ciencias y los artistas. Esta última obra representa a la perfección los campos que dominaron la obra de Huxley, pues solo él había conjugado magistralmente esas dos temáticas tan distantes aparentemente. Lo que perseguía con esta obra era un acercamiento entre las letras y las ciencias a fin de avanzar más en el conocimiento, que era lo que él intentó alcanzar durante toda su vida.

Finalmente, el 22 de noviembre de 1963, Aldous Huxley muere de cáncer. La fatalidad quiso que Huxley ocultase su enfermedad y que su muerte coincidiera con el asesinato de Kennedy, lo que provocó que nadie se percatara de su desaparición.

1.1.7. El pensamiento de Huxley

La obra de Huxley, pese a su volumen, es homogénea y puede agruparse fácilmente en torno a temáticas comunes. Siguiendo a Birnbaum (1987: 239), vemos cómo el autor, en escritos como *Brave New World*, *Eyeless in Gaza*, *After Many a Summer*, *Time Must Have a Stop* y *Ape and Essence*, ataca la creciente preocupación hacia el hedonismo, el materialismo y el falso intelectualismo. En otras obras, considera alternativas hacia el materialismo, como puede ser el misticismo (en *The Perennial Philosophy*), la aplicación inteligente de la ciencia (*Science, Liberty and Peace*), e incluso una fusión de ambos (como expone en *Island*).

Hay que destacar que en todas las obras el escritor expone claramente sus opiniones y pensamientos que, aunque evolucionaron a lo largo de su vida, son homogéneos como sus obras. No se trata de un autor contradictorio que haya vivido de espaldas a lo que promulgaba en sus escritos, por lo que un acercamiento a su literatura es también promover un acercamiento hacia la persona que hay tras ella.

Por encima de todo, Huxley era un pacifista que veía la guerra como una aberración y que pensaba que el peor modo de tratar un mal es hacer otro mal, como le expone a Leonard Woolf en una carta de 1936. En esta misiva, Aldous (1974: 341) explica al marido de Virginia Woolf qué significa ser un pacifista: “El pacifista no se comporta como el avestruz y dice que ‘no tendrá nada que ver con el mal’. Examina el mal y pregunta cuál es la mejor manera de tratarlo”.

Su afirmación pacifista más coherente se encuentra recogida en *What Are You Going to Do About It?* de 1936, donde explica que los tres modos de actividad humana con los que hay que vivir la vida simultáneamente son *feeling*, *willing*, *thinking*. La expresión del pacifismo que promovió Huxley se encuentra recogida en su tratado *The*

Perennial Philosophy, que publicó en 1945. Esta colección de buenas ideas tenía el propósito de llenar el vacío social que se produciría al finalizar la guerra, cuando la sociedad estuviese sedienta de acciones positivas con las que reconstruir lo perdido. Huxley, con ella, proporcionó una base intelectual adecuada donde sustentar las acciones de las personas.

Su carácter pacifista le encaminó hacia el misticismo y como resultado tenemos obras como *Grey Eminence* (1941), que supuso un paso hacia la exploración religiosa y la tradición mística, pues retrata la vida del padre Joseph, un colaborador de Richelieu, que supone, en palabras del propio Huxley (1974: 400): “el caso más asombroso de político de fuerza que fuera asimismo un místico religioso”.

No obstante, lo que verdaderamente hay que destacar de Huxley es su carácter humanista, por encima de todo. Su preocupación por el ser humano es lo que le lleva a escribir en un intento por mejorar no solo su existencia sino el estado general de la sociedad. Perseguía (Sordo, 1980: 7): “la regeneración de la vida pública; pero no desde arriba, producida por obra de una ideología, de un dogma o de un sistema, sino desde abajo, hecha por obra del individuo que trasciende”.

Su hermano Julian (1987: 253) dice de él que pasará a la historia como el gran humanista de nuestra era: “[he] used his gifts to enrich man instead of to diminish him, to keep alight humanity’s sense of responsibility for its own and the world’s destiny and its belief in itself and its vast unexplored potentialities”. Continúa afirmando que Aldous usaba su don para enriquecer al hombre más que para desmerecerlo. Su interés por el individuo y sus posibilidades de éxito le llevó a rechazar las nuevas formas de cultura masiva, que siempre criticó. Es un aspecto también presente en *Brave New World*, ya que Huxley pensaba que este tipo de entretenimientos, a los que calificaba de

standardized amusement (Murray, 2003: 228), solo provocaban la pérdida de creatividad en el individuo.

Durante su estancia en los Estados Unidos se rodeó de hombres de ciencias antes que de escritores, un factor que nos lleva a afirmar que, pese a criticar lo que el mal uso de la ciencia puede producir, el escritor nunca le dio la espalda a los avances científicos.

Su perpetua búsqueda del conocimiento le conduce, al final de sus días, a experimentar con drogas alucinógenas. Primero, prueba la mezcalina y le produce experiencias muy satisfactorias, como afirma en una carta de 1955, al manifestar que esta droga permite que la conciencia se desarrolle hasta alcanzar límites supraconscientes (*Cartas*, 1974: 562).

Sin embargo, Huxley fue más allá y decidió probar con ácido lisérgico, que le produjo reacciones psicológicas similares a las que experimentaba con la mezcalina. En una carta de 1959, Huxley deja constancia de sus experiencias:

En mi primer experimento con mezcalina tuve una experiencia visionaria meramente estética; mas ulteriormente, con ácido lisérgico y nuevamente con mezcalina, he ido *más allá de la visión*, alcanzando muchas de las experiencias descritas en los textos orientales y occidentales, a saber, la trascendencia de la relación sujeto-objeto, el sentido de la solidaridad con todo el mundo de modo que uno realmente sabe por experiencia que significa “Dios es amor”, la sensación de que pese a la muerte y el sufrimiento, todo de algún modo y en última instancia está Perfectamente Bien [...] [*Cartas*, 1974: 636].

Estas experiencias son solo el resultado de la visión que Huxley tenía sobre el conocimiento y están plasmadas en dos de sus obras: *The Doors of Perception* (1954) y *Heaven and Hell* (1956).

Toda su vida se sustentó en el lema *aún aprendo* y en la búsqueda de experiencias que su arte no le deparaba. Las visiones, percepciones y experiencias místicas que Huxley anhelaba no podían ser alcanzadas por medio de su imaginación

creativa únicamente, por lo que utilizó otras llaves para abrir las puertas de la percepción (Murray, 2003: 415).

1.2. La obra de Aldous Huxley

La vocación literaria de Huxley se desarrolló desde muy temprana edad, aunque quizá lo que le persiguió durante toda su vida fue su lucha por vivir de sus escritos. Está considerado como un autor prolífico cuya obra se compone de un total de 45 escritos, divididas en ensayos, novelas, obras de teatro, poesía, libros de viajes e historias cortas. Sin embargo, Huxley no tuvo el mismo éxito en todos estos campos, como ya iremos viendo.

A pesar de una producción literaria tan amplia, podemos agrupar su obra en tres grandes bloques, que abarcan los años 20, los años 30 y su producción una vez instalado en Estados Unidos.

1.2.1. Los años 20

1.2.1.1. La obra poética

Huxley comenzó escribiendo poesía, un campo donde intentó destacar a lo largo de su vida con poca fortuna, influenciado por los modelos franceses (Stanford, 1987: 192). Sus primeras colecciones de poesía, *The Burning Wheel* (1916), *Jonah* (1917), *The Defeat of Youth* (1918) y *Leda* (1920) muestran su interés por el simbolismo francés y por la estética del *fin de siècle*, así como su preocupación por el mundo interno del espíritu, tal y como mantiene Bradshaw (1994) en el prólogo a *Brave New World*. Es un tipo de poesía caracterizada por la experimentación, pues Huxley buscaba el mejor vehículo para expresar sus grandes ideas.

A pesar de sus intentos, no obstante, Huxley nunca logró destacar como poeta, pues, como ya le dijera T. S. Eliot, su talento residía en la prosa y no en la poesía. Así también lo debió entender el propio Huxley, pues su siguiente publicación sería una colección de relatos cortos, *Limbo*, que apareció el mismo año que *Leda*.

1.2.1.2. Las novelas de ideas

Uno de los aspectos que más se mencionan al hablar de las novelas del Huxley de los años 20 es su tendencia hacia una narrativa que puede considerarse como ensayos *fictionalizados*. La interacción entre el ensayista y el novelista que caracterizó al autor sobre todo durante estos años tuvo como fruto unas novelas que retratan los hábitos e intereses intelectuales de la época (Hoffman, 1987: 281). En ellas, Huxley se preocupa por mostrar cómo fuentes de valores tales como la religión, el amor o la familia están ausentes en las generaciones que han experimentado las consecuencias de la Gran Guerra.

La mayor influencia que recibe Huxley para estas novelas es la de T. L. Peacock, sobre todo en lo referente a la caracterización de los personajes, un aspecto que, a pesar de que varía de novela a novela, se mantiene constante cuando se trata de reducir una idea obsesiva al absurdo. Bowering (1968: 12) resume esta influencia con las siguientes palabras:

The method varies from novel to novel: some characters are merely mouthpieces for ideas, others tend to embody the idea extending it to their behaviour and environment; some have a life of their own, others are mere caricature; but it is a difference of degree rather than of kind.

Básicamente, Huxley utiliza a sus personajes como vehículos para expresar sus propias ideas y pensamientos, aunque para ello varíe el método escogido. El escritor

adapta a Peacock pero no lo imita pues, al cinismo con el que el original impregnaba sus conversaciones, Huxley añade su entusiasmo y el reflejo de gente muy conocida de la época, como Bertrand Russell (Woodcock, 1991a: 764).

La primera de estas novelas es *Crome Yellow*, publicada en 1921 durante el retiro del matrimonio Huxley en Italia. En ella, Huxley presenta una reunión de un grupo de amigos durante la cual hablan incesantemente sobre distintos temas. Al mismo tiempo, estos personajes reflejan las propias opiniones del autor, a pesar de que muchas de estas opiniones son satirizadas (Bowering, 1968: 35).

En 1923, Huxley publica *Antic Hay*, una obra con reminiscencias a *The Waste Land* de T. S. Eliot y que llamó la atención de los censores en Nueva York por su sátira despiadada. Sin embargo, no solo despertó las iras de los censores, sino también del propio Leonard Huxley, quien veía similitudes entre la muerte de la madre de unos de los personajes y la muerte de su esposa, aunque Aldous argumentó que tal similitud no respondía a un deseo consciente.

La siguiente de las novelas de este periodo es *Those Barren Leaves*. Publicada en 1925, sigue la línea satírica trazada por las dos anteriores novelas, pero va más allá al proponer una solución basada en el misticismo, una corriente a la que Huxley se inclinará con el paso de los años. El espacio de la novela es, como en *Crome Yellow*, una casa de campo, aunque, a diferencia de aquella, Huxley presenta una visión de los eventos más seria, por lo que representa una evolución en el estilo del escritor.

En 1928 ve la luz la obra que verdaderamente encumbró a Huxley: *Point counter Point*. La importancia de esta novela recae en representar una evolución del escritor como novelista y como moralista. Como novelista, Huxley transformó la novela de ideas de la que había partido en sus anteriores obras en una técnica más personal,

basada en la oposición de las ideas, mientras que como moralista, abandonó, momentáneamente, el misticismo para exponer un ataque mordaz hacia los efectos de la ciencia en el mundo moderno, una idea que alcanzaría una evolución aún mayor en *Brave New World*.

Huxley utiliza la técnica musical del contrapunto para dotar a la obra de una multiplicidad de visiones que proporciona musicalidad a la novela al tiempo que permite contrastar y comparar a los personajes (Quintana Déniz, 1974: 130). Mediante la oposición de personajes y escenas, Huxley logra ilustrar la realidad fragmentada del mundo moderno a través de la disonancia que surge cuando yuxtapone tales elementos. Al mismo tiempo, *Point Counter Point*, como retrato del Londres de 1928, presenta una evocación auténtica de la vida en ese preciso instante de la historia del país (Kuehn, 1987: 285). Ello le llevó a vender, antes de finales de año, unas 10.000 copias, lo que permitió a Huxley alcanzar el sueño que tanto anhelaba: vivir de sus escritos. Solo con los derechos de autor pudo vivir sin problemas hasta bien entrada la década de los 30.

1.2.2. Los años 30

Las obras de este periodo suponen una evolución del escritor hacia terrenos que ya había explorado en sus anteriores escritos, pero que en estos años adquieren una relevancia aún mayor. *Brave New World*, publicada en 1932, inaugura este periodo, aunque por tratarse de la obra escogida para este estudio merece mención aparte.

La obra *Eyeless in Gaza*, cuyo título proviene del *Samson Agonistes* de Milton, vio la luz en 1936. Está considerada como su mejor obra, puesto que supone una evolución en la sátira que ya destacara en *Point Counter Point*. Supuso la confirmación del escritor como analista de las relaciones entre el ser humano y la sociedad en el

mundo contemporáneo, al mismo tiempo que indica el distanciamiento de las novelas de ideas que le habían proporcionado el reconocimiento en los años 20.

La influencia que Gerald Heard tuvo en la vida de Huxley toma forma en esta obra. El personaje de Dr. Miller está dibujado sobre Heard, mientras que las actividades que describe Anthony Beavis se asemejan a las que acciones pacifistas en las que ambos tomaban parte en esos años (Bowering, 1968: 114).

Junto a Heard, Huxley abandona Inglaterra y se establece en los Estados Unidos. El fruto de esta nueva vida es *After Many a Summer*² que vio la luz en 1939. Aunque pertenece a la producción americana del escritor, esta novela es el resultado de los acontecimientos que tenían lugar en Europa durante los años 30. La guerra civil española y la amenaza de una segunda gran guerra propiciaron que Huxley escribiese una obra sobre las técnicas para alcanzar un sistema mejor, cuyos cimientos incorporarían la sabiduría del pasado. El elemento que Huxley añade es la vida contemplativa como remedio a los males del hombre. La meditación es la solución para regenerar este mundo, pues una maquinaria social engranada perfectamente es inútil si el individuo no se ha reformado.

² Publicada en los Estados Unidos como *After Many a Summer Dies the Swan*.

1.2.3. La producción americana

Inaugurada con *After Many a Summer*, las obras escritas durante el exilio californiano del matrimonio reflejan la variedad de formas con las que Huxley acostumbró a trabajar, desde biografías (*Grey Eminence* y *The Devils of Loudon*) hasta las controvertidas obras en las que recoge sus experiencias con las drogas alucinógenas (*The Doors of Perception* y *Heaven and Hell*).

Sin embargo, la ficción merece mención aparte, por ser el género que cultivó con mayor profusión. La primera novela que escribió en los años 40 fue *Time Must Have a Stop* (1945), obra en la que Huxley expone sus conocimientos sobre el *Tibetan Book of the Dead*, una fuente poco conocida en aquellos años, lo que motivó que la confusión de los críticos cuando la leyeron. En este libro de los muertos se describe el estado intermedio entre la muerte y el renacimiento, un aspecto que incide en la obsesión por la muerte que tenía el escritor.

Huxley retoma la idea de que el problema social ha de ser solucionado mediante una reforma individual. Creía que una teología común a todos los individuos era indispensable para la paz mundial. En este aspecto, se ve claramente la influencia de la llamada *Vendata Society*, basada en las enseñanzas de Shankara y Patanjali y que incluía los elementos místicos de todas las grandes religiones. La obra termina con la creencia de que el único conocimiento válido es el conocimiento místico, indispensable para que la doctrina del progreso sea efectiva.

En 1962 Huxley escribe su última novela, *Island*, una obra utópica en la que describe la sociedad ideal que intentaba crear en sus anteriores escritos. Su redacción le supuso un gran problema, pues pretendía evitar que la carga didáctica no le restara calidad. Así se lo expone el propio escritor a su hijo en 1959:

Sigo trabajando en mi novela utópica (*Island*), luchando con el problema de meter una enorme cantidad de material diversificado en el libro sin hacerlo meramente expositivo o didáctico. [...] Estoy procurando aliviar la exposición poniéndola en forma de diálogo, un diálogo que hago tan animado como es posible [*Cartas*, 1974: 637-8].

Huxley retoma el género que le dio la fama, aunque al abandonar la sátira tan característica de *Brave New World*, usada como su instrumento de renovación social y personal, la obra no consigue el mismo impacto (Trilling, 1987: 304). En ella, Huxley aclara que el arte y la vida espiritual son incompatibles, aspecto que lleva a los críticos a afirmar que el misticismo es la causa del declive del escritor como novelista. En cierto modo, fue el misticismo la causa de que pasaran 17 años entre la última novela, *Time Must Have a Stop*, y la publicación de *Island*, un periodo que solo se vio interrumpido por la publicación de la breve sátira sobre el mundo tras una guerra nuclear (*Ape and Essence*) y *The Genius and the Goddess*.

Island, a pesar de ser una utopía positiva, comparte con *Brave New World* algunos elementos, como son la presencia de una droga y el sexo, aunque ambos actúan como modos de *enlightenment* y no como represores. Huxley añade también, como ya hiciera en 1932, un personaje que actúa como elemento de discordia. Si en *Brave New World*, presentaba al Salvaje para mostrar los errores del *World State*, en *Island* introduce a Will Farnaby para demostrar la viabilidad del nuevo sistema, así como sus perfecciones, ya que Farnaby representaba todas las deficiencias del viejo mundo, como el exceso de población y la importancia del consumismo y del materialismo.

Sin embargo, lo que resulta en *Island* no se aleja de la búsqueda que Huxley realizó durante su carrera literaria, pues todas sus novelas comparten una temática que se centra en encontrar un mejor modo de vida: “The search for a more desirable way of life is clearly the most important single theme in Huxley’s novels” (Bowering, 1968:

22). Por ello, a pesar de que las obras son fruto de la evolución del propio artista, no podemos obviar que la totalidad de su literatura es notablemente homogénea.

1.3. *Brave New World*

El germen de la novela que le ha proporcionado mayor fama al escritor lo podemos encontrar en *Crome Yellow*, donde expone un futuro dominado por la ciencia muy en la línea de lo que presenta en su *utopía*. Sin embargo, ya en 1926 Huxley reflexionaba sobre el tipo de sociedad dominante en la obra en una carta dirigida a Robert Nichols. El escritor se expresaba en los siguientes términos para referirse a la juventud francesa:

[...] sea verdad que pertenecen a una especie diferente de la nuestra; la especie que simplemente se contenta con vivir, para quien el fin de la vida es la sensación y la acción, no el pensamiento, una especie tan sociable que la mera presencia de otros animales humanos la hace sentirse feliz, y que se divierte tan fácilmente que puede pasar su tiempo entre la cuna y la tumba jugando diversos juegos [*Cartas*, 1974: 229-30].

Esta misma descripción es perfectamente aplicable a la sociedad de autómatas que recoge *Brave New World*, aunque para ello Huxley haya situado la acción en el año 632 después de Ford, lo que equivaldría al año 2557 de nuestra era.

A través de la visita de unos estudiantes a la central de incubación y condicionamiento (*Central London Hatchery and Conditioning Centre*) que tiene lugar en el primer capítulo de la obra, Huxley expone todos los adelantos tecnológicos que dominan este nuevo mundo. Muestra al lector las máquinas y técnicas usadas para *crear* a los seres humanos a partir de embriones que crecen en botellas. Tras esto, se decide la función que acometerán en la sociedad, para lo que se les predetermina clasificándoles

en una de las cinco castas que componen este nuevo orden: *Alphas* o *Betas*, las castas más altas, o *Gammas*, *Deltas* y *Epsilons*, esta última la más baja de la escala social.

Con métodos como la hipnopedia se consigue enseñar valores morales y mediante el condicionamiento neo-pavloviano modifican las conductas de los habitantes desde que son pequeños, de manera que, como vemos en el capítulo siguiente, los Deltas son condicionados para que odien la lectura y la naturaleza. El amor hacia el conocimiento puede desestabilizar la sociedad, por lo que estas conductas son rechazadas.

Para garantizar la estabilidad del sistema, valores como la familia han sido desterrados; el sexo se practica por placer y la droga llamada *soma* es usada cada vez que alguien se siente *unhappy*. Harris (1990: 181) lo resume de la siguiente manera:

A drug, “soma”, dulls the senses to feelings of loneliness or sadness; sex is for recreation only, free of moral strictures or emotional ties. Marriage, family, and child rearing are replaced by state-run child production and education. Henry Ford, creator of the assembly line, is the godhead of the culture [...].

Para mostrar las imperfecciones del sistema, Huxley introduce al personaje de John, el Salvaje, como elemento de discordia. Nacido de una madre³ y criado en una reserva india, John actúa según sus conocimientos indios y de acuerdo a lo que ha leído en un libro que lo acompaña y que él cita constantemente, *The Complete Works of William Shakespeare*. A través de los ojos de John, el lector percibirá los contrastes que se producen entre este mundo dominado por la ciencia y la tecnología y el viejo mundo tal y como lo conocemos.

John llega al mundo civilizado de la mano de Bernard Marx y Lenina Crowne, de vuelta de sus vacaciones en la reserva. Para Lenina lo que ve en este pueblo le

³ En oposición al resto de habitantes del *World State*, que son clonados, John nace como resultado del encuentro sexual entre un hombre y una mujer.

produce tal sensación de rechazo que pasa la mayor parte del tiempo en una *soma holiday*.

Aunque no logra entender su comportamiento, John se enamora de Lenina. Esta será la causa de su desgracia, ya que Lenina desconoce las reglas del amor que John le ofrece: un amor fiel y verdadero, en el que el sexo no tiene cabida. Para ella, acostumbrada a tener sexo regularmente, el rechazo que sufre por parte del Salvaje la desconcierta, por lo que se plantea si está perdiendo atractivo.

Tras un episodio en el que provoca una revuelta, John decide exiliarse a las afueras de la ciudad para poder continuar con su vida tal y como la llevaba en la reserva. Sin embargo, unos periodistas lo descubren y, a los pocos días, un grupo de curiosos se acerca a observarle. Entre ellos, está Lenina. La turba pide que John se flagele, una actividad con la que expía sus pecados. Entre tanta sangre y gente, tiene lugar una orgía. A la mañana siguiente, el Salvaje se siente culpable por haber sucumbido a los pecados carnales y decide acabar con su vida ahorcándose.

1.3.1. Las fuentes de la novela

En 1927, en una carta a Robert Nichols, Huxley se refiere a H. G. Wells como a “un hombrecillo vulgar, más bien horripilante” (1974: 232). De su obra, dice que es débil, vulgar y carente de interés. Sin embargo, Huxley escribe su distopía⁴ *Brave New World* como respuesta a *Men Like Gods* de Wells, como él mismo reconoce: “Estoy escribiendo una novela sobre el futuro [...]; sobre el espanto de la utopía wellsiana y una rebelión contra ella” (1974: 287).

⁴ *Brave New World* puede ser considerada tanto una utopía como una distopía, pues mientras sus habitantes son completamente felices (por lo que se trata de una sociedad utópica), desde la percepción del lector estaríamos ante un lugar con unas condiciones de vida negativas, debidas, sobre todo, a la opresión, según la definición de distopía que recoge *The American Heritage Dictionary of the English Language* (2000) en su versión online.

Al contrario que Wells, Huxley entendía que un mal uso de la ciencia acabaría por destruir los valores que hacen al hombre humano y que daría lugar a una sociedad cuyos miembros nacen en botellas y son incapaces de pensar y actuar por sí mismos. La idea de la utopía, como la sociedad que ha alcanzado la perfección, siempre fascinó a Huxley (Woodcock, 1991b: 1495), de tal manera que mediante el uso de la sátira, propone un mundo feliz y aparentemente perfecto, aunque a los ojos de los lectores la realidad sea otra. La sociedad que presenta está dominada por tecnócratas que utilizan la felicidad como arma para controlar a los habitantes, de manera que tal felicidad resulta en una falta total de libertad.

De la obra *When the Sleeper Wakes* de Wells, Huxley tomó algunos de los aspectos tecnológicos (Firchow, 1987a: 305), mientras que las únicas conexiones entre la obra de Huxley y *Men Like Gods* son el Salvaje y las emociones, pues en ambas los sentimientos o bien se repelen o son inexistentes.

Sin embargo, no fue Wells la única influencia importante que podemos reconocer. Las raíces científicas del propio Huxley son incuestionables, lo que unido a su interés permanente hacia la ciencia, motiva que sea capaz de dar un paso más en los adelantos tecnológicos que recoge en su novela, como la clonación.

La novela no es solo una pesadilla futurista, sino el resultado de una sociedad que iba encaminada hacia el hedonismo desenfrenado, del control que los medios de comunicación comenzaban a ejercer en esos años y, sobre todo, de los efectos que la ciencia mal aplicada puede provocar en el ser humano. Así lo recoge Murray (2003: 256):

[Huxley] forecast not only human embryo research but a range of things, great and small (Virtual Reality, the turning of country walks into a branch of 'the leisure industry', the television running perpetually in the corner of the geriatric ward).

[*Brave New World*] was the product of all those ideas [...] about science and human freedom, culture and democracy, the manipulation of the citizen by mass media and modern consumer capitalism.

Para mostrar la importancia que el capitalismo adquiere en su novela, Huxley decide que el mayor objeto de adoración sea Henry Ford, cuyo modelo T marca el nacimiento de esa nueva era. El Big Ben ha pasado a llamarse el Big Henry y para santiguarse no se hace la señal de la cruz, sino de la T.

Esta nueva religión se llama *Fordism*, lo que también hace referencia a la cadena de producción que se ha instalado para crear a los seres humanos. La definición que el propio Huxley da de esta corriente, como recoge Bowering (1968: 99), implica la desaparición del hombre animal junto con la parte espiritual:

[Fordism] demands that we should sacrifice the animal man (and along with the animal large portions of the thinking, spiritual man) not indeed to God, but to the Machine. There is no place in the factory, or in that larger factory which is the modern industrialized world, for animals on the one hand, or for artists, mystics, or even, finally, individuals on the other.

En la fábrica, que vendría a representar a la civilización industrializada, no hay cabida para los artistas o los místicos, en definitiva, para el individuo como animal racional y libre. Esta es la idea sobre la que gira su novela.

1.3.2. La acogida de la obra

Brave New World provocó la destrucción de la fe que se tenía en el progreso científico y tecnológico desde la época victoriana (Mercier, 1987: 193-4), puesto que lo que recoge en su obra no es más que el resultado inevitable de los cambios que se estaban produciendo tras la guerra. Huxley miraba a América, pues ya en un ensayo

fechado en 1927⁵ había manifestado que el futuro de los Estados Unidos es el futuro de la civilización en general (Firchow, 1987b: 266; Murray, 2003: 203).

El papel destacado que ocupa *Brave New World* en el grueso de la producción literaria de Huxley no se debe solo a ser su obra más conocida, sino a otros aspectos literarios de gran importancia. Considerada tanto una utopía como una obra de ciencia-ficción, en ella el escritor supo crear un escenario científico creíble⁶, un aspecto que contribuye a incrementar el impacto que la novela todavía causa hoy en día.

El éxito de la obra recae en su carácter ensayístico, en detrimento del novelístico (Spender, 1987: 192). La mezcla satírica e irónica que Huxley propone en la novela fue también un elemento exitoso. La gran ironía presente en ella es cómo la lucha del individuo por crear un mejor sistema de gobierno le conduce, irremediabilmente, al ostracismo. Así lo relata Coren (1995: 37):

Humanity would struggle ceaselessly to create a form of government that would eventually enslave us all. Under a supposedly benign state, authority, science, medical advances and supervising devices would combine not to improve life but to limit it.

La idea de la novela está bien recogida aquí, pues los adelantos científicos y tecnológicos que el hombre trata de lograr, tal y como propone Huxley, solo servirán para limitar la vida, no para mejorarla. En este sentido, podemos decir que sus profecías han sido más acertadas que las que Orwell proponía en *1984*, obra con la que *Brave New World* es siempre comparada. Así se lo hizo saber al propio Orwell en una carta fechada en 1949 (1974: 489): “[...] en mi opinión, la pesadilla de *Nineteen Eighty-Four*

⁵ Titulado “The Outlook for American Culture, Some Reflections in a Machine Age”

⁶ Este aspecto es muy importante al considerar la obra, pues afirma Pringle (1985: 14): “La ciencia ficción, a diferencia de otros tipos de ficción fantástica, intenta siempre asentarse en el universo real, ofreciéndole al lector relatos fantásticos que pueden explicarse en términos científicos”, tal y como propone Huxley.

está destinada a modularse, llegando a ser así la pesadilla de un mundo que se asemejará más al que imaginé en *Brave New World*".

La dureza de la novela provocó su censura en algunos países, como Australia, aunque el mismo Huxley reconoce que ello contribuyó a darle una mayor publicidad, por lo que la situación finalmente le fue beneficiosa (*Cartas*, 1974: 357).

CAPÍTULO 2

EL MÉTODO LEXICOMÉTRICO LA ESTADÍSTICA APLICADA AL ANÁLISIS LITERARIO

2.1. Estilo y Estadística

2.1.1. Hacia el encuentro de dos ciencias

Los dos conceptos fundamentales que se entremezclan en este estudio son los de estilística y estadística: la estilística, en cuanto que es la ciencia dedicada al estudio del *estilo* de un autor, y la estadística, como medio científico-técnico con el que mejor se puede llevar a cabo dicho estudio. Dicha relación se establece en torno a la cuestión de cómo obtener datos empíricos con los que estudiar un aspecto como la huella personal de un autor en su obra. Es por ello que consideramos que la ciencia que proporciona datos objetivos con los que validar nuestro estudio estilístico es la estadística. Esta misma opinión la comparte Maingueneau (1989: 52) al afirmar que el estudio estadístico permitirá al analista “construir un edificio de modelos rigurosamente articulados unos sobre otros que se impugnan entre sí hasta que es elaborada una hipótesis satisfactoria para el discurso”.

Definir el término *estilo* ha sido, sin embargo, problemático. Ello ha derivado en que, actualmente, no exista una definición clara y universal, aunque según Guiraud (1982: 11): “[es una] manera de expresar el pensamiento por intermedio del lenguaje”, una concepción relacionada con la intencionalidad del autor que debe decidir de qué manera expresa su pensamiento. Por otro lado, el estilo puede considerarse, en palabras de Spitzer (1982: 30), como “una manifestación externa de algo interno”, definición

muy relacionada con la psicología del autor y que tiende hacia la caracterización de la personalidad del mismo.

Nuestro análisis estará basado en las desviaciones que presenta un capítulo con respecto del otro, por lo que la estadística se convierte en la mejor herramienta para llevarlo a cabo. Se trata de analizar la desviación estadística, un aspecto que persigue la cuantificación de las diferencias lingüísticas existentes entre estilo y norma (Leech, 1999: 55). Siguiendo a Guiraud (1982: 119), consideraremos el estilo como “un desvío con respecto a una norma”, una norma que vendrá definida en el interior del corpus y no en relación a la lengua (Maingueneau, 1989: 30). Teniendo en cuenta que la estadística es la ciencia encargada del estudio de los desvíos, ya que permite observarlos, medirlos e interpretarlos, no está de más afirmar que se trata de una de las técnicas más eficaces para los estudios estilísticos.

2.1.2. Análisis estilístico

La base del análisis estilístico es la observación del texto por parte del investigador, el examen exhaustivo de lo que pretende analizar, a lo que se le añade el conocimiento de la obra que investiga. Requiere, por lo tanto, un papel activo por parte del investigador.

Para determinar la estructura temática de una obra hará falta un estudio completo y exhaustivo de la obra en su totalidad, es decir, se ha de partir de la obtención de un corpus textual. Sin embargo, en nuestro caso, se trata de un corpus léxico, puesto que el interés del estudio está en el léxico y la extensión del mismo se limita a extractos de un texto (Torruella y Llisterri, 1999: 55-6).

Efectivamente, el interés de este estudio recae en el léxico, pues mediante la estructura léxica se analizará la evolución temática en *Brave New World*. Para llegar a estas conclusiones hay que comenzar con la búsqueda de los elementos distintivos estilísticamente, que, en nuestro caso, serán los más marcados estadísticamente según su frecuencia. A pesar de contar con la ayuda de la ciencia estadística, la observación, como ya se ha apuntado, es fundamental. Así lo entiende Spitzer cuando habla del *click* (o botón de arranque) que ha de producirse cuando encontramos un elemento marcado estilísticamente (Spitzer, 1982; Guiraud, 1982: 85; Paz Gago, 1993: 62).

El círculo que plantean Leech y Short (1991:14) en su obra se asemeja a este concepto, pues ambos autores indican que la observación lingüística aviva la observación literaria que, a su vez, conlleva una observación lingüística más profunda. La representación gráfica que proponen estos lingüistas para reproducir este movimiento circular sería la siguiente:

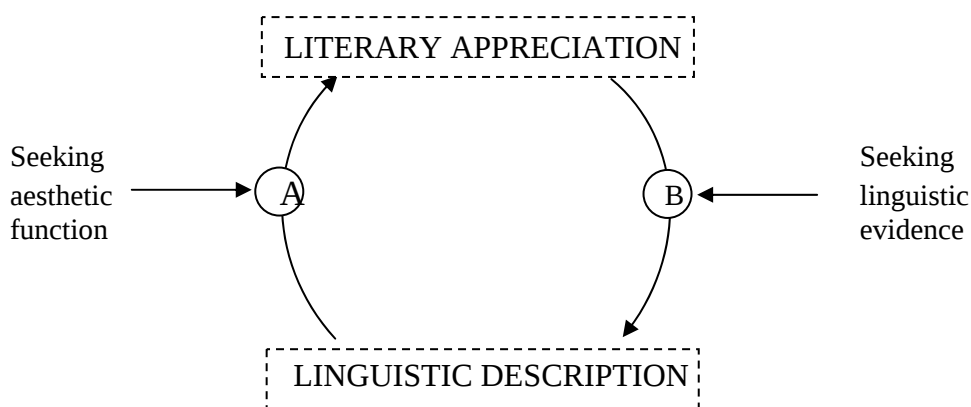


Fig. 2.1.
Movimiento circular en el que se basa el análisis estilístico

2.1.2.1. Los indicios estilísticos

Tras la observación inicial, se procede a la realización de un análisis que tendrá por propósito la búsqueda de elementos marcadores de estilo. Entre estos elementos se encuentran los indicios estilísticos que, a diferencia de las funciones⁷, “remiten a un significado, no a una operación” (Bello Vázquez, 1997: 42). Son, por tanto, elementos semánticos y constantes, ya sea en un episodio, en un personaje o en la totalidad de una obra (Bello Vázquez, 1997: 43). De tal afirmación sigue que los indicios estilísticos serán de gran utilidad a la hora de definir el estilo de un autor, así como a la hora de establecer la evolución temática de un episodio a otro.

2.1.3. Análisis estadístico

2.1.3.1. Los datos

La estadística léxica ha sido muy utilizada, con bastante éxito, para descubrir autores de textos que permanecían como anónimos, basándose en el estudio de la psicología del autor para llegar hasta sus peculiaridades estilísticas. Esta no es sino una razón más para validar el método, puesto que si es útil para descubrir la autoría de un texto, su aplicación al análisis del estilo de un autor en concreto será mucho más productiva.

En esta conexión entre la obra y la psicología del autor radica la diferencia entre el investigador dedicado a descubrir la autoría de un texto y aquel preocupado por llegar a una aproximación del estilo particular de un escritor. Como afirman Leech y Short (1991: 14), la preocupación del *authorship detective* recaerá en la identificación de características que no tienen porqué estar relacionadas con la intencionalidad artística

⁷ Bello Vázquez pone como ejemplo de función el acto de comprar un revólver, cuya función es la de indicar que se va a hacer uso de él (p. 42).

del autor, mientras que la investigación estilística se fundamenta, precisamente, en aspectos motivados artísticamente.

El estadista, por tanto, basa su análisis en datos objetivos que guardan una estrecha relación con la distribución de frecuencias en un texto; por ello, generalmente, se tiende a emparejar los términos de estilo y frecuencia, tal y como hacen Leech y Short (1991: 42), al resaltar los conceptos de cohesión y consistencia, sin los que sería prácticamente imposible llegar a reconocer un estilo. Ambos autores afirman que tanto la consistencia como la tendencia son reducidas a la frecuencia, por lo que “the stylistician becomes a statistician” (1991: 42).

2.1.3.2. El estudio de la frecuencia

Los primeros recuentos de frecuencias textuales datan de la antigüedad, cuando se elaboraron listas sobre las palabras que solo aparecían una vez en los textos de Homero. A este tipo de palabras se les conoce como *hapax*⁸ (Etxeberria, 1995: 141; Lebart et al., 1998: 29) y el hecho de que hayan sido estudiadas demuestra que la frecuencia de aparición de un vocablo en un texto (ya sea sobreutilizado o infrautilizado) forma parte de las peculiaridades lingüísticas de un escritor. Sin embargo, cualquier frecuencia de aparición alta no tiene porqué ser estilística ni relevante desde el punto de vista matemático, siguiendo a Moreno Sandoval (1998: 161): “podemos encontrar numerosísimas regularidades, de las cuales, la mayor parte son irrelevantes e incluso perturbadoras de la realidad”.

Este es el motivo por el que hay que buscar las regularidades pertinentes y centrar el análisis en procesos cualitativos, ligados a la capacidad del investigador para

⁸ Del latín *hapax legomenon*, ‘algo que se menciona solo una vez’ (Lebart et al., 1998: 29).

inferir conclusiones a partir de la observación de la distribución del léxico en el texto, dado que son los temas implícitos en los textos y las relaciones que se establecen entre los elementos que lo conforman lo que el investigador considerará de utilidad si se centra en “[la] descripción, interpretación y crítica del contenido” (Etxeberría et al., 1995: 144).

Esta distribución léxica será la base de este estudio estadístico, pues el vocabulario se estructura teniendo en cuenta “elementos cuantitativos simples”, en la terminología de Muller (1973: 239), es decir, el número de expresiones presentes en el texto y su frecuencia. A partir de la obtención de estos datos objetivos que marcan la estructura del vocabulario empleado por Huxley, se procederá a la crítica textual en un intento de mostrar (o demostrar) la conexión o falta de unidad léxica existente entre el primer capítulo y el último de *Brave New World*, pues la estilística, siguiendo a Guiraud (1982: 128): “desemboca en última instancia en la crítica, donde halla su justificación y su legitimación”.

2.1.3.3. La inclusión del concepto de norma

Siguiendo a Enkvist, y según recoge Butler (1985: 17), cabe concluir que la frecuencia de los elementos, ya sean fonológicos, sintácticos o semánticos, constituye la base del estilo de un autor. Sin embargo, este investigador finlandés basa su teoría en la comparación de dichas frecuencias en un texto con las frecuencias de los mismos elementos en la norma que conforma el contexto. La inclusión del concepto de norma para analizar el estilo de un autor no es nueva, pues ya lingüistas como Bruneau y, sobre todo, Spitzer trabajaron con la noción de desvío con respecto a una norma. Ante ello,

Paz Gago (1993: 29) plantea el problema de establecer cuál es la norma de la que se desvía para determinar los desvíos que sean pertinentes estilísticamente.

Leech y Short (1991: 43) incluyeron también el concepto de *norma* en su aproximación al estilo de la ficción narrativa. Defienden que para *medir* el estilo hay que estudiar la presencia de las frecuencias de un texto con respecto a lo que se considera normal en la lengua. Se interesan por la desviación, que definen en términos estadísticos como “the difference between the normal frequency of a feature, and its frequency in the text or corpus” (1991: 48).

Sin embargo, lo novedoso de sus teorías estriba en el concepto de *internal deviance*. Afirman que el estudio de los desvíos no solo hay que basarlo en el desvío con respecto a una norma exterior, pues puede existir desvío con respecto a otros aspectos de la norma propia del texto, por lo que se convierte en un *desvío interno*, explicado como (1991: 55): “the prominence, not uncommon in prose fiction, of an ordinary, even banal piece of language which seems to gain its importance from the context in which it is found”. Ello guarda relación con lo que plantea Maingueneau sobre la norma, como ya hemos señalado (v. 2.1.1.), de forma que el problema que planteaba Paz Gago queda solucionado.

Precisamente, el contexto juega un papel fundamental en el estudio del léxico por medio de la estadística. La obtención de valores léxicos a partir del listado primario de palabras ha de entenderse como una aproximación a las *keywords in context* (Marcos Marín, 1996: 69), dado que es el contexto el que da las claves estilísticas del vocablo que interesa. El análisis de la distribución de los componentes lingüísticos en distintos contextos permite distinguir aquellos que marcan el estilo. En este sentido, los

elementos que nos van a guiar a la hora de reconocer el estilo serán los que aparecen en contextos concretos o delimitados, es decir, aquellos condicionados contextualmente.

2.1.3.4. Los resultados

Se fundamenta este estudio en tres tipos de resultados, que son los que señala Marcos Marín (1996: 76) en su estudio y que constituyen los tres pasos a seguir para llegar a conclusiones pertinentes. El esquema que Marcos Marín incluye para exponer su *tipología analítica cuantitativa* es el que presenta la tabla 2.1.

Resultados	Primarios	Secundarios	Terciarios
Características	extractivos, acumulativos	diferenciados	interpretados
Ejemplos	listas ordenadas de palabras	índices concordancias collatio	ediciones diccionarios glosarios
Criterio	acumulativo	selecto	crítico

Tabla 2.1.
Tipología analítica cuantitativa de Marcos Marín

Al mismo tiempo que alcanzamos unas conclusiones referidas al estilo particular de un autor, podemos obtener una serie de resultados que esconden un aspecto más personal y oculto del escritor: su imaginario, una temática que abordaremos en el siguiente punto.

2.2. El análisis temático: configuración del imaginario del autor

2.2.1. Psicoanálisis y literatura

La relación entre psicoanálisis y literatura es paralela al nacimiento de la primera como ciencia independiente de la filosofía, de tal manera que el mismo Freud configuró

muchos de sus análisis atendiendo a tal unión. El primero de estos análisis lo emprende en su obra *La interpretación de los sueños* de 1900, donde realiza un estudio de *Hamlet* en relación con el mito de Edipo (Gómez Redondo, 1996: 294; Willbern, 1994: 595).

Hay que destacar que las primeras incursiones de la psicología en la literatura, conllevaban un estudio psicobiográfico, pues en palabras de Willbern (1994: 595): “read psychoanalytically, the literary work disclosed the author’s unconscious fantasies”. A partir de ese momento se han desarrollado teorías que fundamentan sus principios en la unión psicoanálisis-literatura entre las que destacamos, en primer lugar, el círculo filológico de Spitzer por aportar una visión nueva a la estilística que hasta entonces se esforzaba en separar las concepciones de lenguaje y literatura.

Para Spitzer, el investigador estilístico se movía por intuiciones: releía el texto en busca de detalles estilísticos que le sorprendieran, a partir de los cuales enunciaba aspectos de la personalidad del autor fundamentándose en la sociología, la psicología e, incluso, la metafísica (Hatzfeld, 1975: 44; Guiraud, 1982: 85; Spitzer, 1982: 50-51).

Sin embargo, la estilística según la concibe Spitzer tiene un marcado carácter subjetivo, pues todo el análisis dependerá del talento, la fe y la experiencia del analista (Spitzer, 1982: 50). Este es el motivo por el que otras corrientes críticas que han surgido a partir del psicoanálisis tienden a fundamentarse en aspectos metodológicos de carácter científico. Ejemplos de ello son la conocida como *crítica temática* y la *psicocrítica*. En el primer caso, críticos como Starobinski tratan de “hallar el *tema o red organizada de obsesiones* que es central en la obra de un autor” (Viñas Piquer, 2002: 551).

La psicocrítica, cuyo máximo representante es Mauron, pretende identificar el mito personal de un autor a través de la superposición de varios de sus textos (Mauron, 1998: 129-130). A este respecto, afirma Gómez Redondo (1996: 302) que el método de

Mauron no pretende analizar los rasgos biográficos de un escritor, “sino construir un *mito personal* al que obedecen las imágenes del texto, la estructura de su personalidad”. Esta concepción es la que nos interesa para fundamentar el presente análisis.

2.2.2. La relación entre el estilo y la identidad

La estadística léxica encuentra su fundamentación en el análisis temático (Provencio Garrigós, 2001: 338) que, en nuestro caso, girará en torno a la configuración del imaginario del autor, entendido como lo que es propio del hombre (Durand, 2000: 135). En este sentido, la estadística permitirá determinar cuáles son las palabras claves en el texto y, a partir de ellas, el analista podrá no solo hallar la estructura interna de la obra, sino también descubrir la mente del autor (Ullmann, 1973: 155)⁹.

No obstante, si percibimos la figura del escritor como un “indicio del destino colectivo hombre-mundo” (Bello Vázquez, 1997: 19), el imaginario del autor puede alcanzar una doble dimensión: por un lado, se configurará con respecto a la sociedad del momento y, por el otro, tendrá una cercana relación con el aspecto psicológico de la creación literaria. Así lo entiende Jung (1990:186), pues afirma que el ser humano como artista: “[he] is ‘man’ in a higher sense –he is ‘collective man’– one who carries and shapes the unconscious psychic life of mankind”. Por tanto, siguiendo la concepción aristotélica del hombre como animal social, podemos afirmar que sus creaciones artísticas estarán condicionadas por cuestiones relativas al contexto social en que se halla.

De este modo, la frontera que separa lo social de lo personal puede presentarse difusa, puesto que el autor de una obra literaria está tan condicionado por la sociedad

⁹ Cabe destacar en este contexto que el propio Huxley es partidario de establecer una conexión entre la personalidad del autor y su creación, pues en sus *Cartas* (1974: 234) afirma: “en algunos casos, la obra del hombre es la compensación por su vida, otros es la expresión de ella”.

del momento que, a través del retrato social que expone (o propone) en su obra podemos llegar a vislumbrar su personalidad. Este podría ser el caso del relato utópico, que nace como producto de una sociedad, a pesar de que el tiempo y el espacio de la acción no se correspondan con el tiempo y el espacio actual del escritor (Martínez López, 1997: 11).

En el caso de Huxley, al menos, esta no-correspondencia es aparente, puesto que *Brave New World* adquiere significación una vez situada en el plano espaciotemporal de Inglaterra (y el mundo occidental, en general) de 1932. Así también lo manifiesta Vázquez (1986: 130): “todo posible mundo constituido mediante la palabra, aunque distinto del real, solo podrá ser asequible al entendimiento humano en función de su similitud con el real”. Por tanto, el marco referencial de una novela utópica es la sociedad de la que es producto, del mismo modo que *Utopia* de More debe ser situada en la Inglaterra del rey Henry VIII para que adquiera plena significación.

A la premisa de que la identidad del autor se ve condicionada por la sociedad, hay que añadir que las utopías como relatos ficticios son portadores de ideología, aunque pueden ser definidas como discursos sociopolíticos disfrazados (Martínez López, 1997: 12). Este valor ideológico es inherente e inseparable del discurso y se constituye en el contexto social en el que se pronuncia (Kristeva, 1981: 16). Por ello, en el prefacio a la obra de Lukács, Ludz (1973: 22) afirma que la sociología de la literatura se centrará en el estudio de las obras como expresión de ideologías y de su autor como ideólogo.

El análisis léxico se erige, por tanto, como uno de los métodos de mayor fiabilidad a la hora de concretar no solo el estilo, sino también la ideología personal de un autor, pues, siguiendo a Van Dijk (2003: 259):

El análisis léxico es, por lo tanto, el componente más obvio (y también fructífero) del análisis ideológico del discurso. El simple hecho de explicar todas las implicaciones de las palabras utilizadas en un discurso y contexto específicos provee, a menudo, un amplio subconjunto de significados ideológicos.

La noción de contexto en este sentido se aplica a la sociedad de la que la obra literaria es producto y, por ello, podemos afirmar que el estudio del léxico del autor contribuirá no solo a determinar aspectos de su identidad personal, sino también aspectos de su identidad social, esto es, su ideología, que puede ser extensible a los miembros de un mismo grupo social o de una comunidad. En este sentido, podemos afirmar que los temores que empujaron a Huxley a escribir su utopía no solo guardan relación con episodios personales, sino que nos pueden llevar a establecer una radiografía de aquello que aturdí a la clase intelectual inglesa de los años 20 y 30.

2.2.3. La re-creación de un mundo

Afirma Provencio Garrigós (2001: 107) que las palabras conceptualizan lo extraverbal para crear los conceptos con los que designar nuestra percepción del mundo. Tal afirmación cobra mayor relevancia cuando se trata de un mundo ficticio que solo se puede denotar a través de las palabras con las que ha sido designado. Como mantiene Hogan (1990: 18) en su ensayo sobre Lacan: “society is born only with language”, de forma que para esta nueva sociedad Huxley ha tenido que inventar nuevas palabras con las que denotar esta nueva realidad.

Sin embargo, adaptando el planteamiento estructuralista de Provencio Garrigós (2001: 105) al lenguaje literario (figura 2.2.), es el conocimiento del mundo el que permite configurar una realidad a través de un léxico determinado, reflejo de la identidad social y personal del autor. Interesan, por tanto, las palabras con las que esa

realidad ha sido designada. Como manifiesta Galdona Pérez en su ensayo sobre los mundos ficticios (1995): “puesto que la palabra nombra al mundo, ese mundo existe en la medida en que es nombrado, haciendo que nombre y cosa, cosa y nombre sean las dos caras de una misma necesidad comunicativa”.

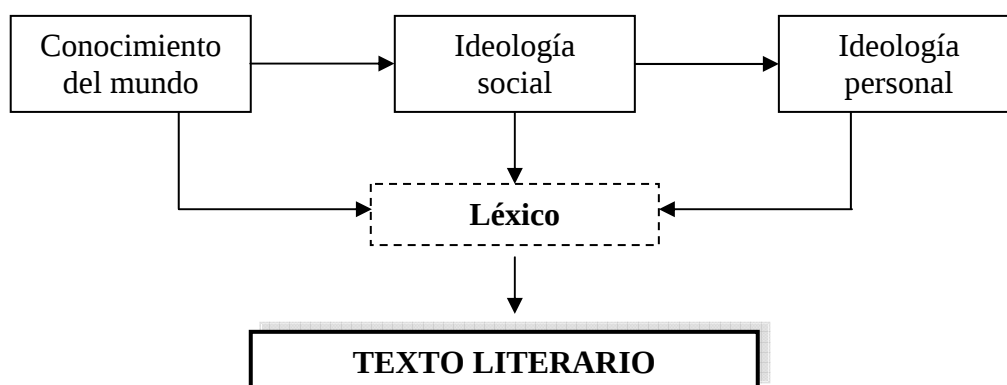


Fig. 2.2.
Condicionantes de la producción literaria

Sobre todo en una época como los años 30, en los que la novela comienza a adquirir “conciencia de su función social” (Álvarez Amorós, 1998: 195), podemos afirmar que el léxico proveniente del texto literario será clave para determinar cómo se configura la ideología personal de un autor como reflejo de la sociedad en la que se halla inmerso.

Siguiendo la idea de Abad Nebot (2001: 121) de que el léxico constituye el espejo de la vida “tanto material como intelectual y espiritual”, interesa señalar el apogeo que la novela vanguardista experimentó en los años 20. Precisamente, este tipo de literatura escapa a los convencionalismos de su época y se opone a ser considerada un “espejo, servil e inerte, del mundo exterior” (Álvarez Amorós, 1998: 201).

Esta oposición también marca la creación de un mundo de ciencia ficción, pues ya no se trata de reflejar fidedignamente una época, sino de transformarla y re-crearla,

pero siempre tomándola como referente y punto de partida. Es más, al *modernist writing* de los años 20 le siguió un tipo de literatura marcadamente política, dominada por acontecimientos sociales como la depresión de 1929 y la aparición de los regímenes totalitarios, un tipo de estructura política que, sin duda, domina la propuesta de Huxley. De hecho, Balibar y Macherey (1992: 46) mantienen que el punto de referencia de toda ficción es la realidad, de la que adquieren, además, su significado.

En este sentido, el tipo de ficción literaria como *Brave New World* guarda semejanza con la llamada literatura realista (Williams, 1990: 586): “*Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four*, *Fahrenheit 451*, are powerful social fictions, in which a pattern taken from contemporary society is materialized, as a whole, in another time or place”. Por ello, y volviendo a la idea de espejo social, podemos afirmar que *Brave New World* es el fruto de una época, puesto que los textos son productos de las ideologías (Eagleton, 1990: 64) y el presente análisis intentará determinar qué patrones sociales son aquí re-creados. Para ello, es muy importante detectar los símbolos presentes en el texto literario, dado que establecen una relación de dependencia con “los sujetos que los activan y el contexto social e histórico que determina su sentido” (Bobes Naves, 2002: 156).

2.2.4. La presencia de símbolos y mitos

Para poder establecer qué patrones sociales y personales presenta una obra literaria, el análisis léxico ha de enriquecerse con un análisis simbólico, puesto que los símbolos son inherentes al hombre, una concepción que ya Emerson manifestó en 1844 (1983: 456):

The world being thus put under the mind for verb and noun, the poet is he who can articulate it. For, though life is great, and fascinates, and absorbs, –and though all men are intelligent of the symbols through which it is named,– yet they cannot originally use them. We are symbols and inhabit symbols [...].

Emerson vaticinaba aquí la importancia de metodologías basadas en la concepción de que los hombres no manejan la simbología de manera original, sino que se trata de algo preestablecido. En ello se fundamenta una metodología como la *mitocrítica*, evolución de la psicocrítica anteriormente mencionada (Durand, 1993: 341 y 347).

La mitocrítica se caracteriza por conjugar dos aspectos claves para la interpretación del texto literario: el psicoanálisis y la sociología, lo que le lleva a convertirse en un *mitoanálisis*, “forjado, en efecto, sobre el modelo de psicoanálisis [...], y define un método de análisis científico de los mitos con el fin de extraer de ellos no solo el sentido psicológico [...], sino también el sentido sociológico [...]” (Durand, 1993: 347).

En esta línea, interesa el estudio de los mitos por tratarse de elementos que expresan situaciones universales (Guiraud, 1972: 90) y de los símbolos por constituirse, según los concebía Jung, en “manifestación de todo ese proceso cultural que, como pensamiento vivo, precisa plasmarse en los signos concretos que conforman las obras de arte”, (Gómez Redondo, 1996: 297). Estos dos conceptos son fundamentales para lograr

una aproximación al imaginario del autor, dado que tanto mitos como símbolos “constituyen la tesitura primordial de las actividades psíquicas”, como manifiesta Wunenburger en el prólogo a la obra de Durand (2000: 14).

Sin embargo, lo particular del método estriba en ser aplicable no solo al imaginario del autor, sino a su creación literaria, a sus personajes. Por ello, la mitocrítica se preocupa por aproximarse al trasfondo mítico y simbólico de los personajes literarios (López Sandoval, 2002).

2.2.5. Los elementos de identidad y comunidad en *Brave New World*

Ya hemos afirmado que la sociedad del momento forma parte importante de la génesis de un relato utópico. Tal afirmación cobra una especial relevancia cuando se aplica a una obra que describe un mundo cuyo lema principal es el conocido *Community, Identity, Stability* (*Brave New World*, 1994: 1). No solo los cambios sociales, culturales y políticos afectan al relato. Son también fundamentales los cambios personales que experimenta el escritor. A Huxley, por ejemplo, le marcó profundamente el hecho de no poder participar activamente en la Gran Guerra, así como la soledad que experimentó durante esos años al perder a tantos amigos en el conflicto.

Lo que el escritor percibió en esos momentos no son solo cuestiones de índole personal, sino también (y quizá por encima de todo) cuestiones que afectaron a sus coetáneos y, por extensión, que afectaban al mundo occidental en aquellos momentos. No se trata, por ello, de establecer generalizaciones en torno a las cuales el relato adquiere significación, como puede ser el aumento de la población (un aspecto que preocupaba profundamente al escritor), sino de provocar un acercamiento a un intelectual que representa muy bien las inquietudes y temores que asolaban al hombre

de las primeras décadas del siglo XX. Esta opinión la comparten Kart y Magalaner (1987: 150):

The ills of the modern world, so consciously dissected by every major novelist, when complemented by Huxley's own disgust with life, create an inferno-like atmosphere of frustration and meaninglessness unique in the contemporary English novel.

Esta visión única de Huxley y de su obra más apocalíptica, de manera particular, ha de ser estudiada en relación al mundo del que provienen, puesto que son sus resultados más evidentes, sobre todo si tenemos en cuenta que para el escritor la vida fue una búsqueda constante de luz, de entendimiento, no solo de sí mismo, sino también de “his fellow men and women in the twentieth century”, como señala Murray (2003: 1).

No obstante, la relación entre Huxley y la época en la vivió es recíproca (Allen, 1986: 41): “The twenties and Huxley are inseparable; he helped to create its atmosphere and also the change of atmosphere in which the decade ended”. No solo Huxley es el resultado de la sociedad del momento, sino que esa sociedad se vio condicionada profundamente por el propio escritor.

Por todo lo expuesto hasta ahora, podemos aplicar la terminología de Jung, según la recoge Paraíso (1994: 81), para afirmar que estamos ante un tipo visionario de literatura, dado que es producto del inconsciente colectivo y que posee un planteamiento de marcado carácter universal. No se trata del relato de un miembro determinado de una comunidad, sino de cómo la totalidad de sus miembros son creados en una comunidad bajo una misma identidad.

2.3. El análisis de datos textuales

2.3.1. Orígenes y aplicaciones

La estadística aplicada al estudio del vocabulario llamó la atención de los especialistas durante los años 50 y 60 (Lebart et al., 1998: 8). Este campo de interés ha recibido varias denominaciones: para Guiraud se denomina *Estadística lingüística*, Muller habla de *Estadística léxica o lingüística cuantitativa*, Salem prefiere hablar de *Estadística textual*, mientras que Benzécri se refiere a *Análisis de datos en lingüística*. Sin embargo, en los últimos años es el término *lexicometría* (que aparece en 1975 en Tournier y en 1984 en Lafon) el usado para designar el análisis estadístico de textos¹⁰. Romeu (1989: 88), en su estudio sobre el uso del pronombre *nosotros* en la prensa española de la posguerra, define la lexicometría de la siguiente manera:

La lexicometría reúne un conjunto de métodos que permiten establecer similitudes y diferencias entre las diferentes partes de un corpus a partir de la recurrencia del vocabulario. Estos métodos se basan en el recuento exhaustivo de formas “mínimas” o gráficas y excluyen toda lematización [...] no solo por tratarse de una operación por el momento difícilmente automatizable, sino por la proyección que supone por parte del investigador de categorías de la lengua sobre un material discursivo.

Los primeros trabajos de investigación en este campo son los que llevaron a cabo Yule (1944) y Muller (1964), ambos con el título *Lexical Statistics*, y fundamentados en el análisis comparativo del vocabulario de los llamados *great authors*. Lo más característico de este tipo de análisis es, no obstante, su campo de acción, dado que en él confluyen la lingüística computacional y los modelos estadísticos basados o bien en la forma, o en el contenido, como se puede observar en la figura 2.2., tomada de Lebart et al. (1998: 10).

¹⁰ Bécue, no obstante, prefiere hablar de estadística textual y reserva el término lexicometría para referirse a las técnicas de análisis cuantitativo, tales como los glosarios de palabras (Etxeberria et al., 1995: 145-6).

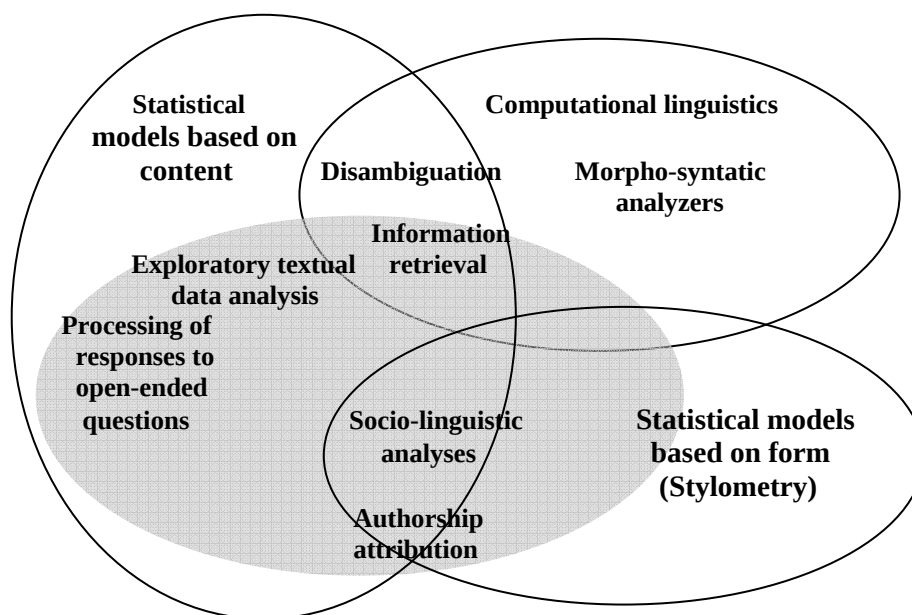


Fig. 2.2.

Campo de actuación del análisis de datos textuales (representado por la zona sombreada)

En este punto, lo expuesto en *Exploring Textual Data* por Lebart et al. coincide con Bécue (1999: 81), pues en ambos textos se señalan los dos grandes tipos de aplicaciones de la estadística textual. Por un lado, se encuentran los modelos estadísticos basados en el contenido, como los que toman por objeto de estudio los discursos políticos¹¹ o las encuestas con respuestas abiertas. Por otro lado, los modelos estadísticos basados en la forma son los utilizados para resaltar las peculiaridades estilísticas de un autor y, generalmente, son aplicados en estudios de atribución de autoría¹². En estos casos, y a pesar de que el contenido queda relegado a un segundo plano, hay que tener en cuenta, tal y como apunta Bécue (1999: 82), que “la forma de expresar ciertas opiniones o la elección de una palabra frente a otra, puede aportar una información de naturaleza psicológica o sociológica relevante”, y esto será lo que el investigador lexicométrico tratará de descubrir.

¹¹ Un buen ejemplo de este caso es el estudio comparativo que presenta Provencio Garrigós (2001) y en el que toma como objeto de análisis el Estatuto de Autonomía de la Región de Murcia, la Constitución española y todas las Constituciones redactadas en español en los países americanos.

¹² Lo que se conoce como *estilometría*.

2.3.2. Unidades de estudio

2.3.2.1. La forma gráfica y el lema

El primer paso para comenzar con el estudio del corpus es la segmentación del mismo, proceso que Lebart et al. (1998: 21) definen como “the operation of subdividing the text into *minimal units* (that is, units that are not to be subdivided further)”. Por tanto, la primera decisión del investigador léxico será resolver qué se va a contabilizar como unidad mínima: la *forma gráfica* o el *lema*.

La *forma gráfica* es también conocida como *palabra gráfica* (Bécue, 1999: 84) y se trata de aquella sucesión de caracteres comprendidos entre delimitadores, como los espacios o los signos de puntuación (Etxeberría et al., 1995; Bécue, 1999). El *lema* o *forma léxica*, por su parte, es la raíz léxica de la forma gráfica.

Los partidarios de la lematización argumentan que este proceso evita ambigüedades propias de palabras homónimas u homógrafas, por ejemplo, al reducir la forma gráfica a la raíz (Etxeberría et al., 1995; Bécue, 1999). Sin embargo, en el caso del sustantivo, la diferencia de número singular y plural puede ser relevante para nuestro estudio, por lo que se ha optado por contabilizar las ocurrencias de las formas gráficas presentes en el corpus.

Aquellos que optan por no lematizar afirman que preserva el corpus de la intervención del investigador, por lo que se mantiene el carácter objetivo propio del estudio estadístico. Esta decisión conlleva, no obstante, la aparición de ambigüedades en el documento. Se procede, entonces, a desambiguar las formas gráficas que sean homónimas u homógrafas, añadiendo un carácter especial según su categoría gramatical.

Con este paso, se logra la desambiguación entre formas pertenecientes a distintas categorías gramaticales, aunque este puede no ser el único tipo de ambigüedad existente, dado que una palabra puede tener más de un significado. Estas ambigüedades de tipo semántico pueden ser resueltas mediante la inspección del contexto, pero hay ocasiones en los que el texto completo es el que resuelve la ambigüedad. En estos casos, se puede tratar de un dato muy revelador estilísticamente, puesto que, como afirma Lebart et al. (1998: 24): “[these ambiguities] might even be intencional”.

2.3.2.2. Los segmentos repetidos y los cuasisegmentos¹³

Ettxeberria et al. (1995: 148) define *segmento repetido* como: “una secuencia de dos o más palabras, no separadas por un delimitador de secuencia, que aparecen más de una vez en un corpus de datos textuales”. Un cuasisegmento, por su parte, “está compuesto por varias formas vecinas, pero no obligatoriamente contiguas” (Bécue, 1999: 85-6). La secuencia *gusta el vino* constituiría un ejemplo de segmento repetido, mientras que *gustar poco el vino* y *gustar mucho el vino* constituirían un mismo cuasisegmento.

El estudio de este tipo de secuencias repetidas interesa, sobre todo, en los análisis sociolingüísticos en los que se estudian preguntas abiertas que pueden recibir una variabilidad en las respuestas. Un análisis de este tipo es el que presentan Martínez González e Iñiguez Rueda (1987) sobre la percepción de la identidad en el adolescente, estudio al que Bécue se refiere para ilustrar el modelo estadístico fundamentado en el contenido.

¹³ Aunque estas unidades de análisis no son pertinentes para este estudio, consideramos que debemos señalar la existencia de las mismas.

2.3.3. Creación de documentos lexicométricos

La estadística se fundamenta en reducir datos complejos a proporciones de fácil manejo (Woods et al., 1996: 2) y para ello pone a disposición del investigador una serie de herramientas que facilitan su labor. La más sencilla de estas herramientas son los glosarios, que constituyen “la base para la aplicación de distintos procedimientos que vayan deconstruyendo el texto” (Satriano y Moscoloni, 2000).

Los glosarios recogen el vocabulario del texto y pueden ser presentados bien en orden lexicométrico (esto es, según la frecuencia de aparición en el corpus), o bien, en orden lexicográfico (alfabéticamente)¹⁴. En el primer caso, la información que nos proporciona es de carácter cuantitativo, mientras que en el segundo caso, “nos permite detectar las palabras que poseen una misma raíz léxica y difieren en las terminaciones” (Etxeberria et al., 1995: 152).

El valor de la creación de documentos lexicométricos reside en el hecho de facilitar la labor del investigador, pues proporcionan una reestructuración del corpus presentando datos más sustanciales que aquellos que se puedan obtener mediante una lectura lineal del texto (Sinclair, 1986: 188).

2.3.4. Homogeneidad y especificidad

Si el análisis lexicométrico que se está llevando a cabo se centra en el estudio de la frecuencia del vocabulario, el investigador suele tener en cuenta dos aspectos de suma importancia en lexicometría. Habrá de analizar, por un lado, aquellos vocablos que se

¹⁴ Sinclair (1991: 30) expone otro tipo de glosario, basado en la primera ocurrencia del vocablo en el corpus: “The simplest operation is to turn it into a list of the word-forms in the order of their first occurrence, noting the frequency of each. Each successive word-form is compared with each previous one”.

distribuyan de manera homogénea en el corpus y, por otro, aquellos vocablos que se presentan con una especificidad determinada.

El método de las especificidades se aplica generalmente en los trabajos comparativos de textos, como puede ser un corpus de respuestas abiertas¹⁵, y su utilidad reside en detectar aquellos vocablos que presentan una sobreutilización en el corpus (se trata, entonces, de una especificidad positiva) y aquellos que, por el contrario, están infrautilizados (por lo que presentan una especificidad negativa).

Para ello, como explica Bécue (1999: 94):

Se puede considerar como características las palabras cuyo valor-test¹⁶ es superior a 1.96 (palabra anormalmente frecuente [especificidad positiva]) o inferior a 1.96 (palabra anormalmente poco frecuente [especificidad negativa]).

2.3.5. El análisis de las concordancias¹⁷

Hasta aquí, se han descrito aspectos relacionados con la estadística paradigmática, aquella que parte del recuento de formas gráficas para su análisis. Sin embargo, la lexicometría se fundamenta también en otra parte de la estadística: la sintagmática, a la que se llega tras la aplicación de la paradigmática, puesto que su interés se halla en el contexto discursivo en el que tales formas gráficas son empleadas.

Según la definición de Sinclair (1991: 32), una concordancia es: “a collection of the occurrences of a word-form, each in its own textual environment”. Para mostrar esta colección de ocurrencias por medio del ordenador, se recurre al formato KWIC (*Key*

¹⁵ Sin embargo, y puesto que se basa en determinar qué elementos son característicos de un determinado texto (Etxeberria et al., 1995: 165), su aplicación es fundamental en el análisis que aquí presentamos.

¹⁶ Este valor-test marca la diferencia entre la frecuencia de un vocablo en un conjunto determinado y su frecuencia total en un corpus.

¹⁷ Las concordancias se consideran otro tipo de documento lexicométrico, pero en este estudio se tratan de manera independiente dada su relación con el contexto y con la labor crítica del investigador.

Word in Context), que nos presenta el contexto inmediato en el que se encuentra la unidad textual que nos interesa (denominada forma-polo o *pivotal word*).

La figura 2.3. nos muestra la manera en la que el programa que estamos usando presenta las concordancias. La diferencia con otros paquetes informáticos es que FRECONWIN no solo presenta la forma-polo junto a las dos cadenas de caracteres que le preceden y le siguen, sino que también incluye las líneas anteriores y las posteriores¹⁸, de manera que la presencia de la palabra en el contexto queda mucho más clara.

<u>Apariciones de la forma/expresión: COMMUNITY</u>	
(000003)	CENTRAL LONDON HATCHERY AND conditioning CENTRE, and, in a shield, the
(000004)	World States' motto, <u>COMMUNITY</u> , IDENTITY, STABILITY.
(000005)	The enormous room on the groundfloor faced towards the north. Cold for all the
(000101)	almost tremulous with enthusiasm. "You really know where you are. For the first
(000102)	time in history". He quoted the planetary motto. " <u>Community</u> , Identity, Stability".
(000103)	Grand words. "If we could bakanovskify indefinitely the whole problem would be
(000278)	wasted immaturity. If the physical development could be speeded up till it was as
(000279)	quick, say, as a cows', what an enormous saving to the <u>Community</u> !
(000280)	"Enormous!" murmured the students. Mr. Fosters' enthusiasm was infectious.
Nº de formas: 3/8936 = 0.03%	

Fig. 2.3.

Presentación de las concordancias con el formato KWIC en FRECONWIN

Este listado de concordancias es muy útil para analizar las relaciones existentes no solo entre las unidades léxicas que nos interesan, sino también entre los contextos en los que se manifiestan, tal y como mantienen Lebart et al. (1998: 34):

Because they rearrange the textual sequence, concordances provide an overall perspective of the ways in which a word is used that would be difficult to achieve from sequential reading. In particular they provide an opportunity to more easily examine relationships that may exist among the various contexts of a word.

¹⁸ El número de líneas lo decide el propio investigador.

Por tanto, el investigador se valdrá de las concordancias para hallar los elementos temáticos claves del corpus, según el uso que de las distintas unidades léxicas haga el escritor. La elección de las formas-polo puede basarse en el interés del analista, o bien puede fundamentarse en el criterio de la frecuencia, como es nuestro caso.

2.3.6. Los componentes del análisis: la estructura del texto

Una vez la estadística nos ha proporcionado los datos objetivos en los que sustentar este análisis (como la homogeneidad y la especificidad), comenzaremos la verdadera investigación pues: “el objeto de la crítica es liberar el texto y restituirle su abundancia semántica reconstituyendo los códigos y los modos de significación que lo sustentan” (Guiraud, 1972: 105). En nuestro caso, la crítica se fundamenta en la búsqueda de los aspectos que se detallan a continuación.

2.3.6.1. Los indicios estilísticos

Los primeros elementos que han de ser discriminados del corpus son aquellos que, además de poseer una frecuencia relevante, están dotados de una significación semántica. Estos elementos son los indicios estilísticos, cuyo significado está implícito y que conforman una relación paramétrica con el texto, puesto que se trata de elementos constantes (Bello Vázquez, 1997: 43).

Tal y como su propio nombre señala, los indicios estilísticos son indicadores de estilo y, como tales, dependen de un contexto. Para adquirir tal característica, sin embargo, estos elementos han de evocar otros conjuntos con los que están relacionados. Genette (1993: 97) expone, en *Ficción y dicción*, un ejemplo muy ilustrativo de indicio estilístico:

Nuit puede parecernos sin demasiado esfuerzo ni artificio, típicamente racineana o mallarméana, etc., hasta ver en su frecuencia relativa una especie de indicio estilístico, como diríamos que la frecuencia de las hipálages es un indicio del estilo de Proust o como el propio Proust veía en la de los imperfectos un rasgo típico del estilo de Flaubert.

Con relación a este punto, se encuentran los rasgos estilísticos o *estilemas*, que son para Genette lo que verdaderamente impregna de estilo una obra. De hecho, el lingüista en su obra *Ficción y Dicción* (1993: 108) define *rasgo* como: “una propiedad paradigmática susceptible de caracterizar un estilo”.

Este intento de definir el estilo de un autor mediante la apreciación de los rasgos estilísticos que aparecen en su obra, no ha de confundirse con la búsqueda de los fenómenos estilísticos puntuales. Si el análisis se basase solo en este último aspecto, no se podría alcanzar ninguna conclusión estilística pertinente, pues lo que interesa no es saber dónde encontramos un fenómeno estilístico, sino poder caracterizar el estilo a través del estudio de rasgos estilísticos que permitan conocer la visión del mundo que se recoge en la obra (Genette, 1993: 122).

Para ilustrar este punto, hay que citar el ejemplo que dan Leech y Short en *Style in Fiction* (1991: 152). Para ellos, la presencia de una determinada palabra en un texto siempre guarda relación con la realidad de la que proviene, puesto que lo único importante de la ficción es *the illusion of real experience* (1991: 152). Usan el estilo particular del que se sirve Huxley en *Point Counter Point* para validar su teoría y concluyen que el inglés obtiene un realismo científico mediante el modo tan peculiar con el que describe. Interesa señalar que Huxley no narra de manera detallada y científica con el propósito de componer un manual científico, sino que lo que pretende con ello es convertir su obra en una *mock scientific one* (Leech y Short, 1991: 152).

2.3.6.2. Los campos léxicos y los campos semánticos

Si la importancia del estudio de los indicios recae en su significación semántica, el siguiente paso será determinar los campos semánticos que se establecen entre los distintos indicios, partiendo de la concepción de Fernández Leborans (1977: 30-1) de que “todo concepto lo es de *algo* individualizado (de una esencia tomada de la realidad o de una parte o aspecto de aquélla)”. Para ello, hay que tener en cuenta la perspectiva estructuralista referida al significado que formula que las unidades de un determinado lenguaje solo pueden identificarse estableciendo sus *relaciones* con otras unidades del mismo lenguaje (Singleton, 2000: 66).

El concepto de *relación* será muy importante en este análisis, puesto que al determinar las relaciones que se establecen entre los elementos que configuran el corpus de estudio, se podrá llegar a la identificación de la estructura que rige el texto. Con respecto a esto, Guiraud (1972: 89) afirma: “el análisis *profundo* demuestra que los signos, en apariencia imprecisos y lábiles, están arraigados en estructuras coherentes, códigos subyacentes del que extraen sus valores”.

Para determinar qué tipo de valores han adquirido los signos (en nuestro caso, los vocablos que son objeto de estudio), tendremos en cuenta los tipos de relaciones que pueden mantener: si se trata de relaciones léxicas, semánticas o estilísticas. A su vez, estas relaciones se combinan creando campos que se interrelacionan entre sí, estableciéndose la estructura que mostramos en la figura 2.4.

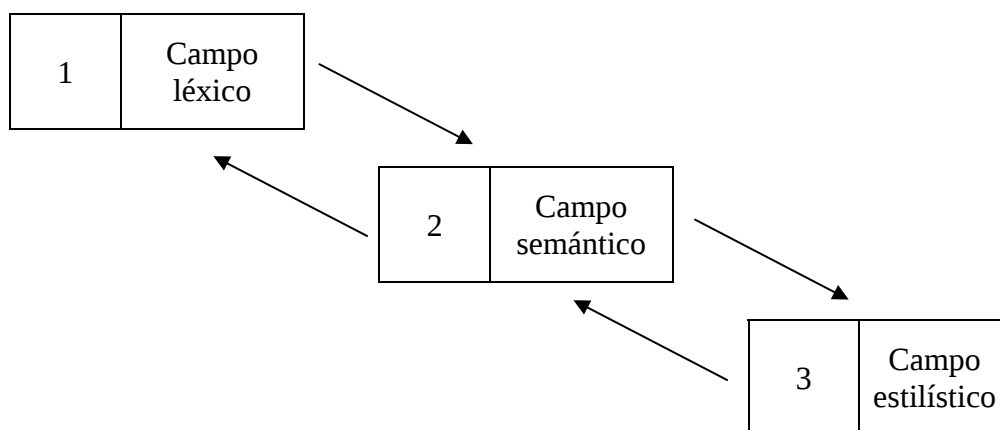


Fig. 2.4.
Estructura de la investigación sobre los campos

Para llegar, por tanto, a determinar las relaciones entre los *elementos*, hay que partir de establecer el campo léxico, cuyos elementos recibirán una interpretación semántica específica. Esta es la base de la teoría estructuralista del campo léxico que, en palabras de Singleton (2000: 66-7), se sustenta en la idea de:

It is possible to identify within the vocabulary of a language particular sets of expressions (*lexical fields*) covering particular areas of meaning (*semantic fields*) where the lexical organization is such that the relevant lexical units precisely mark out each other's territory [...].

Desde el momento en el que los campos semánticos han quedado establecidos, se procederá a comprobar si conforman también campos estilísticos, es decir, si la presencia de esa relación de vocablos es pertinente para definir el estilo del autor.

2.3.6.2.1. Las relaciones léxicas y semánticas

El sistema de relaciones que se establece entre los elementos que conforman los campos léxicos y semánticos puede ser de oposición, de contraste o de presencia / ausencia (Fernández Leborans, 1977: 31), lo que se relaciona directamente con el término *cohesión*, entendido como “the way certain words or grammatical features of a sentence can connect that sentence to its predecessors (and successors) in a text” (Hoey, 1991: 3).

Estas conexiones o relaciones pueden ser sintagmáticas o paradigmáticas. Las relaciones sintagmáticas están estrechamente relacionadas con el concepto de *collocation*, la ocurrencia de dos o más palabras separadas por poco espacio en el texto (Sinclair, 1991: 170). Son también relaciones semánticas, puesto que el significado del vocablo determinará sus *collocations*. Así, el adjetivo *rancid* solo puede combinarse con un determinado número de nombres (*butter, lard, oil,...*) (Singleton, 2000: 68).

Las relaciones paradigmáticas, por su parte, son las relaciones verticales, aquellas que se establecen entre miembros de la misma categoría gramatical que son intercambiables unos por otros. Aquí entran los conceptos de sinonimia, hiponimia e incompatibilidad (que engloba la antonimia), según la perspectiva estructuralista de Lyons.

Si las conexiones semánticas se establecen sintagmáticamente, hablamos de colocación (relacionada con la distribución del léxico en un texto), y si son de carácter pragmático, se produce la reiteración (como ocurre con las isotopías semánticas). Estos dos aspectos son de gran importancia porque son los que proporcionan la cohesión léxica del texto (Martínez-Dueñas Espejo, 1991: 49).

2.3.6.2.2. La isotopía semántica

Según recoge Schleifer (1987: 76), Greimas definió el término *isotopy* como: “a redundant set of semantic categories which make a uniform reading of the narrative possible”. Este concepto se basa, por tanto, en la redundancia y la repetición para proporcionar coherencia interna al texto. La presencia de sinónimos constituiría una isotopía semántica, puesto que indican una repetición de significados.

La función de las isotopías es la de crear un marco de organización para el significado (Schleifer, 1987: 76), o, lo que es lo mismo, será la de establecer una estructura semántica, que es donde reside su importancia. La búsqueda de las isotopías semánticas en nuestro corpus de estudio ayudará, por tanto, a establecer los campos semánticos del texto, lo que, en última instancia, constituirá la base para formular la estructura del mismo.

2.4. El apoyo de la informática

2.4.1. El desarrollo de las nuevas tecnologías

La informática como herramienta al servicio de la lingüística, en particular, y de la filología, en general, se ha desarrollado vertiginosamente en los últimos años, como consecuencia del espectacular auge que ha experimentado la tecnología. Estamos ante una revolución de tal magnitud que algunos críticos, como Landow (Finneran, 1999: ix) la equiparan a la revolución que supuso la imprenta de Gutenberg. Ello es debido a que el lingüista ya cuenta no solo con herramientas de edición de textos o diccionarios digitales, sino con programas más elaborados que permiten la realización de tareas más complejas en un menor espacio de tiempo y con mayor seguridad, como es el caso de la estadística léxica. Es más, estas aplicaciones

permiten la obtención tanto de resultados primarios (listas de palabras), como de resultados secundarios (índices y concordancias) (Marcos Marín, 1996: 69).

Sin embargo, hay que precisar qué subdisciplina de la Informática o de la Lingüística se va a aplicar en este estudio, pues, a pesar de no estar claramente delimitadas (Provencio Garrigós, 2001: 157), existen ciertas diferencias en sus enfoques. En nuestro caso, será la Lingüística Informática (LI) la que nos permita hallar los resultados en los que sustentar este análisis, pues es aquella que “utiliza la informática como herramienta” (Provencio Garrigós, 2001: 159).

2.4.2. El análisis literario asistido por ordenador

A pesar de que las técnicas informáticas aplicadas al análisis de textos tienen varios usos, entre ellos la edición crítica de obras literarias en formato digital¹⁹, en este estudio prestaremos una mayor atención a lo que Butler (1985: 17) denomina *estilística computacional*.

La informática contribuye a reducir la complejidad del corpus de estudio y discriminar solo aquellos aspectos que sean del interés del investigador. Aunque ha habido voces que argumentan que simples recuentos de palabras no revelan la esencia de una obra, no podemos olvidar que la utilidad de la informática no es interpretar un texto, sino proporcionar una serie de herramientas útiles para el analista. De esta manera, ante los interrogantes que puedan surgir mientras se estudia el corpus, la informática puede proveer: “los medios formales para que esos interrogantes lleven a resultados” (Marcos Marín, 1996: 209).

¹⁹ La obra *The Literary Text in the Digital Age* (Finneran, ed. 1999) profundiza en las técnicas para desarrollar con eficacia ediciones electrónicas de textos ingleses.

En esta línea, hay que señalar que los avances y logros alcanzados por la informática en los últimos años hacen de ella una herramienta esencial para el investigador (Morrás, 1999: 198-9). El uso del ordenador permite ir más allá de los aspectos gramaticales y lingüísticos del texto que se estudia, pues a su capacidad de ampliar las posibilidades de análisis, hay que añadir (Marcos Marín, 1996: 211): “la de plantearse nuevas preguntas, para cuyas respuestas la máquina permite hacer las búsquedas y tratamientos necesarios con precisión”.

La validez del uso de ordenadores aplicado al análisis de textos literarios se sustenta, por tanto, en ampliar y mejorar la visión de trabajo del investigador, pues la tarea interpretativa y crítica sigue siendo suya.

2.4.3. El uso de FRECONWIN

La aplicación informática FRECONWIN es el resultado de la colaboración entre un informático (José L. Guerrero), un matemático (Ángel Igelmo) y un filólogo (Gabriel M^a Jordá), pertenecientes a la Universitat de Les Illes Balears, lo que viene a demostrar el carácter multidisciplinar de este tipo de estudios.

El documento con el que trabaja FRECONWIN es un documento en formato texto (.txt) que debe estar dividido²⁰. Dispone de un apartado (*Mantenimiento de Documentos*) en el que podemos ver la relación de documentos con los que estamos trabajando.

Cuando vamos a introducir un documento por primera vez, el programa pide una serie de datos que variarán en función del interés del investigador, como puede ser

²⁰ Esta división puede hacerse de forma manual o puede realizarla el propio programa (v. 2.4.3.6.). En nuestro caso, se ha optado por la primera opción.

incluir los números en el recuento de formas léxicas o no diferenciar formas léxicas según estén en mayúsculas o minúsculas.

Una vez seleccionado el documento con el que vamos a trabajar, el programa genera las formas léxicas. Tras este paso, hay que revisar el documento para desambiguar en aquellos casos en los que proceda y para ver qué formas léxicas son pertinentes para el estudio.

Por otro lado, FRECONWIN permite clasificar los documentos por tipos, esto es, según se trate de un discurso, un artículo, etc., herramienta muy útil en caso de que se esté trabajando con más de un tipo de documento. Además, a cada documento puede asociarse una serie de categorías según su interés para el estudio léxico. En nuestro caso, todas las formas léxicas pertinentes se asociaron a la categoría gramatical *nombre*, de manera que en los posteriores recuentos o estadísticas, el programa solo incluye las formas asociadas.

2.4.3.1. Cálculo de la homogeneidad

FRECONWIN permite hallar todas las formas léxicas distribuidas homogéneamente en el documento. Para ello, hay que introducir un valor alfa (o nivel de significación), que suele ser el predeterminado por el programa (esto es, 0.05).

Tras realizar el cálculo, se muestra un listado con las formas léxicas, el número de apariciones y su valor²¹ y se señala si cumple con la homogeneidad, o no. Este listado se puede imprimir, exportar a otra aplicación, o visualizar excluyendo las formas léxicas que no sean homogéneas.

²¹ Estos cálculos se realizan aplicando el test Chi-cuadrado

Por otra parte, esta aplicación informática permite obtener la homogeneidad de las formas léxicas según la categoría a la que ha sido asociada (en nuestro caso, el nombre) mediante la opción *Estadística de Homogeneidad* del menú *Categorías*. La manera de obtener estos datos es semejante a lo explicado anteriormente y los resultados también se pueden imprimir o exportar a otros programas.

2.4.3.2. Cálculo de la especificidad

FRECONWIN permite calcular la especificidad de las formas léxicas de manera que el investigador pueda conocer qué formas poseen una especificidad positiva (por lo que se trata de formas sobreutilizadas) o si, por el contrario, cuentan con una especificidad negativa (y están infrautilizadas). Este cálculo también se puede realizar por categorías, mediante la opción de *Estadística de Especificidad* del menú *Categorías*.

2.4.3.3. Análisis del documento

Este apartado del programa es quizá uno de los más útiles como herramienta de ayuda para la interpretación de los resultados obtenidos. Desde aquí, el investigador puede realizar la búsqueda de formas léxicas o de segmentos, ver el contexto en el que se encuentran y guardar las búsquedas en el historial.

En la parte superior derecha de la pantalla que nos muestra la figura 2.5., vemos el listado de formas léxicas con su número de apariciones en el documento. Se trata del vocabulario del texto o glosario de unidades utilizadas, según la terminología de Etxeberria et al. (1995: 150). Este listado también se puede imprimir o exportar a otras aplicaciones.

Debajo del listado de formas léxicas, se encuentra el apartado *Descripción de la parte*, que muestra el resumen por partes de las apariciones de la forma léxica seleccionada.

En la parte inferior izquierda, se encuentra el botón *Buscar Expresiones*, que permite buscar formas léxicas según su raíz, mediante el uso de dos caracteres especiales, o comodines, % y _. El primer comodín sustituye a un grupo de caracteres y el segundo, solo a uno. Por ejemplo, si el investigador está interesado en buscar aquellas expresiones que empiecen por *co* deberá introducir la secuencia *co%*. Hay que introducir, asimismo, las líneas de margen con las que se visualizará las expresiones para poder apreciar el contexto en el que se encuentran.

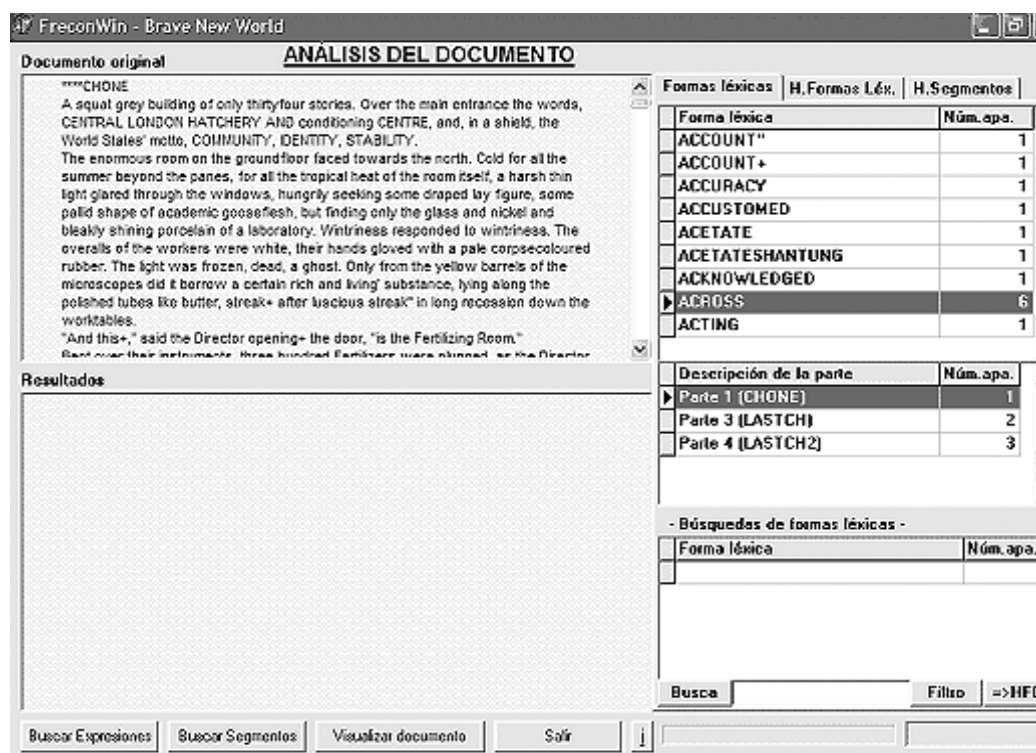
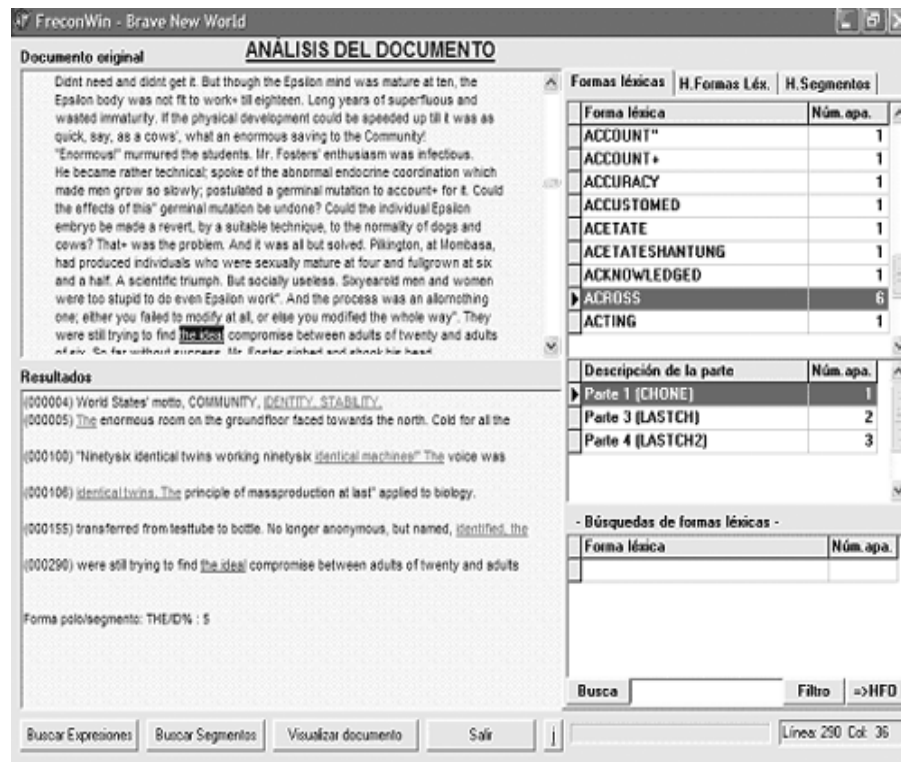


Fig. 2.5.
Pantalla desde donde procedemos a analizar el documento



Por su parte, el botón *Búsqueda de Segmentos* posibilita la búsqueda de los grupos de formas léxicas consecutivas. Para ello, hemos de introducir la forma polo a buscar, así como la expresión segmento a buscar. Es muy importante determinar en este punto el número de formas, tanto anteriores como posteriores a la forma polo, que nos interesan para formar el grupo. Los resultados que se obtienen son similares a los mostrados en la figura 2.6.

Como podemos observar en la figura 2.6., los resultados de nuestra búsqueda se muestran en la parte inferior izquierda de la pantalla, inmediatamente debajo del documento original. El resto de la pantalla se mantiene sin cambios. Este apartado es muy útil para la búsqueda de los segmentos repetidos y los cuasisegmentos.

2.4.3.4. Estadística

Como ya se ha mencionado, FRECONWIN realiza los cálculos estadísticos según valores predeterminados del programa, como el valor alfa. Sin embargo, existe la posibilidad de que el investigador desee obtener estos cálculos de forma manual y variar los valores de especificidad. Para ello, tendrá que introducir ciertos datos. Si lo que desea es obtener la estadística de homogeneidad, el programa pide el número de documentos, el valor alfa, el tamaño de los documentos y la frecuencia absoluta de la clase gramatical que interesa analizar. Para obtener la estadística de especificidad, los datos que hay que introducir son el umbral de probabilidad, el tamaño total del documento, las ocurrencias totales de la unidad lexicométrica (forma léxica, segmento, categoría...), el tamaño de la parte y las ocurrencias del elemento en la parte.

2.4.3.5. Historial de búsquedas

Desde el menú denominado *Historial de Búsqueda*, podemos acceder a todas aquellas búsquedas que hemos querido guardar y que se han registrado en tres historiales. En el historial de formas léxicas han quedado registradas tanto la estadística de homogeneidad como la de especificidad de las formas léxicas. La manera de obtener los datos es similar a la explicada en los apartados 2.4.3.1. y 2.4.3.2.

Desde el historial de segmentos se accede a los resultados obtenidos cuando se efectuó la estadística de homogeneidad y la estadística de especificidad de los segmentos. En el historial de grupos sintagmáticos, por último, podemos ver los resultados del cálculo de la estadística de especificidad y la estadística de homogeneidad para los grupos sintagmáticos, aunque esta última se obtiene mediante el botón *nueva*

búsqueda e introduciendo la información requerida (la expresión del grupo sintagmático y el número de formas).

2.4.3.6. Utilidades

El menú *Utilidades* nos permite visualizar el documento y convertir un fichero de MS-DOS a Windows. Sin embargo, quizá lo más interesante de este apartado es que desde aquí el programa divide automáticamente el documento que vamos a analizar. Es decisión del investigador dividir manual o automáticamente, pues la primera opción permite delimitar el documento según sus intereses (número de capítulos o de actos, por ejemplo), mientras que en el segundo caso, el programa divide el documento en partes iguales, según el número indicado por el usuario.

2.5. El documento lexicométrico

2.5.1. El corpus de estudio

El corpus general de este estudio está formado por el capítulo primero y el capítulo último (capítulo XVIII) de *Brave New World* ²². Una vez obtenido el texto, se ha guardado en un fichero de texto (.txt), formato con el que trabaja FRECONWIN, y se ha dividido en cuatro partes (división mínima que establece el programa). La división del documento es, por tanto, la que sigue:

- Primera parte: registro 1 a 1999, del capítulo I; páginas 1 a 8²³
- Segunda parte: registro 2000 a 3931, del capítulo I; páginas 8 a 15
- Tercera parte: registro 3932 a 6550, del capítulo XVIII; páginas 220 a 228
- Cuarta parte: registro 6551 a 8936, del capítulo XVIII; páginas 229 a 237

²² Obtenido de la dirección de Internet www.huxley.net/bnw [visitada el 10 de septiembre de 2003].

²³ La versión en papel que se ha utilizado es: Huxley, A. (1994). *Brave New World*. Londres: Flamingo.

El corpus no presenta una división simétrica, ya que se ha considerado más pertinente para el análisis temático dividir el texto según los capítulos que lo forman. Estos, sin embargo, sí se dividieron de manera simétrica.

Tras la división, se procedió a generar las formas léxicas mediante el programa FRECONWIN. Se decidió no lematizar, puesto que una diferencia en el número de un sustantivo puede ser significativa para nuestros propósitos. De este modo, el corpus quedó segmentado en formas gráficas.

Sin embargo, el glosario de formas léxicas presentaba unas ambigüedades que había que eliminar y, para ello, se optó por añadir un carácter especial según su categoría gramatical. Por ejemplo, había que distinguir entre *condition* como nombre y *condition* como verbo, así que se añadió el carácter ‘’ en el caso del primero y el carácter + en el segundo caso.

Por otro lado, y de manera manual también, se redujeron los vocablos compuestos por dos o más formas gráficas a una única forma (*close-up* > *closeup*), así como las contracciones (*they’ve* > *theyve*), los acrónimos (*A.F.* > *AF*) y los sustantivos con genitivo sajón (*corporation’s* > *corporations’*).

Para el recuento de formas, se decidió no distinguir entre mayúsculas y minúsculas, ya que, según el ejemplo que presenta Sinclair (1991: 28), a pesar de que la distinción entre *polish* y *Polish* es significativa, si mantenemos tal distinción se incorporarán al estudio como palabras distintas muchas formas que, simplemente, se encuentran al comienzo de una frase.

La distinción entre vocablos como *his* (determinante) o *his* (pronombre), no obstante, no se ha llevado a cabo, puesto que su frecuencia en el corpus es alta y la desambiguación, en este caso, supondría una intervención del investigador

lexicométrico muy alta, por lo que el corpus quedaría distorsionado. Asimismo, se ha optado por no intervenir debido a que no es pertinente para nuestro estudio.

Con el corpus sin ambigüedades, se procedió a generar las formas léxicas por última vez. El primer resultado que se obtuvo es, por tanto, de carácter cuantitativo y nos presenta el glosario de las unidades utilizadas. Como se recoge en Etxeberría et al. (1995: 150), las frecuencias más altas se corresponden a “vocablos que desempeñan gramaticalmente un papel auxiliar y soportan una carga semántica de segundo orden” como vemos en la tabla 2.3., que nos muestra las formas gráficas de mayor frecuencia en nuestro corpus.

Debido a este factor, “la tarea central consiste en encontrar las regularidades estadísticas apropiadas” (Moreno Sandoval, 1998: 161), dado que frecuencias como las mostradas en la tabla 2.3. pueden ser perturbadoras de la realidad.

Forma gráfica	Frecuencia total
the	694
of	302
and	276
a	233
to	204
he	159
was	136
in	134
his	114

Tabla 2.3.
Formas gráficas de mayor frecuencia
en el corpus de estudio en orden lexicométrico

2.5.2. Análisis orientado al contenido (*content-oriented analysis*)

El primer paso para discriminar las unidades pertinentes de estudio es decidir cómo se planteará el análisis estadístico, puesto que puede orientarse hacia la forma o bien, hacia el contenido. En el último caso, la importancia recae en el estudio de las llamadas palabras *llenas*, aquellas que presentan un contenido semántico, frente a las palabras *funcionales*, cuyo contenido es gramatical. El interés se sitúa, entonces, en las palabras lexemáticas, que son (Coseriu, 1987: 133): “[las que] estructuran y representan la realidad lingüística [...]. Pertenecen con pleno derecho al léxico y, en consecuencia, al objeto propio de la lexicología”.

2.5.2.1. El sustantivo

Dentro de la categoría de palabras lexemáticas, el sustantivo ocupa una posición destacada: su valor es tal que se puede considerar la base para articular el pensamiento y denotar la realidad que nos rodea.

Un sustantivo puede designar tanto a una persona, como a un lugar, una cosa, una idea, o un tiempo (según la definición de *The Columbia Encyclopedia* ²⁴), y es aquí donde reside su importancia semántica.

Por otro lado, hay que destacar que estamos ante un relato sobre un mundo ficticio y como tal, necesita de nuevas palabras que designen esa *nueva* realidad. Como afirma Blake (1990: 51), “the new words constantly being added to the language belong to classes such as the noun class”. La clase gramatical con la que vamos a trabajar es, siguiendo estas palabras, una de las que recoge los nuevos vocablos que se añaden al lenguaje, lo que contribuye a resaltar su interés.

²⁴ En su versión online del año 2001.

2.5.3. El vocabulario del texto

El corpus léxico de este análisis presenta un total de 8.936 ocurrencias léxicas, de las cuales 2.093 corresponden a la categoría gramatical del sustantivo. La tabla 2.4. presenta la distribución del léxico por capítulos, mientras que la tabla 2.5. recoge la distribución del léxico en el documento.

Capítulo	Ocurrencias léxicas
I	3931
XVIII	5005

Tabla 2.4.
Distribución del léxico total por capítulos

Parte del documento	Ocurrencias léxicas
1	1999
2	1932
3	2618
4	2387
TOTAL	8936

Tabla 2.5.
Distribución del léxico total en el documento

De las 8.936 ocurrencias totales, 2.551 pertenecen a palabras distintas, lo que supone un 28'55 % sobre el total del corpus.

Con respecto al sustantivo, su distribución en el léxico total, según las apariciones en las distintas partes del documento y según su distribución por capítulos, está recogida en las tablas 2.6. y 2.7.

Partes del documento	Ocurrencias de sustantivos
1	461
2	492
3	587
4	553
TOTAL	2.093

Tabla 2.6.
Distribución del sustantivo en el documento

Capítulo	Ocurrencias de sustantivo
I	953
XVIII	1.140

Tabla 2.7.
Distribución del sustantivo según los capítulos

Las 2.093 ocurrencias de sustantivos conforman el 23'42 % del total del corpus y de ellas, 1.082 pertenecen a sustantivos distintos, lo que supone un 12,1 % dentro del total del corpus y un 42'41 % dentro del total de palabras distintas, que se agrupan en distintas categorías gramaticales.

Estos primeros resultados son, como ya se ha mencionado, de carácter cuantitativo y no aportan datos significativos sobre el estilo de Huxley, aunque sirven para aproximarnos a la riqueza del vocabulario del texto. Por otro lado, el dato de que el 42,41 % del total de palabras distintas correspondan a sustantivos acentúa la importancia que esta categoría gramatical posee para nuestro estudio.

2.5.4. Las frecuencias de repetición: observaciones iniciales

El estudio que aquí se presenta no se fundamenta en el análisis de los sustantivos con mayor frecuencia de aparición en el texto, sino en aquellos cuya presencia es homogénea y en aquellos con una especificidad negativa o positiva. Sin embargo, de la observación del glosario de formas léxicas, podemos obtener unas primeras conclusiones de carácter temático.

2.5.4.1. Ejes temáticos del capítulo I

Por capítulos, podemos determinar los dos ejes temáticos en los que se estructura el corpus, según las palabras que más se repiten. Por un lado, el primer

capítulo se centra en la tecnología aplicada a la reproducción, puesto que los sustantivos con mayor frecuencia pertenecen a este campo, como se muestra en la tabla 2.8²⁵.

embryo	13	fertility	1	machinery	2	tube	1
embryos	9	fertilization	1	machines	1	tubes	6
(embryonic)	1	fertilizers	2	mechanism	2	bottle	10
ova	2	(fertile)	1	(mechanic)	1	bottles	2
ovary	7	(fertilized)	1	technique	4	(bottled)	2
blood-surrogate	5	(fertilize)	1	(technical)	1	(bottling)	1
encubators	4	(fertilizing)	2	instruments	3		

Tabla 2.8.

Sustantivos con mayor frecuencia pertenecientes al campo semántico de la tecnología aplicada a la biología, agrupados por campos léxicos y con su frecuencia de aparición

En este primer capítulo, Huxley también describe el sistema social en el que se fundamenta su *Brave New World*, cuyos habitantes son condicionados antes de nacer para pertenecer a distintas castas. Palabras como *Epsilon*, *Alpha* o *director*, además de las siguientes, son características de este sistema, como vemos en la tabla 2.9.

predestination	2	Epsilon	7
predestinators	1	Epsilons	4
(predestine)	1	director	17
(predestined)	2	directors	1
conditioning	6	directors'	1
stability	5	work	3
(stabilize)	1	workers	5
		working	3

Tabla 2.9.

Sustantivos con mayor frecuencia pertenecientes al eje temático de la sociedad de castas precondicionada, característica del *Brave New World*, agrupados por campos léxicos y con su frecuencia de aparición

²⁵ Entre paréntesis se encuentran las formas léxicas que no son sustantivos, pero que pertenecen al mismo campo léxico-semántico

2.5.4.2. Ejes temáticos del capítulo XVIII

A diferencia del primer capítulo, centrado en la tecnología y en la industrialización, en el capítulo XVIII los sustantivos con una alta frecuencia de repetición se agrupan en torno al eje temático de la naturaleza, como vemos en la tabla 2.10.

life	2	Savage	52
(live)	2	heather	7
(lived)	1	hog	6
(living)	1	wood	3
hill	3	woods	3
hills	1	garden	3
		water	3

Tabla 2.10.
Sustantivos con mayor frecuencia pertenecientes al eje temático de la naturaleza, agrupados por campos léxicos y con su frecuencia de aparición

De estos datos se desprende una primera conclusión: existe una evolución temática del primer capítulo hacia el último, basada en una estructura contrastiva, puesto que el eje temático del primer capítulo, la tecnología, se opone al que domina el último, la naturaleza, con el que, a su vez, se oponen otros campos léxicos como los que se muestran en la figura 2.7.

Frente a los elementos de la naturaleza, hay en este capítulo, además, elementos propios de las ciudades: una civilización, en Londres, caracterizada por el sufrimiento (*pain, whip*), el vicio (*strumpet*) y la muerte (*death*), que, quizá sea representativa de la visión que Huxley poseía sobre el Londres de 1932. Esta primera hipótesis se analizará con mayor profusión en una fase posterior del presente trabajo, correspondiente al capítulo 3.

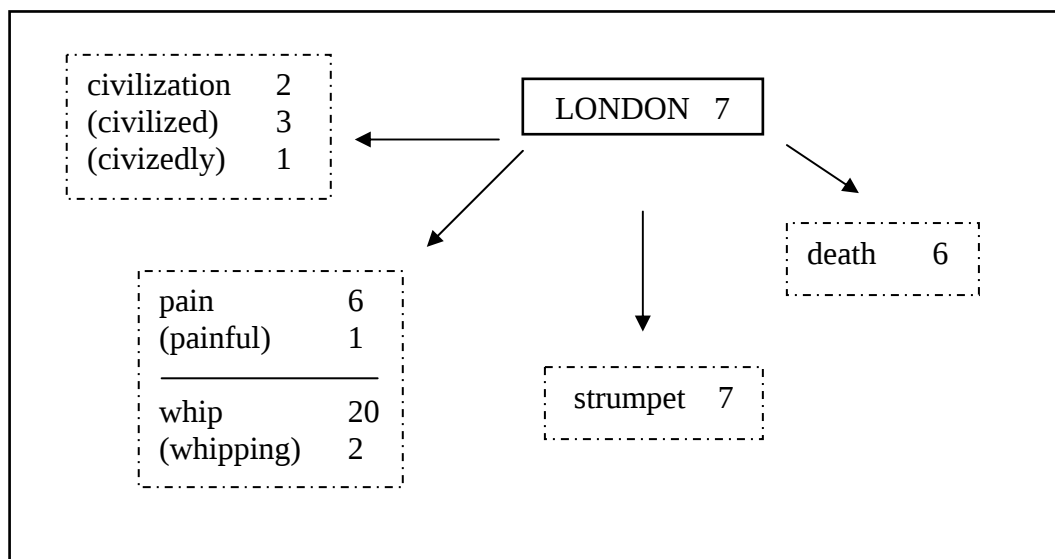


Figura 2.7.
Vocablos característicos del capítulo XVIII
junto a su frecuencia de aparición en el corpus

2.5.5. Homogeneidad

La distribución homogénea de los sustantivos en el corpus será la base de la que partirá este análisis. El cálculo de la homogeneidad reduce el corpus aún más y de los 1.802 sustantivos distintos, solo 26 se distribuyen de manera homogénea, por lo que podemos decir que son indicadores de las ideas constantes que se encuentran en la obra.

La tabla 2.11 muestra los 26 sustantivos en los que se fundamentará la investigación, mientras que la tabla 2.12. muestra su distribución en el corpus.

	Forma léxica	Valor homogeneidad
1	moment	8,683
2	heather	8,583
3	death	7,701
4	feet	6,488
5	pain	6,488
6	side	6,049
7	conditioning	5,878
8	eyes	5,821
9	words	5,114
10	hogsback	5,04
11	human	4,437
12	hand	3,976
13	minutes	3,976

14	silence	2,95
15	air	2,771
16	smile	2,679
17	afternoon	2,37
18	men	2,37
19	time	2,164
20	man	2,151
21	morning	1,449
22	world	1,208
23	head	0,746
24	last	0,712
25	days	0,708
26	way	0,7

Tabla 2.11.

Glosario de palabras homogéneas con su valor de homogeneidad

	Partes				Capítulos	
	1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte	4ª Parte	Capítulo I	Cap. XVIII
afternoon	1	3	1	1	4	2
air	0	1	2	3	1	5
conditioning	2	4	0	1	6	1
days	2	1	3	2	3	5
death	1	0	1	5	1	6
eyes	1	4	0	4	5	4
feet	2	0	2	4	2	6
hand	3	0	3	1	3	4
head	2	1	2	1	3	3
heather	0	0	2	5	0	7
hogsback	0	0	3	3	0	6
human	1	4	1	1	5	2
last	1	2	1	2	3	3
man	3	1	4	5	4	9
men	1	3	1	1	4	2
minutes	3	0	3	1	3	4
moment	4	0	0	4	4	4
morning	1	1	3	1	2	4
pain	0	0	2	4	0	6
side	0	0	4	2	0	6
silence	1	2	3	0	3	3
smile	0	3	2	2	3	4
time	5	2	3	5	7	8
way	2	2	1	2	4	3
words	4	0	6	3	4	9
world	1	2	3	1	3	4

Tabla 2.12.

Glosario de palabras homogéneas en orden lexicográfico
según su distribución en las partes del documento y en los capítulos

A partir de los sustantivos con presencia homogénea, se formularán las isotopías que rigen el texto y que configuran el imaginario de Huxley. Sin embargo, estos sustantivos establecen relaciones de dependencia con otros elementos del corpus, puesto que de ello depende la coherencia textual, creando dominios y subdominios conceptuales (Provencio Garrigós, 2000: 121) que formularemos en el siguiente capítulo.

2.5.6. Especificidad

Ya se ha mencionado (v. 2.3.4.) que el estudio de la especificidad de las formas léxicas es importante en lexicometría. No obstante, su cálculo arroja un dato revelador para nuestro estudio, pues se ha descubierto que no hay ningún sustantivo que presente una especificidad negativa. Este factor refuerza la idea de la coherencia temática del texto, puesto que no vamos a encontrar ningún eje temático secundario representado por palabras con una frecuencia específicamente negativa.

2.5.6.1. Especificidad positiva

El cálculo de la especificidad muestra qué sustantivos son más utilizados en cada una de las partes en las que se dividió el corpus, con un umbral de probabilidad de 0,05. Sin embargo, nuestro estudio ha de determinar también qué ejes temáticos son constantes en la obra de Huxley, por lo que interesa conocer los sustantivos con mayor presencia según los capítulos. La tabla 2.13. recoge el glosario de sustantivos específicos en el capítulo I, mientras que la tabla 2.14. muestra los sustantivos específicos en el caso del último capítulo.

A partir de estos glosarios de palabras con una frecuencia anormalmente alta, se intentarán formular las isotopías con mayor profusión en el texto, aquellas que Huxley quiso dejar bien definidas mediante la repetición y que formarán parte del capítulo 3.

Capítulo I			
Parte 1		Parte 2	
sustantivo	especificidad	sustantivo	especificidad
egg	2,4594 E-003	Foster	8,4121 E-007
eggs	1,1131 E-002	metre	8,9236 E-004
stability	5,0966 E-002	epsilon	3,8381 E-003
ovary	6,3354 E-002	rack	3,8381 E-003
twins	2,0627 E-001	gallery	1,6482 E-002
batches	2,3297 E-001	embryos	8,7752 E-002
bud	2,3297 E-001	metres	8,7752 E-002
buds	2,3297 E-001	future	3,4158 E-001
incubators	2,3297 E-001	embryo	9,8440 E-001
test tubes	2,3297 E-001		
room	3,4564 E-001		
director	4,9837 E-001		

Tabla 2.13.
Glosario de palabras específicas en el capítulo I con su valor de especificidad

Capítulo XVIII			
Parte 3		Parte 4	
sustantivo	especificidad	sustantivo	especificidad
savage	3,8030 E-002	whip	7,1763 E-004
Helmholtz	4,7774 E-002	strumpet	8,7397 E-003
Puttenham	4,7774 E-002	savage	3,9091 E-002
lighthouse	8,9781 E-002	woman	1,2705 E-001
Bernard	1,7140 E-001	Darwin	4,8345 E-001
hat	1,7140 E-001	flesh	4,8345 E-001
night	1,7140 E-001	helicopter	4,8345 E-001
reporter	1,7140 E-001	face	5,6219 E-001
London	2,7458 E-001	Lenina	5,6219 E-001
Elstead	6,1415 E-001		
John	6,1415 E-001		
reason	6,1415 E-001		

Tabla 2.14.
Glosario de palabras específicas en el capítulo XVIII con su valor de especificidad

CAPÍTULO 3

LA ESTRUCTURA TEMÁTICA EN *BRAVE NEW WORLD* FUNDAMENTADA EN LA INVESTIGACIÓN LEXICOMÉTRICA

3.1. Los vocablos seleccionados

Gracias a la estadística aplicada, hemos obtenido un glosario de palabras con los que elaborar una aproximación a la estructura temática de *Brave New World*. A partir de los sustantivos homogéneos, comunes a ambos capítulos, estableceremos las ideas que se repiten tanto al principio como al final de la obra. A su vez, estas palabras guardan una relación semántica muy importante, por lo que podrán ser agrupadas en subtemas. En la tabla 3.2. podemos ver las palabras homogéneas, agrupadas por temas, que hemos escogido para desarrollar los apartado 3.2. y 3.4.1., siendo este último el dedicado a la configuración del imaginario del autor.

Los vocablos que han resultado con un valor de especificidad positiva constituirán las isotopías semánticas que presenta la obra. En el apartado 3.3., veremos cómo se han constituidos estas isotopías según las palabras que caracterizan cada capítulo y que se recogen en la selección presentada en la tabla 3.1.

Capítulo I Caracterización de la sociedad			Capítulo XVIII Caracterización del individuo		
egg(s)	stability	ovary	savage	Helmholtz	lighthouse
twins	batches	bud(s)	Bernard	hat	night
incubators	test tubes	room	reporter	John	reason
director	Foster	metre(s)	whip	strumpet	woman
Epsilon	rack	gallery	flesh	helicopter	face
embryo(s)	future		Lenina		

Tabla 3.1.
Selección de las palabras con especificidad positiva
que constituirán las isotopías semánticas desarrolladas en la novela

Forma Léxica	Tema
death	<i>passing of time</i>
minutes	
afternoon	
time	
morning	
last	
days	
way	
feet	<i>inner reality</i>
pain	
eyes	
human	
hand	
man	
head	
words	<i>outer reality</i>
men	
world	

Tabla 3.2.
Palabras homogéneas que constituyen
la temática desarrollada en la novela

3.2. Las palabras homogéneas

Del listado de vocablos con un valor de homogeneidad relevante destaca el campo estilístico de la muerte, que abarca las formas léxicas *last*, *pain* y *silence*, entre otras. A partir del establecimiento de este campo, obtenemos un sistema de relaciones basado en la oposición a otros vocablos, tanto los que poseen una homogeneidad significativa, como otros no presentes en el listado y con los que establecen unas relaciones paradigmáticas o sintagmáticas. Con todo ello, podemos diseñar un mapa

conceptual que recoge la estructura temática y estilística que domina el texto y que gira en torno a la concepción de la fugacidad del tiempo, es decir, a la vida en oposición a la muerte. Esta estructura dual es central en la obra de Huxley, puesto que suele decantarse por escribir sobre “realidades fundamentales, como el bien y el mal, sufrimiento y muerte” (Rodríguez Galván, 1983: 40).

En relación a la presencia de la palabra *death*, consideramos que ocupa un lugar central, puesto que sobre ella giran otras temáticas que dominan la obra. En este sentido, es importante señalar que *death* se trata de un indicio estilístico de la totalidad de la obra de Huxley, ya que en la filosofía de nuestro autor la muerte es vista como la culminación de la experiencia humana, aspecto que está muy presente en otras de sus novelas (Bowering, 1968: 110).

Como primera observación, hay que destacar el hecho de que casi la totalidad de las palabras sean aplicables solo a aquel personaje que posee características humanas, por lo que nos centraremos en el personaje de John. Por otra parte, teniendo en cuenta que estos indicios estilísticos también hacen referencia a realidades universales (*death*, *world*), la primera estructura temática destacable es aquella que hace referencia al carácter apocalíptico que domina la obra y que detallamos en la tabla 3.3.

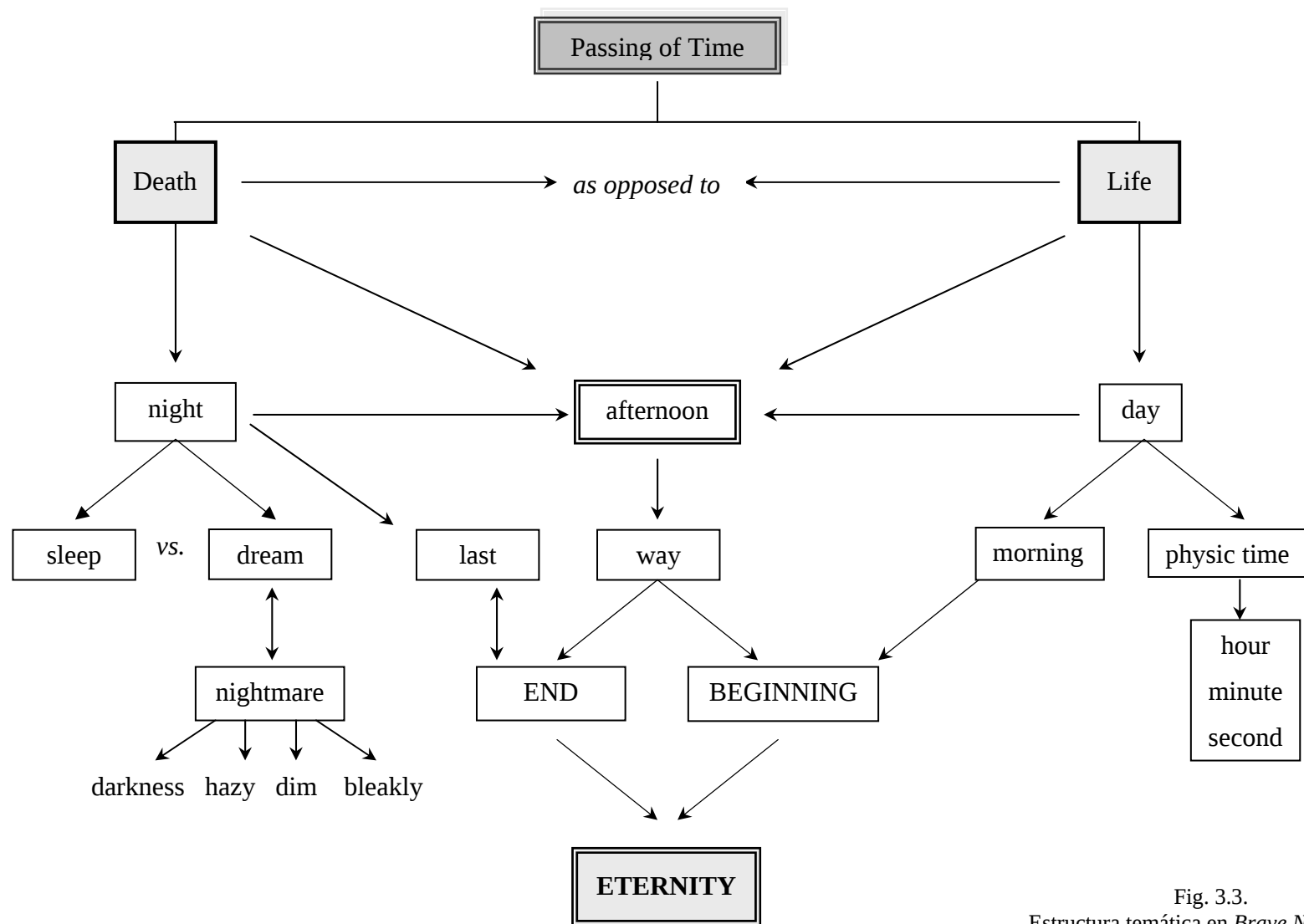


Fig. 3.3.
Estructura temática en *Brave New World*

3.3. La llegada de un cataclismo

En torno al eje temático de la palabra *death* se establece una primera oposición: la muerte en contraposición a la vida, pues “la muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo” (Chevalier, 1991: 731). Huxley pretende dibujar una sociedad cercana al cataclismo, pero mediante la sátira y con una intención moralizadora y de ahí que se trate de un mundo feliz. En este sentido, la cercanía de la Primera Guerra Mundial y de la crisis económica que se desató en 1929 guarda una estrecha relación con el Apocalipsis que proclama el autor.

Huxley fue un gran conocedor de la obra de T. S. Eliot y, en especial, de su poema *The Waste Land*, que se publicó en 1922²⁶. Ambos autores comparten su pesimismo ante el derrumbamiento de los ideales del siglo XX, un proceso que culminó en la Gran Guerra (Rodríguez Galván, 1983: 10). Por ello, pese a que en un principio *The Waste Land* y *Brave New World* parecen obras completamente disimilares, el tema que subyace en ambas es el mismo: en *The Waste Land*, Eliot presenta un mundo de *broken images* (Daiches, 1997: 1133): “a complete view of civilization, of human history and human failure, and [...] the perennial quest for salvation”.

Eliot recoge el mito de la tierra baldía, una visión apocalíptica de una ciudad en la que predomina el caos y la destrucción. Esta sociedad está abocada al cataclismo y a la destrucción, pero no a la extinción. Se trata de una destrucción que conllevará una evolución, ya que se pasa de la muerte a la vida. Es decir, es una sociedad que ha de destruirse para poder transformarse.

²⁶ Ya en 1923, Huxley mostró su conocimiento de la obra de Eliot en su novela *Antic Hay*, según recogen Rodríguez Galván (1983: 11) y Carter y McRae (2001: 397).

El personaje de Madame Sosostri²⁷ que Eliot introduce en *The Waste Land* está relacionado con esta idea. Sus predicciones tienen que ver con la muerte y la transformación, ya que según el tarot (Chevalier, 1991: 732): “la muerte nos recuerda que debemos ir aún más lejos y que ella es la condición misma del progreso y de la vida”.

Para presentar el caos imperante en la sociedad del momento, Eliot transforma la forma del poema en un *collage* de voces, imágenes e idiomas. Huxley, por el contrario, utiliza la sátira, por lo que esta temática queda en un aparente segundo plano al presentar una sociedad feliz. En un principio, se nos presenta este nuevo mundo como idílico, aséptico y, sobre todo, estable. Solo un personaje que proviene del exterior es capaz de hacer tambalear los cimientos de ese mundo, pero únicamente lo hará a pequeña escala y sus acciones no tendrán consecuencias de ningún tipo en el *World State*.

El final de la novela parece indicar que el único que pierde es John, el Salvaje, y que no ha habido transformación en el mundo utópico. Todo lo contrario ocurre en el poema de Eliot, donde el protagonista ve que el único modo de escapar de la *waste land* y de la *unreal city* es a través de una transformación radical y personal (Mayer, 1989: 279). Huxley, por tanto, presenta el probable final de la sociedad inglesa, pero, al mismo tiempo, y al establecer esa conexión con *The Waste Land*, admite que existe la capacidad de regeneración, de volver a empezar, por lo que no está todo perdido.

Esta idea de renacimiento tras la catástrofe es muy importante tanto en *The Waste Land* como en *Brave New World*, donde podemos afirmar que se presenta como el paso intermedio entre la vida y la muerte. Se trataría entonces, metafóricamente, del

²⁷ Este personaje también aparece en la obra de Huxley *Crome Yellow*, lo que demuestra que el inglés conocía bien la obra de Eliot.

atardecer (*afternoon*), que representa la unión entre el principio y el final, entre el día y la noche, según nuestro esquema (fig. 3.3). A su vez, el atardecer actúa como el camino o el recorrido (*way*) entre un estado de cosas a otro: de la vida a la muerte y viceversa. De esta manera, el detalle del esquema concerniente a esta idea presentaría una estructura cíclica como la que mostramos en la figura 3.4.

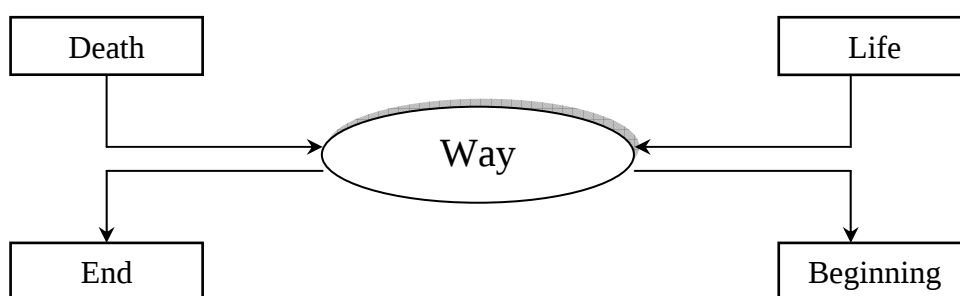


Fig. 3.4.
Estructura cíclica presente en la novela

Se trata, como vemos, de una estructura cíclica: vida – muerte – renacimiento, que recuerda a la rueda que presenta Eliot en su poema para indicar cómo el hombre se encuentra atrapado y abocado a la repetición. Como afirma Mayer (1989: 258), esta rueda es: “particularly the Eastern wheel of repetition and entrapment in the cycles of this world”. El protagonista del poema se encuentra encerrado y atrapado por la rutina diaria: “he is bound on the Wheel, the *ring* of repeating routines that he walks through daily in the *cage* of this world”, afirma el mismo autor (1989: 259).

John, de manera similar, también se ve atrapado en un mundo que le es hostil. Sin embargo, es incapaz de encontrar su propio camino para la salvación, en contraposición al protagonista de *The Waste Land* que, finalmente, reconoce que encontrará su camino a través de una *self-transformation* (Mayer, 1989: 279). La actitud positiva y esperanzadora de Eliot se opone al pesimismo con el que Huxley cierra su novela: John, finalmente, decide suicidarse, pero el modo en el que se describe su final

encierra, nuevamente, la idea de repetición y de encontrarse atrapado. Así describe Huxley el movimiento del cuerpo muerto del salvaje:

Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned towards the right; north, north-east, east, south-east, south, south-south-west; then paused, and after a few seconds, turned as unhurriedly back towards the left. South-south-west, south, south-east, east... (cap. XVIII, 237).

Sin embargo, esta noción de sucesión continuada e ininterrumpida la podemos encontrar también en otros aspectos de la obra y no solo aplicada a lo que concierne a John, tal y como se puede observar en el siguiente pasaje:

Each bottle could be placed on one of fifteen racks, each rack, though you couldn't see it, was a conveyor travelling at the rate of thirty-three and a third centimetres an hour. Two hundred and sixty-seven days at eight metres a day. Two thousand one hundred and thirty-six metres in all. One circuit of the cellar at ground level, one on the first gallery, half on the second, and on the two hundred and sixty-seventh morning, daylight in the Decanting Room (cap. I, 9).

Este tipo de descripciones sobre el proceso de reproducción abundan en la novela y refuerzan el concepto de predestinación al que la sociedad es sometida. A su vez, Huxley basa la narración en la repetición del léxico que, en este caso, tiene que ver con el espacio y el tiempo. No es casual, por tanto, que en el listado de palabras homogéneas aparezcan vocablos como *minute*, lo que pone de relieve la especial relevancia que adquiere la noción del tiempo en la novela.

En este sentido, el tiempo físico no solo indica que los personajes (en especial, John) se encuentran literalmente atrapados, sino que, al mismo tiempo, se establece una conexión con el mundo de no-ficción del que surge la novela, que es el mismo Londres al que Eliot califica de *unreal city* en su poema. Para aquellos que se encuentran atrapados en la rueda, afirma Mayer (1989: 260): “[...] all wars are one war that repeats

the same patterns of destruction, just as all cities are one city and all times one time [...]”.

3.3.1. La eternidad: Shakespeare y *soma*

El concepto de repetición va unido a la noción del tiempo infinito, puesto que no conoce límites en su duración y, como hemos dicho, se trata de una sucesión regular en la que se encuentra atrapado su personaje principal. Esta idea nos lleva al concepto de *eternidad*.

El vocablo *eternity* aparece en seis ocasiones en la novela, pero representa dos de las cuestiones fundamentales en el texto. Por un lado, la palabra *eternity* aparece conjuntamente con *soma holiday*, de manera que simboliza uno de los aspectos deshumanizadores de la novela, como se puede apreciar en el siguiente extracto:

Lenina felt herself entitled, after this day of queerness and horror, to a complete and absolute holiday. As soon as they got back to the rest-house, she swallowed six half-gramme tablets of *soma*, lay down on her bed, and within ten minutes had embarked for lunar eternity (cap. IX, 127).

El *soma* es el mayor controlador de la población, pues es lo único que les produce un placer tan gratificante y duradero como una *eternidad lunar*. Es lo más parecido al concepto de eternidad que se tiene en la actualidad, como le explica el Dr. Shaw a John en el capítulo XI: “Every soma holiday is a bit of what our ancestors used to call eternity” (139).

Por otro lado, Huxley da a su droga un nombre evocador de otras nociones, puesto que denota dos conceptos muy relevantes. Por un lado, recoge Durand (1982: 247) que se trata del brebaje sagrado presente en todas las culturas, como puede ser el vino, el soma para los actuales hindúes o el *peyolt* en América del Norte. En este

sentido, dentro de su múltiple simbología, el soma está unido a los esquemas cíclicos de la renovación, lo que se conecta con el concepto de eternidad ya mencionado.

Retomando la noción de *Wheel* del poema de Eliot, vemos que en *Brave New World* la sociedad también se estructura de una manera cíclica. De hecho, el condicionamiento al que someten a la población tiene como referente las tres principales etapas de la existencia y se fundamenta principalmente en el *soma*. El control de estas tres etapas se puede esquematizar atendiendo a los principales modos de condicionamiento, como vemos en la figura 3.5.

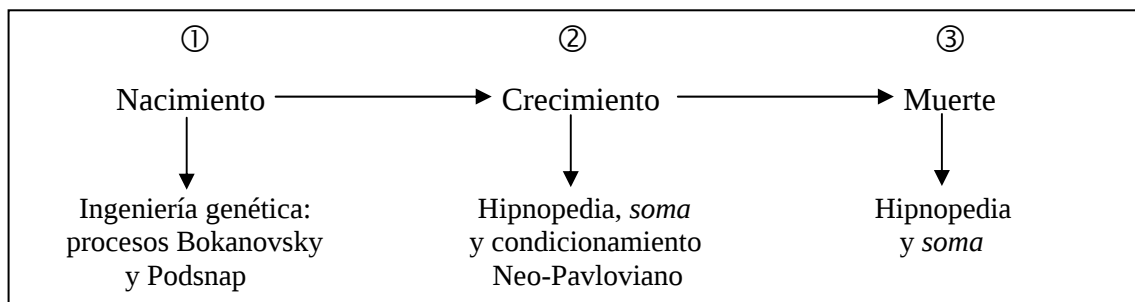


Fig. 3.5.
Condicionamiento cíclico al que la población del *World State* es sometida

Este condicionamiento se puede observar en la reacción que tiene Lenina cuando establece contacto por primera vez con la sociedad de la Reserva. Le produce tal desagrado que solo piensa en tomar *soma* para evitar contemplar la escena:

‘But it's terrible,’ Lenina whispered. ‘It's awful. We ought not to have come here.’ She felt in her pocket for her *soma* –only to discover that, by some unprecedented oversight, she had left the bottle down at the rest-house. Bernard’s pockets were also empty (cap. VIII, 99-100).

De esta manera, Lenina se ve obligada a contemplar cómo era la sociedad antes de la llegada de los controladores. La efectividad del sistema de preconditionamiento se observa en el hecho de que lo que ve le parece aberrante.

El *soma* unido a las técnicas de enseñanza mediante la hipnosis son los verdaderos responsables de la *estabilidad* de la sociedad, entre otras cuestiones, porque mediante la droga se llega a dominar el tiempo, un factor que acerca el relato a las obras de ciencia-ficción, según las características dadas por Rodríguez Pequeño (1995: 175).

La otra noción que denota la palabra *soma* tiene que ver con lo carnal, en su segunda acepción, según recoge el *Oxford English Dictionary* ²⁸ en su versión electrónica (1994) y el *Klein's Comprehensive Etymology Dictionary of the English Language* (1986: 697). Lo opuesto al *soma* sería la psique, puesto que hace referencia al cuerpo en contraposición a la mente o al alma. Tomar *soma* provoca una eternidad carnal y, por tanto, terrenal, una eternidad asociada a algo tan etéreo como el placer. El contrapunto a esta eternidad viene dado, una vez más, por el Salvaje, puesto que es él quien proporciona un carácter espiritual a ese vocablo.

En contraposición al carácter terrenal del vocablo *eternity*, encontramos una asociación con lo que representa lo eterno: el arte y, en mayor extensión, la cultura. Para ello, Huxley se vale de Shakespeare y pone en boca de John un verso de *Antony and Cleopatra*: “Eternity was in our lips and eyes” (cap. XI, 139; cap. XVIII, 230). Este aspecto contribuye a enfatizar el contraste entre este personaje y el resto de la sociedad del *World State* (Bowering, 1968: 108): “By introducing Shakespeare to the World-State, the Savage brings the first taste of culture into a cultureless society”. Es más, Huxley crea a su salvaje a semejanza del héroe shakespeariano, pues ambos tienen que librar sus batallas éticas en un mundo que les es intrínsecamente hostil, siguiendo la definición que de héroe shakespeariano hace Huxley en su ensayo *Shakespeare and Religion* (Huxley, 1964).

²⁸ De aquí en adelante, nos referiremos al *Oxford English Dictionary* mediante su acrónimo (OED).

3.3.1.1. *Sleep y Dream*

A lo largo del texto encontramos varios ejemplos del contraste entre lo carnal y lo espiritual, como puede ser la oposición entre los vocablos *sleep* y *dream*, una clara representación del *World State* frente al Salvaje. El verbo *dormir* está vacío de connotaciones y denota una necesidad fisiológica: “to take repose by the natural suspension of consciousness” (*OED*). Sin embargo, *dream* va más allá, pues evoca la imaginación. Siguiendo al *OED*, dormir significa “to have visions and imaginary sense-impressions in sleep”.

El único ser que puede usar su imaginación es John, por lo que *dream* solo lo podemos asociar con su personaje. Tanto es así que este vocablo aparece en una cita de Shakespeare, cuando el Salvaje reflexiona sobre sus vivencias fuera de la Reserva: “Besides, thy best of rest is sleep, and that thou oft provok’st; yet grossly fear’st thy death which is no more. No more than sleep. Sleep. Perchance to dream” (cap. XVIII, 232).

En esta cita, Huxley utiliza una técnica que domina el poema de Eliot: la mezcla de voces. Si Eliot utiliza a Petronio, Wagner o Conrad, Huxley se decanta por Shakespeare, puesto que en este pasaje se mezclan dos de sus obras: *Measure for Measure* y *Hamlet*. En ambos casos, Huxley ha tomado las palabras de dos personajes que se preparan para la muerte. En lo que respecta a *Measure for Measure*, encontramos al duque tratando de ayudar a Claudio a resignarse de cara a su muerte:

[...] Thy best of rest is sleep,
and that thou oft provok’st, yet grossly fear’st
thy death, which is no more. Thou art not thyself,
for thou exists on many a thousand grains
that issue out of dust [...] [*Measure for Measure*, III.i.17-21]

Mediante estas palabras correspondientes al tópico del *ars moriendi* de la Edad Media, el duque afirma que hay que pensar en la muerte como algo mejor que la vida, puesto que esta está llena de complicaciones. Son las mismas palabras que John se dice a sí mismo en un intento de encarar la muerte con valentía. Continúa citando unos versos pertenecientes al soliloquio más famoso de *Hamlet* (*to be or not to be*):

[...] To die, to sleep –
no more; and by a sleep to say we end
the heartache and the thousand natural shocks
that flesh is heir to – ‘tis a consummation
devoutly to be wished: to die, to sleep.
To sleep, perchance to dream. Ay, there’s the rub;
for in that sleep of death what dreams may come,
when we have shuffled off this mortal coil,
must give us pause [...] [*Hamlet*, III.i.61-69].

Hamlet se dice estas palabras tratando de convencerse de que el suicidio es la mejor opción para acabar con la terrible experiencia de la vida. Al escoger estas palabras, Huxley acomete dos funciones: por un lado, da una pista al lector de que el Salvaje piensa en la muerte como la solución a sus problemas y, por otro, presenta a la muerte como única opción para soñar: usar su imaginación para acabar con la pesadilla que le supone vivir en su mundo.

Dado que John está creado a semejanza de los héroes shakespearianos, actúa y habla como lo harían los verdaderos héroes de Shakespeare. Sin embargo, esta será la principal fuente de problemas para este personaje, puesto que el dramaturgo simboliza el espíritu humano que se ha perdido en el *World State* (Bowering, 1968: 104): “John, and through him, Shakespeare, becomes the symbol of the human spirit, opposed to Fordism and applied science”.

John es el único referente de la capacidad artística del hombre, tanto para crear arte como para admirarlo y esa es la razón por la que solo él sabe apreciar sus obras. Ni

siquiera Helmholtz, quien parece ser que todavía posee algo de humano, puede evitar estallar en carcajadas cuando escucha a John hablar sobre los sentimientos, la pasión y la familia, evocando a *Romeo and Juliet*, la obra que señala “el apogeo del mito occidental del amor entre dos” (Kristeva, 2002: 114).

John se ve como un Romeo y ve a Lenina como a su Julieta, pero no se ha dado cuenta de que en *World State* no hay cabida para este tipo de pensamientos, como le demuestra la actitud de Helmholtz:

Helmholtz broke out in an explosion of uncontrollable guffawing. The mother and father (grotesque obscenity) forcing the daughter to have someone she didn't want! And the idiotic girl not saying that she was having someone else whom (from the moment, at any rate) she preferred! In its smutty absurdity the situation was irresistibly comical [cap. XII, 167].

En un primer momento, Helmholtz escuchaba al Salvaje con gran interés, pues hablaba de la pasión que surgió entre los dos amantes, hasta el momento en que menciona el matrimonio y las figuras del padre y la madre:

“Is there no pity sitting in the clouds,
that sees into the bottom of my grief?
O, sweet my mother, cast me not away!
Delay this marriage for a month, a week;
or, if you do not, make the bridal bed
in that dim monument where Tybalt lies...” [cap. XII, 167].

Ni siquiera a una persona como Helmholtz las palabras de Shakespeare le llegan a conmover, ya que, como el resto de los miembros del *World State*, desconoce tales sentimientos como la pasión y la emoción, temas dominantes en las obras de Shakespeare. Resalta de este hecho, sin embargo, que John escoge hablar de un amor imposible ante los ojos de la sociedad: el amor que sienten los amantes shakespearianos

tiene consecuencias trágicas, pues pertenecen a familias enfrentadas que harán todo lo posible por evitar la relación.

A pesar de que John conoce la obra, parece ignorar la imposibilidad de su amor al proclamar un amor fiel y monógamo hacia una sola persona en una sociedad donde “everyone belongs to everyone else” (cap. III, 41). Sin embargo, John cree que su amor hacia Lenina, tal y como ocurriera con el amor de Romeo y Julieta, logrará sobrevivir a la muerte, por ello escoge recitar los versos de esta obra, cuyos protagonistas han sobrevivido en la literatura occidental como símbolos de la fatalidad de sus amores (Escartín Gual, 1996: 255).

No obstante, el hecho de que el Salvaje no pueda hablar con voz propia y solo recite versos de Shakespeare es indicativo de que nadie está a salvo del condicionamiento, ya que como los habitantes del *World State* John repite lo que ha aprendido, por lo que tampoco posee la capacidad para pensar por sí mismo. Su *poder* reside en el volumen de obras de Shakespeare, como analogía al poder del Próspero de *The Tempest*, quien necesita de sus libros para poder hacer su magia y controlar lo que ocurre a su alrededor.

Este último dato guarda relación con la idea de transformación que sugiere la novela, pues tanto Próspero como John son capaces de transformar lo que ven: el primero mediante la magia y el segundo mediante citas de Shakespeare. De la misma manera que en *The Tempest* Próspero parece retirarse del mundo al sumergirse en los libros de magia, John no consigue integrarse en ninguna sociedad en la que vive: ni en la Reserva, ni en el *World State*, al concentrarse en ver el mundo con los ojos de otro. Aún así, Próspero reconoce, finalmente, que debe abandonar su magia si quiere volver a su ciudad, al contrario que John, cuya perseverancia le impide adaptarse. Como Huxley

señala en su ensayo *Shakespeare and Religion* (1964): “[Prospero] goes back to his dukedom in Milan, resolved to throw his magic wand and his book of charms overboard and to live out the remainder of his life on the ordinary level of human experience”.

Se trata de un paralelismo de carácter irónico, puesto que mientras *The Tempest* es una obra sobre la magia y la transformación, en *Brave New World* todo está condicionado y predestinado, por lo que no hay lugar para cambios ni acciones mágicas. Al mismo tiempo, la obra de Huxley proclama una transformación que no observamos en su sociedad, sino en el Salvaje, quien ante la idea de visitar el *World State* proclama:

‘O wonder!’ he was saying; and his eyes shone, his face was brightly flushed. ‘How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is!’ The flush suddenly deepened; he was thinking of Lenina, of an angel in bottle-green viscose, lustrous with youth and skin food, plump, benevolently smiling. His voice faltered. ‘O brave new world,’ [...] ‘O brave new world,’ he repeated. ‘O brave new world that has such people in it [...]’ [cap.VIII, 126].

Como le recrimina Bernard, John todavía no ha visto ese *brave new world*, por lo que su ilusión le podría conllevar una gran decepción, como así ocurrirá. Una vez en el *World State*, John vuelve a pronunciar estas palabras, pero con un tono distinto:

‘O brave new world!’ Miranda was proclaiming the possibility of loveliness, the possibility of transforming even the nightmare into something fine and noble. ‘O brave new world!’ It was a challenge, a command [cap. XV, 191-2].

Al decirse estas palabras, John sufre una transformación y pasa de ser un mero observador a convertirse en un agente activo, ya que pretende cambiar el mundo que tiene ante sus ojos, pretende transformar la pesadilla. Para ello, trata de evitar que un grupo Delta tome su ración de *soma*, pero la turba entra en cólera y, finalmente, John es detenido. Aquí reside la diferencia fundamental entre la utopía creada por Huxley y la isla imaginaria de Shakespeare, donde, siguiendo a Luis Martínez (2003: 212), diseñó:

“una sociedad volátil que habita un espacio de crisis, insertado en una estructura dramática que pone de manifiesto la inminencia del conflicto y la urgencia de su resolución”. Todo lo contrario es lo que tiene lugar en *Brave New World*, pues el único que percibe esa sociedad como *espacio de crisis* y que trata de solucionar el conflicto es John, por lo que él en sí mismo actúa como elemento de crispación, lo que provoca su destierro, primero psíquico y, finalmente, físico.

Por último, este tipo de contrastes vienen a reafirmar la importancia de lo carnal frente a lo espiritual mencionada anteriormente. El arte, cuyo máximo exponente es Shakespeare, no tiene cabida en una sociedad que fomenta el consumismo en aras de la estabilidad. Como Mustapha Mond le explica a John, los habitantes del *World State* no pueden ver atractivo en cosas viejas, como las obras de Shakespeare, como tampoco podrían entender la temática de obras como *Othello*, por presentar un mundo tan distinto al que ellos conocen:

[...] our world is not the same as Othello's world. You can't make flivvers without steel –and you can't make tragedies without social instability. The world's stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can't get. They're well off; they're safe; they're never ill; they're not afraid of death; they're blissfully ignorant of passion and old age; they're plagued with no mothers or fathers; they've got no wives, or children, or lovers to feel strongly about; they're so conditioned that they practically can't help behaving as they ought to behave. And if anything should go wrong, there's *soma* [cap. XVI, 200-1].

La ciencia ha suplantado al arte, como demuestra el hecho de que la persona que simboliza a Shakespeare en la novela, muera. Por este motivo, podemos decir que, al ser el arte uno de los aspectos que humanizan al hombre, *Brave New World* proclama la muerte del individuo.

3.4. La muerte del individuo

Ya se ha dicho que *Brave New World* presenta un tono apocalíptico y que, al mismo tiempo, proclama un renacimiento y una transformación. Sin embargo, al mismo tiempo que muestra la creación de una especie, enfatiza la muerte del individuo a través de la destrucción de los valores que hacen de él un ser humano. Esta temática es característica de las novelas llamadas *distópicas*, puesto que en ellas subyace, como mantiene Rodríguez Pequeño (1995: 184):

la conciencia de los peligros a los que nos lleva la ciencia o la degeneración del comportamiento humano. Muestra principalmente el futuro de la sociedad, deshumanizada, que se ha despersonalizado progresivamente hasta *matar* al hombre, suprimiendo, dirigiendo o fabricando su personalidad.

Debido a que se trata de la temática dominante en este tipo de novelas, no es de extrañar que las palabras homogéneas compartan campo léxico-semántico con los vocablos específicos. Por este motivo, los dos subtemas que subyacen tras el campo estilístico principal guardan una estrecha relación con las isotopías que dominan en los dos capítulos seleccionados para su estudio.

3.4.1. El individuo en *Brave New World*

Del listado de palabras específicas, se obtienen dos isotopías diferenciadas: por un lado, corresponde al primer capítulo la descripción de la sociedad dominante en la novela, mientras que la segunda isotopía se corresponde con la representación del papel del individuo en dicha comunidad que tiene lugar en el último capítulo, de ahí que abunden los nombres propios. Los vocablos específicos de este último capítulo se pueden agrupar en torno a la idea del individuo, como vemos en la figura 3.6.

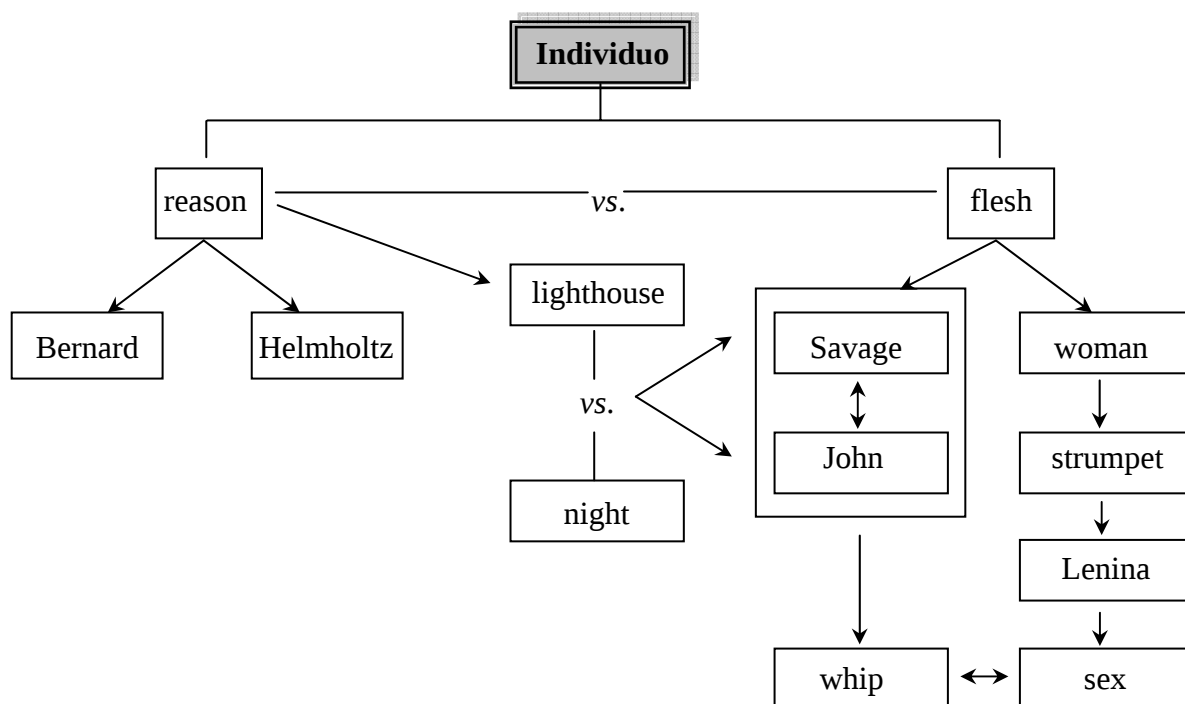


Fig. 3.6.
Isotopía del capítulo XVIII

Es muy destacable el hecho de que abundan los nombres propios, lo que se interpreta como una personificación de la temática presente en la novela, frente a la generalización propia de las palabras específicas obtenidas del primer capítulo y que veremos más adelante.

En primer lugar, hay que señalar cómo se presenta al individuo en este capítulo a partir de las palabras propias del mismo. Sobresale del esquema una primera oposición estrechamente relacionada con el Salvaje y que ya había aparecido en el listado de palabras homogéneas: la noche (*night*) frente a la luz, aquí representada por la palabra *lighthouse* (faro, literalmente *casa de la luz*), que se conecta con la relación que establecíamos anteriormente entre *muerte* y *vida*.

3.4.1.1. La sucesión de la noche al día

La palabra *noche* aparece solo en el último capítulo de *Brave New World*, por lo que se trata de una temática que solo podemos relacionar con John. A pesar de que John es el único personaje que actúa voluntariamente en la novela, aparece sumido en el caos y recibe el apelativo de *Salvaje*. Además, paradójicamente, es el único que posee conocimiento y voluntad y, sin embargo, no logra adaptarse. Desde el momento en el que abandona la Reserva, el *Salvaje* comienza a vivir una pesadilla, comienza para él el momento de tinieblas (*darkness*), de ignorancia, lo cual le resulta aún más duro, puesto que los que no tienen acceso al conocimiento en realidad son los habitantes del *World State*.

El vocablo *morning* se relaciona con el día y, a su vez, con la luz. En este sentido, la mañana simboliza (Chevalier, 1991: 687): “el tiempo en que la luz aún es pura, los comienzos en los que nada está corrompido”. El único personaje que conserva su pureza y que no se deja corromper por el control y la opresión de la sociedad es el Salvaje. No es extraño, entonces, que la palabra *morning* se repita en más ocasiones en el último capítulo, cuando el Salvaje se ve abocado a su propia destrucción, precisamente al no doblegarse ante la sociedad que intenta que pierda su luz, lo que le es propio y lo que le deja ver con claridad.

Esta interrelación entre la noche y el día la encontrábamos ya en el listado de palabras homogéneas y en el esquema presentado anteriormente (fig. 3.3.), por lo que podemos decir que es una temática que domina el total de la novela y no solo este capítulo. Sin embargo, es al final del relato cuando se ve con mayor precisión este contraste, pues es cuando John se refugia en el *lighthouse* durante la mañana: “When morning came, he felt he had earned the right to inhabit the lighthouse; yet, even though

there still *was* glass in most of the windows, even though the view from the platform was so fine” (cap. XVIII, 223).

La razón por la que John escoge vivir en el faro responde a su interés por las vistas tan bellas que ofrece y porque: “he seemed to be looking out on to the incarnation of a divine being” (cap. XVIII, 223). John busca sistemáticamente la iluminación, frente a la oscuridad que se presenta en el primer capítulo:

And in effect the sultry darkness into which the students now followed him was visible and crimson, like the darkness of closed eyes on a summer’s afternoon. The bulging flanks of row on receding row and tier above tier of bottles glinted with innumerable rubies, and among the rubies moved the dim red spectres of men and women with purple eyes and all the symptoms of lupus. The hum and rattle of machinery faintly stirred the air [cap. I, 8].

Este párrafo es muy significativo, puesto que en él nos adentra en el proceso de creación de los seres que habitan esta sociedad, pero, al mismo tiempo, describe metafóricamente el viaje que realizan los estudiantes que siguen a Mr. Foster, pues pasan de la luz como conocimiento a la oscuridad como ignorancia, de ahí la comparación que establece el escritor, para quien los alumnos se encuentran cegados como cuando se cierran los ojos en una tarde de verano, “like the darkness of closed eyes on a summer’s afternoon”.

Por otro lado, Huxley aboga por utilizar un léxico relacionado con los sentidos para crear una atmósfera sofocante como la que presenta en el mencionado pasaje. El narrador describe un ambiente con una oscuridad bochornosa (*sultry*) y ruidosa (*hum and rattle*), en la que predominan los colores cálidos (*crimson, dim red, purple*), pero donde se distinguen ciertos destellos (*glinted, rubies*). Analógicamente, esta descripción es aplicable a la totalidad de la novela, pues presenta al lector un ambiente asfixiante,

del que sobresalen en un determinado momento unas individualidades, como pueden ser John, Bernard e incluso Helmholtz y que veremos más adelante.

No es casual, además, la presencia de una enfermedad como el lupus, un trastorno cuyos principales síntomas son cutáneos. Huxley hace mención en estas líneas de unos espectros que se mueven entre los rubíes. Continuando con la analogía, estos espectros serían la totalidad de la población de Londres en esos momentos, en contraposición a los rubíes, las individualidades anteriormente mencionadas. Se mueven en sombras, pues los sujetos que padecen esta enfermedad suelen tener una sensibilidad especial hacia la luz solar. Se mantienen, por tanto, en la ignorancia, en esa *sultry darkness* que gobierna el estado descrito en la novela y que guarda relación con el hecho de que los totalitarismos basen su éxito en mantener a la población alejada del conocimiento.

John se opone a esta situación y, como ya hemos afirmado, huye para encerrarse en un faro, desde donde “he looked out over the bright sunrise world which he had regained the right to inhabit” (cap. XVIII, 223). Como vemos aquí, en el mismo párrafo que el citado con anterioridad, el narrador afirma que John ha ganado el derecho a habitar ese mundo dominado por la luz. Sin embargo, como ya le pasara a los alumnos del primer capítulo, él también está cegado por la luz, pero de una manera más desfavorable, puesto que será eso lo que lleve a la muerte. Es lo que le ocurre cuando llegan los helicópteros cargados de gente que viene a visitarle como si fuera una atracción turística.

Este hecho es muy revelador y viene dado por las palabras *helicopter* y *reporter* que encontramos entre los vocablos específicos de este último capítulo. La primera como representante de los adelantos tecnológicos del *brave new world* y la segunda

como símbolo del control de la información, ambos simbolizan la sociedad del *World State* que nuevamente interrumpe en la vida del salvaje. John se ciega, puesto que, literal y metafóricamente, las máquinas que llegan se interponen entre la luz y él mismo:

A humming overhead had become a roar; and suddenly he was in *shadow*, there was something between the *sun* and him. He looked up, startled, from his digging, from his thoughts; looked up in a *dazzled* bewilderment, his mind still wandering in that other world of truer-than-truth, still focused on the immensities of *death* and deity; looked up and saw, close above him, the swarm of hovering machines [cap. XVIII, 232].

Lo que llega del *World State* viene a traer la oscuridad a su vida, como muestra el vocabulario señalado en cursiva, que forma parte de la familia léxica de la luz y la oscuridad. Tal es la manera en la que se impone en su voluntad que John, finalmente, sucumbirá y, arrepentido por ello, decidirá acabar con su vida como veremos más adelante. Se vuelve a repetir aquí la palabra *death*, que ejerce, por tanto, de hilo conductor de la temática que presenta la novela.

3.4.1.2. Los personajes de Bernard y Helmholtz

Otros dos personajes de la novela guardan una relación con John en cuanto a su insatisfacción por la sociedad en la que viven. Tanto Bernard Marx como Helmholtz Watson se caracterizan por ser *unfit*, por no adaptarse a lo que la sociedad establece para ellos. Ambos se presentan como distintos al resto de los *new-wolders* y, por lo tanto, poseen características individuales: “What the two men shared was the knowledge that they were individuals” (cap. IV, 60). Ello provoca que Bernard y Helmholtz se vean cercanos, puesto que comparten el hecho de ser diferentes al resto. Establecen una amistad basada en ese factor, pero desde el primer momento el lector sabe que no se trata de una relación de igualdad, puesto que uno es superior al otro: “A mental excess

had produced in Helmholtz Watson effects very similar to those which, in Bernard Marx, were the result of a physical defect” (cap. IV, 60).

En el caso de Bernard, su problema se debe a un error que se produjo durante el proceso de condicionamiento previo a su nacimiento: “They say somebody made a mistake when he was still in the bottle –thought he was a Gamma and put alcohol into his blood-surrogate. That’s why he’s so stunted” (cap. III, 41). El comportamiento anárquico de Bernard está motivado por el rechazo que experimenta en sí mismo, puesto que, a pesar de pertenecer a una de las castas más altas (Alpha-Plus), los demás lo consideran inferior. Tanto es así que en varias ocasiones en la novela se dice de él que es *small*, algo impropio de su casta.

En un primer momento, la novela se desarrolla en torno a este personaje, nombrado a partir de Bernard Shaw, pues el dramaturgo poseía una simpatía hacia aquellos que se rebelaban contra su entorno y no se adaptaban a él (Daiches, 1969: 106). Esta es la actitud del Bernard de Huxley, por lo que nuestro escritor adaptó, en cierto modo, la personalidad de Shaw para crear a su personaje.

Sin embargo, desde el momento en el que aparece el Salvaje, Bernard pasa a un segundo plano, lo que no evita mostrar su verdadero carácter, ya que, aprovechando su popularidad como descubridor de John, sucumbe a los encantos del *World State* y el lector descubre que esas eran sus intenciones desde el primer momento:

Success went fizzily to Bernard’s head, and in the process completely reconciled him (as any good intoxicant should do) to a world which, up till then, he had found very unsatisfactory [cap. XI, 141].

Bernard ha pasado de ser considerado *anormal* a convertirse en una persona influyente e importante o, al menos, eso cree. Ello despierta su verdadero yo, un ser

egoísta y preocupado únicamente por su bienestar. Este comportamiento le traerá mayores complicaciones de las que tenía anteriormente, pues ahora que cree tener tal importancia en el *World State*, lo critica con una mayor ferocidad, lo que le supone ganarse la enemistad del *World Controller*, a quien pretende aleccionar:

The idea of this creature solemnly lecturing him –*him*- about the social order was really too grotesque. The man must have gone mad. ‘I ought to give him a lesson,’ he said to himself; then threw back his head and laughed aloud [cap. XI, 143].

A través de la transformación de Bernard, se nos muestra la fiabilidad del sistema, puesto que critica aquello que no posee hasta que lo tiene. Tanto es así que si anteriormente evitaba tomar *soma*, una actitud que le confería características humanas al actuar con voluntad propia, ahora, cada vez que se siente depresivo, recurre a ella, por lo que el control que ejerce la sociedad sobre él es aún mayor que el que tenía en un principio.

En oposición a su personaje, encontramos a Helmholtz, quien muestra con mayor intensidad la pérdida de valores que ha experimentado la sociedad. Helmholtz parece poseer características profundamente humanas, en contraposición al resto de los habitantes de la sociedad. Ejemplo de ello es que escribe poesía para canalizar sus sentimientos:

Helmholtz only laughed. ‘I feel,’ he said, after a silence, ‘as though I were just beginning to have something to write about. As though I were beginning to be able to use that power I feel I’ve got inside me –that extra, latent power. Something seems to be coming to me.’ [cap. XII, 164-5].

Helmholtz siente cómo algo en su interior anhela brotar: necesita exteriorizar lo que lleva dentro y, por ello, recurre a la poesía. Esta característica completamente humana le ocasionará problemas con la autoridad, puesto que llega incluso a leer a sus

alumnos un poema suyo sobre la soledad, un sentimiento totalmente prohibido y evitable gracias a las sesiones que se dedican para que los habitantes lo odien. Al mismo tiempo, sentimientos de este tipo son los que harán que encuentre cosas en común con John, como ocurre a lo largo del capítulo XII.

No obstante, como ya se ha mencionado anteriormente, es en el instante en el que John evoca a Romeo y Julieta, cuando Helmholtz, de manera inconsciente, protagoniza uno de los momentos más reveladores de la novela: la actitud de Helmholtz es la señal de la verdadera efectividad del sistema, puesto que es él el único, obviando a John, que actúa como un ser humano, pues parece que siente y padece con lo que ocurre a su alrededor. Además, el hecho de que un intelectual se cuestione el sistema en el que vive, aunque no llegue a actuar con total independencia, resulta aún más eficaz que la presencia de Bernard, pues, al contrario que él, Helmholtz es más atractivo e inteligente, por lo que no vive marginado por los demás.

El nombre de este personaje, por otro lado, puede tener varias lecturas. Una primera interpretación, según McGiveron (1998: 28), guarda relación con el significado de *helm* en inglés, ya que es el lugar desde donde se ejerce un control. Esto no es ajeno al personaje, puesto que como escritor de rimas hipnopédicas²⁹, lo que salga de su pluma será fundamental para controlar a la población en general. Su apellido, en este sentido, se relaciona con el padre del conductismo clásico, J. Watson³⁰, quien postulaba un control y predicción del comportamiento a través del condicionamiento basado en la relación estímulo – respuesta, en la línea de los eslóganes que escribe Helmholtz.

²⁹ Las rimas hipnopédicas son unos versos que los niños escuchan mientras duermen a fin de que aprendan las lecciones importantes en la vida. Un ejemplo muy ilustrativo de esta técnica es el siguiente, que recoge la rima con la que los niños Beta aprenden a rechazar a las otras castas: “[...] and Delta children wear khaki. Oh no, I don’t want to play with Delta children. And Epsilons are still worse. They’re too stupid to be able to read or write. Besides, they wear black, which is such a beastly colour. I’m so glad I’m a Beta” (cap. II, 23-4).

³⁰ Esta no es la única vez que Watson aparece en la novela, ya sea directa o indirectamente, puesto que en el capítulo II (p. 18) se describe un experimento conductista similar a los que este psicólogo estudiaba.

La segunda interpretación está relacionada con el científico alemán del mismo nombre, Hermann von Helmholtz, conocido, entre otras investigaciones, por ser el inventor del oftalmoscopio, un instrumento utilizado para estudiar el ojo. Resulta irónico, por tanto, que Huxley utilice el nombre de un prestigioso científico para referirse a un personaje que, aunque anhela ir más allá de lo que le imponen, se ve abocado a vivir sin hacer uso de su voluntad. Como recoge McGiveron (1998: 28), “unlike the nineteenth-century German scientist Helmholtz, however, he does nothing to advance knowledge”. Es más, finalmente, Helmholtz será desterrado junto a Bernard, lo que enfatiza la idea de que aquellos que son considerados distintos al resto (y, por ello, individuos), ya sea por ser superior a su casta, como por ser inferior, no tienen cabida en el *World State*, puesto que puede desestabilizarlo. Ya desde el capítulo VI, Lenina deja constancia de que el individuo es un peligro para el estado, como dice el himno hipnopédico que recita: “When the individual feels, the community reels” (84).

3.4.1.3. Lenina y la incompatibilidad de dos mundos

Como contraposición a los personajes que destacan por sus rasgos de individualidad, tenemos a Lenina Crowne, el mejor ejemplo de la falta de voluntad propia y del determinismo que domina el *World State*. Al principio del relato, sin embargo, parece que Lenina se comporta de manera distinta a los demás, por lo que destaca del resto como individuo. Su amiga Fanny le recrimina que mantenga una relación con un mismo hombre durante meses y que se sienta atraída por Bernard. Sin embargo, quizá lo que más sorprenda de su personaje es que experimenta cierta pasión hacia John, una actitud que se ve compensada con su tendencia a recitar sus

aprendizajes hipnopédicos cada vez que algo le incomoda, indicativo de que Lenina, en ningún momento, llega a actuar con voluntad propia.

Esta atracción que siente hacia el salvaje tiene su origen en los continuos rechazos que sufre, de tal manera que Lenina llega a obsesionarse y comienza a perseguirle intentando conseguir su objetivo, que no es otro que tener sexo con él, una aspiración motivada por las enseñanzas propias del estado.

El encuentro entre ambos personajes se produce en el capítulo XIII y viene a demostrar que sus visiones del amor son totalmente incompatibles, ya que, mientras John sueña con el amor que lee en los versos shakespearianos, Lenina está obsesionada con obtener lo que le ha aprendido en sus sesiones de condicionamiento. Cuando John le promete amor eterno, Lenina no sale de su estupor: “ ‘What a horrible idea!’ Lenina was genuinely shocked” (173). John prosigue diciendo que la ama más que a nada en el mundo, lo que ella interpreta como una proposición sexual:

And suddenly her arms were round his neck; he felt her lips soft against his own. So deliciously soft, so warm and electric that inevitably he found himself thinking of the embraces in *Three Weeks in a Helicopter*. Ooh! ooh! the stereoscopic blonde and aah! the more than real blackamoor. Horror, horror, horror ... he tried to disengage himself; but Lenina tightened her embrace [cap. XIII, 174].

Esta actitud provoca en John una reacción muy violenta y comienza a gritarle *whore*, el mismo insulto que utilizará al final del relato cuando evoque la figura de Lenina (aunque en este caso utilice *strumpet*). Abrumado por el recuerdo de Lenina, el Salvaje enloquece y solo quiere castigarse por lo que ha experimentado en el *World State*. Cree que mediante el dolor que se inflinge con el látigo (*whip*) sus pecados serán redimidos:

One, two three – they counted the strokes. After the eighth, the young man interrupted his self-punishment to run to the wood’s edge and there be violently sick. When he had finished, he picked up the whip and began hitting himself again. Nine, ten, eleven, twelve ... [cap. XVIII, 226].

La incompatibilidad entre los mundos que representan Lenina y John culmina con la orgía que tendrá como resultado la muerte de este último. Lo carnal tiende a imponerse sobre la razón (*reason vs. flesh*), un principio propio del *World State*, para evitar que domine la pasión. Así lo recoge Bowering (1968: 103):

Together with Soma, sexual licence, made practical by the abolition of the family, is one of the chief means of guaranteeing the inhabitants against any kind of destructive or creative emotional tension.

Esta orgía se conecta con los instintos más bajos del hombre, aquellos cercanos al animal y, por ello, recibe el nombre de *Orgy-porgy*. Al mismo tiempo, guarda relación con el lugar en el que se lleva a cabo: Hog’s Back, ya que *hog* significa cerdo, el símbolo de los deseos impuros (Cirlot, 1988: 149): “the transmutation of the higher into the lower and of the amoral plunge into corruption”. Esta *transformación* hacia lo más bajo es lo que experimenta John y lo que le hará poner final a su sufrimiento.

Tras la orgía, John se da cuenta de que ha sucumbido al poder del *World State*, cree que ha mostrado debilidad y decide acabar con su vida. En este capítulo, por tanto, domina una oposición de dos ideas importantes: el placer (la orgía), frente al dolor (representado por el látigo), el primero es lo que se promueve en el *brave new world*, mientras que el dolor y el sufrimiento (intrínsecamente humanos) no tienen cabida. Por ello, los habitantes de este mundo están más cercanos de actuar como autómatas que como verdaderos humanos.

John decide suicidarse y su figura colgando y tambaleándose es lo que cierra la novela. Este acto indica la muerte de los valores que caracterizan al ser humano y a la civilización tal y como la conocemos. Al mismo tiempo, el hecho de que John y su madre, Linda, sean los únicos que mueran, siendo los representantes de algo tan ligado al pasado como la familia, es indicativo de que los valores tradicionales también se han perdido. Por estos motivos, hay que admitir (Buchanan, 2003: 89): “*Brave New World* may still be read as a parable about the difficulty of preserving anything we can recognize as ‘human’ [...]”.

Por ultimo, Huxley escoge la figura del *Hanged Man* para cerrar su relato. Por un lado, hace referencia a una de las cartas del Tarot que tiene dos significados: uno positivo relacionado con el misticismo y el sacrificio, y otro negativo aplicable a lo que experimenta John, que denota “a Utopian dream-world” (Cirlot, 1988: 139), en consonancia con las expectativas que John se había creado ante la idea de visitar el *World State*. Cirlot (1988: 138) también afirma que la figura del ahorcado simboliza a aquel que no puede vivir una vida ordinaria en la tierra y opta por vivir un sueño de idealismo místico. Esto es, precisamente, lo que le ocurre a John, pues se ve incapaz de vivir de acuerdo a las normas ordinarias y decide acabar con su sufrimiento.

3.4.2. La sociedad del *Brave New World*

Para acabar con lo que distingue al hombre como individuo, la sociedad en la que se encuentra inmerso debe promulgar una serie de valores que lo alejen de su humanidad y ese es el tema que recoge la novela, como deja patente Huxley en el prefacio de la edición de 1946³¹: “The theme of *Brave New World* is not the

³¹ En la edición con la que trabajamos el prefacio no está numerado.

advancement of science as such, it is the advancement of science as it affects human individuals”. Esta es la temática de la isotopía que domina en el primer capítulo y que se puede observar en el esquema 3.7., elaborado a partir de las palabras específicas del mismo.

Lo primero que hay que resaltar de esta temática es cómo todo gira en torno al lema en el que se sustenta este nuevo mundo: identidad, comunidad y estabilidad, que recuerdan a la divisa de la Revolución Francesa *Libertad, Igualdad, Fraternidad*. La paradoja reside en que Huxley ha optado por dar la vuelta a la proclama francesa y ha creado un mundo dominado por unos pocos que ejercen un control absoluto sobre la población, con una división social en cinco castas bien diferenciadas y donde la estabilidad de la comunidad se antepone al sentir del individuo. Los medios que usa el escritor para representar esta idea es lo que desarrollaremos a continuación.

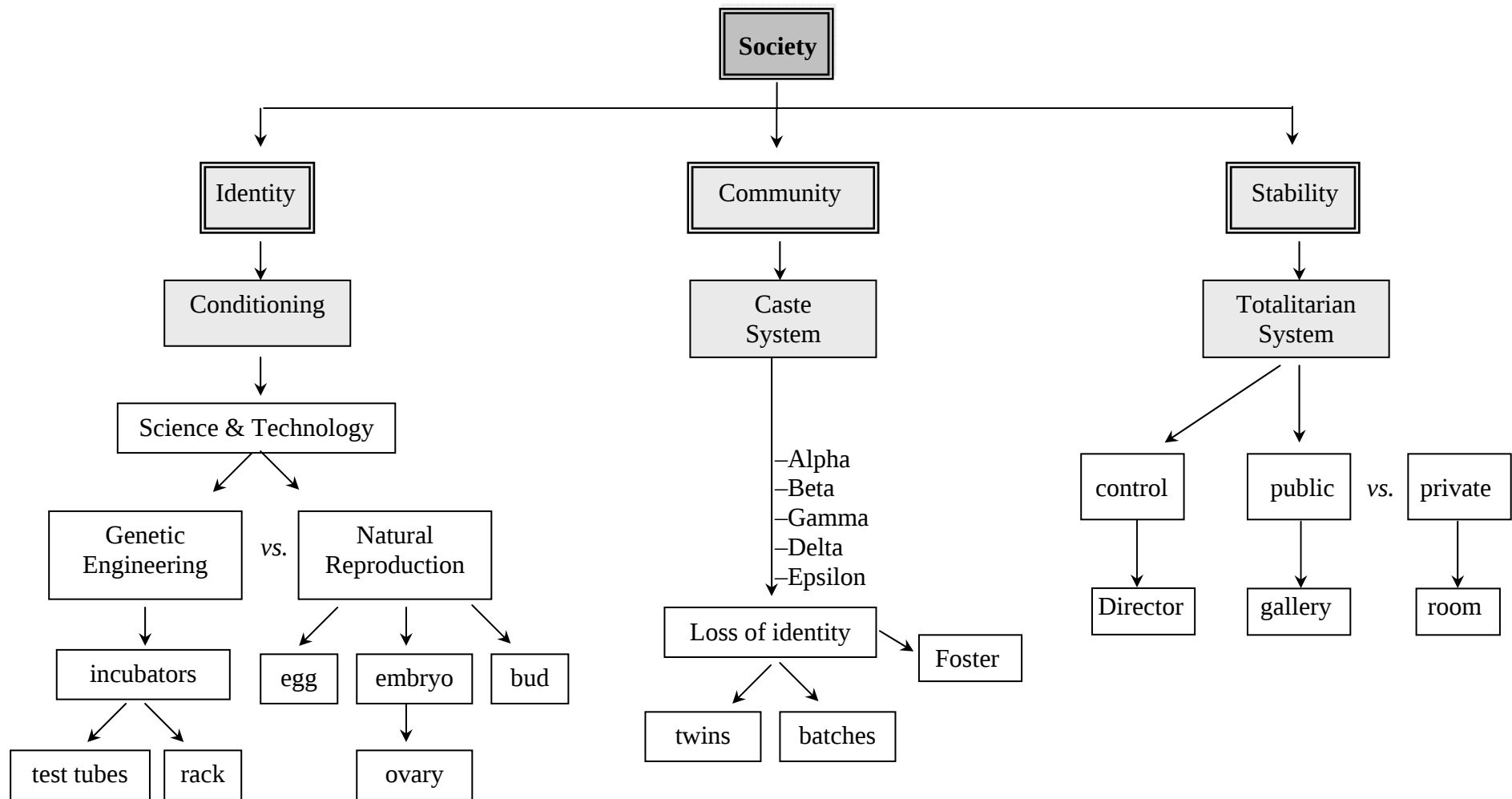


Fig. 3.7.
Isotopía del capítulo I

3.4.2.1. El condicionamiento: identidad

En este primer capítulo domina un vocabulario relacionado con la biología, un campo científico que Huxley conocía muy bien. Por este motivo, encontramos en esta primera sección unas descripciones muy ilustrativas del proceso de reproducción empleado:

‘These,’ he waved his hand, ‘are the incubators.’ And opening an insulated door he showed them racks upon racks of numbered test-tubes. ‘The week’s supply of ova. Kept,’ he explained, ‘at blood heat; whereas the male gametes,’ and here he opened another door, ‘they have to be kept at thirty-five instead of thirty-seven. Full blood heat sterilizes’ [cap. I, 2-3].

En este pasaje vemos cómo Huxley utiliza un vocabulario científico, pero cercano al lector, lo que confiere a la técnica descrita visos de realidad. Al mismo tiempo, este tipo de lenguaje se mezcla con términos tecnológicos, de manera que produce en el lector la sensación de estar visitando una fábrica y no un centro de reproducción. Así, observamos cómo durante el capítulo se mezclan dos ejes de gran importancia para el desarrollo de la novela: la ciencia y la tecnología. O lo que es lo mismo, la ciencia aplicada a la mejora tecnológica, que en este caso se dirige hacia la creación de seres.

Por este último motivo, el sistema propuesto adquiere un marcado carácter económico, de manera que los *individuos* creados se asemejan a productos:

They were passing Metre 320 on Rack 11. A young Beta Minus mechanic was busy with screw-driver and spanner on the blood-surrogate pump of a passing bottle. The hum of the electric motor deepened by fractions of a tone as he turned the nuts. Down, down ... A final twist, a glance at the revolution counter, and he was done. He moved two paces down the line and began the same process on the next pump [cap. I, 11].

En este pasaje se dibuja una situación propia de una cadena de montaje donde se realizan productos en serie, pues vemos a un mecánico trabajando con una llave inglesa y un destornillador, repitiendo el mismo proceso una vez tras otra, como se nos dice en la última frase³². Se asemeja, por otro lado, al proceso que se sigue en la producción de automóviles, lo cual guarda relación con la revolución tecnológica y cultural que supuso la introducción del modelo T de Ford, una importancia que el autor resalta en varios momentos de la novela. Es paradójico que el autor considere a un ser humano como un producto industrial, un aspecto que contribuye a resaltar la ironía que domina la obra.

El otro eje sobre el que se sustenta este sistema reproductivo conjuga dos concepciones bastante diferenciadas, pues, por un lado, Huxley describe un proceso de ingeniería genética con un marcado carácter tecnológico y, por otro, mantiene el vocabulario usado al hablar de reproducción natural. De esta manera, encontramos palabras como *rack* (botellero) junto a *egg*, *bud* o *embryo*, vocablos todos ellos pertenecientes al listado de palabras específicas. Por tanto, la diferencia entre la naturaleza y la invención humana se diluye, como afirma el propio narrador en el segundo capítulo, “What man has joined, nature is powerless to put asunder” (18), o como ya deja constancia Mr. Foster en este primer capítulo: “ ‘[...] out of the realm of mere slavish imitation of nature into the much more interesting world of human invention’ ” (10).

Sin embargo, el oponer estas dos ideas nos lleva a otro concepto que domina la obra y del que ya hemos hablado: la oposición entre los dos mundos, el creado por Huxley y el mundo del que surge el Salvaje. Por esto, podemos llegar a afirmar que

³² Como veremos más adelante, la producción estandarizada de individuos es, precisamente, lo que mantiene el sistema de castas equilibrado. El hecho de que sea un concepto que se repite en varias ocasiones enfatiza la importancia que tiene para mantener la *estabilidad* del sistema.

ya desde el principio de la novela se deja entrever que dicho contraste será uno de los ejes fundamentales sobre los que se desarrollarán los otros conflictos.

Por otro lado, el vocabulario de este primer capítulo es fundamental para entender el estilo de Huxley, pues, a pesar de usar términos tecnológicos, mantiene palabras propias del proceso reproductivo natural, pero no solo humano (*embryo*, *ovary*), sino también animal (*egg*) y vegetal (*bud*). Lo más representativo de esta mezcla es que el escritor los utiliza de manera indiscriminada para referirse al mismo proceso de reproducción usado en este *brave new world*: “One egg, one embryo, one adult – normality. But a boganovskified egg will bud, will proliferate, will divide” (3-4).

Hay que señalar también que la cooperación científico-tecnológica que propugna este primer capítulo no está exenta de peligros, de los que el escritor advierte por medio de su habitual ironía. Como ejemplo, Mr Foster en su parlamento menciona una serie de experimentos que tuvieron resultados negativos, pero no da la menor importancia a las consecuencias que tuvo en los seres que se vieron afectados:

‘The lower the caste,’ said Mr Foster, ‘the shorter the oxygen.’ The first organ affected was the brain. After that the skeleton. At seventy per cent of normal oxygen you got dwarfs. At less than seventy, eyeless monsters.

‘Who are no use at all,’ concluded Mr Foster [cap. I, 11].

Vemos en este pasaje que la falta de compasión es una constante en el *World State*. Lo que preocupa a los controladores es solamente el uso que se deriva de los seres que lo habitan, por lo que pequeños contratiempos como los mencionados solo tienen consecuencias económicas.

3.4.2.2. El sistema de castas: comunidad

Para lograr el ritmo de fabricación en serie mencionado anteriormente, se recurre al llamado *Bokanovsky's Process*, mediante el cual se clonan las tres castas más bajas: “[...] Alphas and Betas remained until definitely bottled; while the Gammas, Deltas and Epsilons were brought out again, after only thirty-six hours, to undergo Bokanovsky's Process” (3).

La diferencia que se establece entre las castas ya desde el mismo momento en el que son creadas responde a la especialización de cada una de ellas, lo que quizá sea lo único que las identifique. Esta pérdida de identidad, un tema del que ya hemos hablado y que en este capítulo cobra una especial relevancia, es aplicable aquí principalmente a los tres grupos que son clonados, pues son los que desempeñarán las labores que no requieren cierta inteligencia. A pesar de que cada casta es superior a la que le sigue (como se ve en la figura 3.7.), estas tres son especialmente homogéneas: “Solved by standard Gammas, unvarying Deltas, uniform Epsilons. Millions of identical twins. The principle of mass production at last applied to biology” (5).

Se afirma en este pasaje que, finalmente, el principio de producción en masa (o producción en serie) ha llegado a ser aplicado a la biología, produciendo la estandarización del hombre y su consecuente destrucción como ser único e individual. Vocablos como *batches* (series, lotes) y *twins* (gemelos) resultan específicos de este capítulo y el hecho de que se trate de su plural acentúa la idea de que afecta al total de la población.

Cabe resaltar que es en esta época cuando el vocablo *mass* utilizado como prefijo se generaliza en el habla inglesa. Los ejemplos de nombres compuestos que

utilizan este prefijo son muy abundantes en el *OED*, aunque destaca el hecho de que muchos de ellos pertenezcan al propio Huxley:

1931 A. Huxley *Music at Night* iv. 208 A man who has no interest in the things of the mind..is the ideal consumer, the *mass consumer (*OED*: 1994 'mass').

Palabras como *mass-media* o *mass-production* aparecen por primera vez en los primeros años del siglo XX, lo que demuestra cómo los mismos hablantes perciben la aparición de actividades o actitudes aplicadas a la masa, a la totalidad de la población, en detrimento de los valores individuales, como proclama la novela.

Volviendo a la división de castas que promulga la obra, hay que mencionar que de los cinco grupos sociales el que mejor demuestra la deshumanización del *World State* es el Epsilon y por ello quizá haya resultado como vocablo específico del capítulo. Esta casta representa el mejor ejemplo del pre-condicionamiento al que la población es sometida, tal y como podemos observar en el siguiente fragmento:

‘And that,’ put in the Director sententiously, ‘that is the secret of happiness and virtue –liking what you’ve got to do. All conditioning aims at that: making people like their unescapable social destiny (13).

Esta es la idea en la que se sustenta la comunidad presente en el *World State*: cada casta está dividida por especialidades, pero todas ellas persiguen un fin común, que es la felicidad. El estado contribuye a que alcancen esa felicidad, aunque para ello haya que perder lo que le es propio en detrimento de la sociedad. Aún así, la identificación de cada grupo se hace en oposición al que le sigue en la escala, hecho que les proporciona la identidad que pierden como masa. Podemos ver un ejemplo de ello en la rima hipnopédica que se les enseña a los niños Beta en el capítulo II:

‘... all wear green,’ said a soft but very distinct voice, beginning in the middle of a sentence, ‘and Delta Children wear khaki. Oh no, I don’t want to play with Delta children. And Epsilons are still worse. They’re too stupid to be able to read or write. Besides they wear black, which is such a beastly colour. I’m so glad I’m a Beta.’

Al mismo tiempo que el *World State* se sustenta en el concepto de comunidad, vemos cómo les enseñan a diferenciar entre castas, incluso a odiar los colores que diferencian sus ropas. Todo ello contribuye a alcanzar el verdadero motor del *brave new world*: la estabilidad.

El apellido Foster es muy simbólico. Es también indicativo de la falta de identidad que se promulga en la novela, pues ya en el capítulo III se nos dice que solo hay 10.000 nombres distintos en una población de dos mil millones. Foster es uno de esos nombres, por lo que no sorprende que aparezca en el listado de vocablos específicos.

3.4.2.3. El sistema totalitario: estabilidad

La mayor preocupación de esta sociedad es el logro de la estabilidad, por ello los conceptos de identidad y comunidad persiguen esta misma idea. Sin embargo, para que esta interrelación sea exitosa alguien debe ejercer un control y, por ello, tenemos al director, quien domina el primer capítulo con sus explicaciones.

Este sistema totalitario está dibujado, sin embargo, sobre bases políticas dispares, tal y como se desprende de los nombres que Huxley escoge para sus personajes. Utiliza nombres de personas vinculadas a la izquierda política, como Marx, Engels y Trotsky, así como capitalistas como Henry Ford y dictadores como Benito Mussolini. Esta mezcla de ideologías se debe a un deseo del escritor de mostrar lo malo de cada una de ellas. Siguiendo a McGiveron (1998: 28):

Rather than taking the best aspects of both capitalist Right and socialist Left, the World State has taken the worst: from the former the subordination of the individual to the supremacy of the collective State, and from the latter the reduction of the individual to compulsive consumer.

La premisa capitalista de que por encima del individuo se encuentra el estado es lo que se desprende del vocablo *community*, mientras que la importancia del consumismo viene dada por la oposición que resulta de lo público frente a lo privado. Esto confiere una característica económica a la estabilidad que se pretende en este sistema. Por este motivo, el nombre de Bokanovsky se ha relacionado con el economista francés Maurice Bokanowski (Ellis, 1983: 218), puesto que son mayores las consideraciones económicas que las humanas en este proceso reproductivo.

En un sentido más preciso, esta oposición entre lo público y lo privado vendría de las palabras *gallery* frente a *room*, pues la primera tiene un carácter exterior, mientras que la segunda es usada para hacer referencia a espacios interiores³³. Simbólicamente, podríamos decir que esta oposición vendría a significar que el control que pretende este sistema no puede llegar a ser completo, puesto que no tiene acceso al interior del individuo. A pesar de que hemos visto que, a excepción del Salvaje, la población está tan condicionada que no tiene voluntad propia, podemos afirmar que este antagonismo es esperanzador, ya que puede indicar que la mente, como lugar privado del ser humano, no es un lugar de público acceso, por lo que puede quedar un indicio de libertad de pensamiento.

Por último hay que precisar que lo que verdaderamente aporta estabilidad al sistema es que, desde el principio, se ejerce un control exhaustivo sobre la población.

³³ El *OED* (1994) define *room* como “an *interior* portion of a building divided off by walls or partitions”, mientras que *gallery* sería “a long, narrow platform or balcony, constructed on the *outside* of a building, at some elevation from the ground, and open in front except as having a balustrade or railing”.

Si a esto le añadimos que se elimina un principio social como la familia y que se promueve el amor libre, obtendremos una sociedad libre de ataduras y completamente dedicada al hedonismo. Esta idea ya le rondaba a Huxley desde que escribiera su novela *Crome Yellow* en 1921. Bowering (1968: 8) cita el siguiente pasaje perteneciente al capítulo V de la citada obra:

In vast state incubators, rows upon rows of gravid bottles will supply the world with the population it requires. The family system will disappear; society, sapped at its very base, will have to find new foundations; and Eros, beautifully and irresponsible free, will flit like a gay butterfly from flower to flower through a sunlit world.

En este extracto vemos cómo once años antes de escribir su novela futurista la idea de una sociedad controlada desde el mismo momento en el que nacen sus miembros preocupaba a Huxley. Podemos decir, por tanto, que siempre le ha interesado cómo se elimina al individuo por el bienestar de la comunidad. Este es el tema que trataremos en el siguiente punto.

3.5. El imaginario de Huxley en *Brave New World*

No es casual que, a pesar de tratar temas en un principio diferentes, el primer capítulo y el último de *Brave New World* estén estrechamente relacionados. Vemos, por otro lado, que las palabras homogéneas y las específicas forman conjuntamente un campo estilístico concreto. Ambas isotopías desembocan en la estructura temática que rige la novela y que vemos esquematizada en la figura 3.8.



Fig. 3.8.
Imaginario del autor presente en la novela

Como estructura temática principal, destaca la aparición del argumento de la muerte del individuo como eje sobre el que gira la novela. Sin embargo, como se ve en la figura 3.8., podemos bifurcar este tema en dos grandes áreas, siempre en relación a la oposición fundamental que encontramos en la novela: la muerte frente a la vida. Por un lado, vemos cómo Huxley recrea la muerte del hombre como individuo, como humano, lo que guarda una estrecha relación con la ideología personal del propio autor y que veremos más adelante. Al mismo tiempo, propone el *re-nacimiento* de la comunidad, que vendría a formar parte de este nuevo mundo y que se puede entender en el contexto de la sociedad en la que surge la obra, de ahí que se trate de la *outer reality*.

3.5.1. La realidad interna: *inner reality*

El momento creativo del que surge la novela cobra especial relevancia en un escritor como Huxley, preocupado por escribir una obra: “sobre el espanto de la

utopía wellsiana y una rebelión contra ella” (*Cartas*, 1974: 287), una respuesta a la obra de Wells *Men Like Gods* (Bowering, 1968: 98).

Huxley expone que las características que humanizan al hombre, como su identidad y su individualidad, tienden a desaparecer. Palabras homogéneas como *man* y *human* constituyen campo léxico-semántico con otros vocablos que surgen del mismo listado que *eyes*, *head*, *feet* y *hand*. De esta relación simbólica podemos extraer unas conclusiones sobre cómo Huxley entiende el ser humano.

3.5.1.1. El conocimiento: *knowledge*

Como punto de partida observamos que el Salvaje, el único personaje con características humanas como ya hemos dicho, se dibuja en torno a dos importantes nociones: el conocimiento y el sufrimiento. El primero viene dado por los vocablos *head* y *eyes*, mientras que el segundo aparece con la misma palabra *pain*. Una vez más, a partir de esta conexión, Huxley establece una oposición entre John y el resto de personajes, puesto que se trata de una sociedad ajena al conocimiento, donde se promulga la idea de que “the less the knowledge the better” (2).

El vocablo *head* simbólicamente está relacionado con la perfección al ser la parte principal del cuerpo, al mismo tiempo que indica el hombre íntegro (Escartín Gual, 1996: 77). Durand (1982: 132-3) cita a Wernert para afirmar que para los primitivos la cabeza era el centro de la vida y el contenedor del espíritu. Continúa explicando que la cabeza puede entenderse como “el resumen abstracto de la persona”.

Simbólicamente, por tanto, parece que el único personaje que puede identificarse con el vocablo *head* es el Salvaje, por lo que la presencia de esta palabra

en el listado de vocablos homogéneos nos dirige hacia él. Al mismo tiempo, se establece una conexión con todos los valores que John simboliza en la novela y que están abocados a desaparecer de este mundo, tal y como hemos explicado anteriormente (v. 3.4.1.). Este personaje en sí mismo, por tanto, es indicativo de la destrucción del hombre como ser individual y libre.

En esta línea, el vocablo *eyes* también guarda relación con el conocimiento. Aparece en plural, lo que supone una exclusión de la simbología del ojo en singular, aquella que indica que la presencia de un ojo es muestra de infrahumanidad (Escartín Gual, 1996: 221). La acción de ver y de comprender van de la mano, como afirma Cirlot (1988: 99): “the process of seeing represents a spiritual act and symbolizes understanding”.

3.5.1.1.1. La simbología del vocablo *eyes*

A pesar de esta carga simbólica y universal, la aparición de *eyes* guarda relación especial con el cosmos personal del escritor, debido a la enfermedad ocular que a punto estuvo de causarle una ceguera irreversible. Como ya hemos afirmado en el capítulo I, la enfermedad *keratitis punctata* le afectó irremediablemente no solo en su juventud, sino que le marcó para el resto de su vida y el mismo Huxley así lo reconoce: “It was a catastrophe which he always believed was the most important single determining event in his early life” (Murray, 2003: 31).

Al verse privado de la visión, Huxley aprende Braille y comienza a leer desmesuradamente. Simbólicamente, podríamos decir que su ceguera no le causa desconocimiento, si entendemos que el acto de ver simboliza el acto de conocer, como le ocurriera a los habitantes del nuevo mundo.

La obsesión de Huxley con *The Art of Seeing* le lleva a investigar sobre los avances oftalmológicos de la época y a conocer a personajes relacionados directamente con esta rama de la medicina. La presencia del Dr. Helmholtz en *Brave New World* de la que ya hemos hablado es solo una muestra de este conocimiento. Sin embargo, será el Dr. Bates el que verdaderamente influya a Huxley en este aspecto, tanto es así que en 1942 escribe un ensayo sobre el método revolucionario de este oftalmólogo³⁴, gracias al cual había podido vivir sin estar supeditado a su falta de visión. Huxley exalta el método propuesto por Bates, método con el cual es capaz de dejar de usar gafas. Tal y como le explica a su hermano Julian en una carta de 1939:

[...] he estado trabajando en mis ojos, tomando lecciones sobre el modo de ver que me da una admirable maestra de aquí que fue entrenada por el difunto Dr. (W. H.) Bates, de Nueva Cork, el inventor del método que lleva su nombre. Los ópticos detestan el método porque pone en peligro una industria de lentes que rinde ciento cincuenta millones de dólares por año. La mayoría de los médicos se oponen a él, ya que la labor experimental de Bates demostró irrefutablemente, según me parece después de leer sus escritos, que la teoría de Helmholtz sobre ajuste y error refractivo es errónea. [...] en la actualidad no uso anteojos, estoy viendo mucho mejor a cierta distancia, lo mismo que leyendo, y todo esto sin esfuerzo y con una mejoría general de la salud y el estado nervioso [*Cartas*, 1974: 379].

Por esta razón, el hecho de que aparezca el vocablo *eyes* en el listado de palabras homogéneas y el nombre propio *Helmholtz* como palabra específica del capítulo XVIII, guardan relación con la importancia que para Huxley poseía la visión y, en especial, sobre cómo la pérdida de ella le afectó como persona y, ante todo, como literato.

³⁴ Titulado *The Art of Seeing*.

3.5.1.2. La importancia de la muerte

Además de su ceguera, ya hemos mencionado que hubo dos episodios que marcaron trágicamente la vida de Huxley: las muertes de Trevenen y de su madre. Huxley otorgaba al acto de morir un gran protagonismo, tanto en sus obras como en su filosofía personal (Bowering, 1968: 110). Entiende la muerte como el punto último de la experiencia humana, por lo que no es de extrañar que *Brave New World* se sustente en esa idea. No solo la muerte del Salvaje cobra una especial relevancia, sino también la de su madre, Linda, pues representa y enfatiza “the intrinsic nature of the conflict between two essentially incompatible ways of life” (Bowering, 1968: 109).

Sin embargo, al mismo tiempo que presenciamos estas muertes trágicas, vemos la manera en que los habitantes del *World State* encaran su último momento. Para ellos, se trata más de una *soma holiday* que de un final en sí mismo. A la muerte llegan jóvenes y lustrosos, idea que preocupaba especialmente a Huxley y que ya encontramos en la obra de Swift *Gulliver's Travels*. En una carta aún sin publicar que recoge Murray (2003: 47) y fechada en 1914, Huxley mostraba ya su inclinación a sentirse joven para siempre:

I do most desperately want to be always young. The only advantage of age, as far as I can see, is that one's ideas begin to settle down: one's mind becomes tidy instead of one great changing muddle as it is when one is young. But I don't think it makes it worth while being old.

A pesar de que reconoce que las ideas ganarán en consistencia con el paso de los años, afirma, al mismo tiempo, que no merece la pena envejecer por ello. Esta dualidad tan importante de la que ya era consciente desde joven está ridiculizada, en cierto modo, en *Brave New World*, cuyos habitantes no envejecen, de manera que sus

ideas tampoco se desarrollan y no experimentan ninguna evolución. Toda evolución, incluida la muerte, supone un cambio, así que los *new-wolders* están condenados a vivir unas vidas carentes de espíritu, conocimiento y voluntad.

3.5.1.3. Los vocablos *feet* y *hand*

La palabra *pies* se relaciona simbólicamente con la cabeza, en cuanto que esta es el final y los pies indican el principio del cuerpo, según afirma Chevalier (1991: 826), mientras que para Escartín Gual (1996: 241) tanto la cabeza como el pie son principio. Es el símbolo del alma (Cirlot, 1988: 111; Escartín Gual, 1996: 241), por lo que una vez más se conecta con el personaje que actúa movido por su interior, el Salvaje.

En relación a esta palabra, tenemos *hand*, pues ambas designan partes del cuerpo, de forma que, en cierta manera, su presencia es indicativa de que el relato no ha perdido su humanidad, lo que le distingue del animal o del autómatas, sobre todo si tenemos en cuenta la simbología de esta palabra, ya que indica tanto lo que diferencia al hombre del animal (Chevalier, 1991: 685) como ideas de poder y dominio (Escartín Gual, 1996: 195), ideas a las que el autómatas no tiene acceso.

La presencia tan destacada de estas palabras nos muestra que uno de los aspectos esenciales de la condición humana que Huxley presenta en el texto es el mantenimiento de la propia identidad individual. Sobre todo, promulga que el hombre siga siendo hombre y no dios (en clara alusión a la obra de Wells), que mantenga lo que le es único y lo que le distingue del resto. Así lo afirma en su ensayo *Man and Reality*³⁵, como recoge Bowering (1968: 113):

³⁵ Este ensayo pertenece a la obra *Vedanta for the Western World*, editado por Christopher Isherwood en 1944. El extracto que se reproduce está citado en la obra de Bowering.

When we think presumptuously that we are, or shall become in some future Utopian state, 'men like gods', then in fact we are in mortal danger of becoming devils, capable only (however exalted our 'ideals' may be, however beautifully worked out our plans and blue-prints) of ruining our world and destroying ourselves.

Para evitar esa tendencia idólatra hacia nosotros mismos, hay que exaltar lo que nos hace humanos. De otra forma, el hombre sería capaz no solo de arruinarse a sí mismo, sino de destruir el mundo que le rodea. Se trata, como vemos, de una temática desarrollada a largo de la novela.

3.5.2. La realidad externa: *outer reality*

En el caso del relato utópico, la sociedad que la provoca ocupa un primer plano de interés. Para Huxley, es aún si cabe más importante, sobre todo si tenemos en cuenta su pertenencia a la llamada literatura de *disillusionment* característica de los primeros años del siglo XX y que comienza con *The Waste Land* para continuar con las obras de Huxley *Crome Yellow*, *Antic Hay* y *Those Barren Leaves* (Sanders, 2000: 556).

Huxley, no obstante, no se limita solo a retratar la sociedad inglesa de principios de siglo, sino que también ataca a la sociedad americana, a la que veía presa del hedonismo y del consumismo. Para Martínez López (1997: 18), Huxley: “took the hedonism of North America to its dangerous and most frightening conclusion”.

A pesar de ser un hombre de ciencias, la temática que domina la novela es aquella que explica cómo la ciencia será la causante de la destrucción de los valores que distinguen al hombre. Siguiendo a Rodríguez Galván (1983: 31-2):

[...] Darwin, Freud y Pavlov tratan de presentar un punto de vista en el cual el hombre se ve privado de su derecho más importante desde que nace, como es la libertad de pensamiento y libertad de actuar como un individuo.

El hombre deja de ser individuo para pasar a formar parte de la masa, de la comunidad, de forma que se crea un nuevo mundo que mantiene pequeños rasgos del anterior. Esto se consigue a través de la ciencia que actúa como condicionante de esta nueva especie.

3.5.2.1. Creación de una nueva especie

Huxley presenta en esta obra una nueva especie dominada por el todo³⁶, en la que se antepone la comunidad al individuo. Es un conjunto, en contraposición a la idea de diversidad y unicidad del ser humano que Huxley destaca como fundamental para el éxito de la sociedad.

Sin embargo, siguiendo a Bowering (1968: 113): “science tends progressively to group men into larger units with a proportionate loss of individual freedom”. Sobre esta tendencia a la agrupación habla Huxley en una carta de 1914. Afirma que “una sociedad absolutamente unida tiene que ser, en la práctica, una sociedad que va hacia la tiranía y la barbarie” (*Cartas*, 1974: 410), tal y como él la representa en *Brave New World*.

Encontramos la idea de la ciencia como destructora del hombre ya en T. L. Peacock, uno de los escritores que más influenció a Huxley. En su novela *Gryll Grange* exponía que “it is the ultimate destiny of science to exterminate the human race”³⁷. Huxley sigue esta concepción de Peacock de tal manera que casi en la

³⁶ Ya hemos hablado de la importancia que adquiere el vocablo *mass* desde principios del siglo XX (v. 3.4.2.2.)

³⁷ Extracto perteneciente al capítulo XIX de *Gryll Grange* y citado en Bowering (1968: 16).

totalidad de su obra se nos presenta la ciencia como destructora de valores (Bowering, 1968: 26):

Darwin, Freud, Pavlov, conspire in turn to present a world-view in which man is deprived of his birth-right as free-thinking, free-acting individual. *Brave New World*, the society trained and educated on strict behaviourist principles, represents the climax of Huxley's nightmare-vision [...].

Podemos observar que Huxley lleva hasta las últimas consecuencias la afirmación de Peacock para mostrar la devaluación del ser humano tal y como lo conocemos a favor de una nueva especie. El germen de esta nueva sociedad lo encontramos ya en una carta de Huxley de 1926, donde habla de una nueva especie:

[...] diferente de la nuestra; la especie que simplemente se contenta con vivir, para quien el fin de la vida es la sensación y la acción, no el pensamiento, una especie tan sociable que la mera presencia de otros animales humanos la hace sentirse feliz, y que se divierte tan fácilmente que puede pasar su tiempo entre la cuna y la tumba jugando diversos juegos [*Cartas*, 1974: 230].

No existe una definición más acertada del tipo de población que Huxley retrata en su novela, a pesar de que escribiese estas palabras seis años antes de encarar su gran proyecto, *Brave New World*. Ya en agosto de 1931, en una misiva a su padre, definiría con mayor profusión la sociedad futurista que muestra su sátira:

[...] presagia los efectos sobre pensamiento y sentimiento de invenciones biológicas tan posibles como la producción de niños en botellas (con la consiguiente abolición de la familia y de todos los “complejos” freudianos de que son responsables las relaciones familiares), la prolongación de la juventud, el logro de un sustituto inocuo pero eficaz para el alcohol, la cocaína, el opio, etc; y también sobre los efectos de reformas sociológicas como ser [*sic*] el condicionamiento pavloviano de todos los niños desde el nacimiento y antes del nacimiento, la paz universal, la seguridad y la estabilidad [*Cartas*, 1974: 289].

En este pasaje, vemos cómo Huxley se refiere a los dos grandes pensadores que satiriza en su novela. Por un lado, la abolición de la familia y sus complejos hace

clara referencia a Freud, mientras el condicionamiento, aspecto fundamental para la estabilidad del *World State*, se ha sustentado en las investigaciones de Pavlov. Para referirse a las tesis de ambos investigadores Huxley utiliza un tono jocoso no solo en la novela, sino también en la vida real, tal y como observamos en el pasaje resaltado.

La creencia de establecer una nueva sociedad es una concepción que no se aleja de la premisa básica del relato utópico, la de crear una visión idealizada de una sociedad, sea cual sea su naturaleza. Así lo hizo Shakespeare en *The Tempest* y así lo muestra Huxley en *Brave New World*. Para Luis Martínez (2003: 226):

Lo único que Shakespeare pudo hacer fue disfrazar de comedia con final feliz una sátira demoledora sobre la brutalidad del poder y del estado, sobre una tecnología puesta al servicio de sus mecanismos represivos, tecnología de la cual la poesía era también parte.

Exceptuando el tono en el que las obras fueron escritas, sorprende, sin embargo, encontrar que la finalidad de *The Tempest* y de *Brave New World* coincide, así como la forma en la que ambas tratan de alcanzarla. La temática es la misma: demostrar el modo en que la tecnología en malas manos actúa en contra del ser humano y cómo el poder tiende a abolir al individuo.

Una vez más, encontramos una conexión entre la obra de Huxley y la de Shakespeare. La influencia del dramaturgo sobre Huxley es abiertamente reconocida por este, quien le profesaba una gran admiración. Sobre *Hamlet*, Huxley afirma en 1935:

Pienso que es la obra de arte con la mayor cantidad de sustancia que jamás se haya puesto en palabras. Realmente, no entiendo por qué uno sigue escribiendo cuando se ve a lo que puede llegar la palabra escrita... y a lo que no llega lo que uno escribe [*Cartas*, 1974: 330].

Probablemente, fue la consideración de la grandeza artística de Shakespeare, lo que animó a Huxley a incluir elementos de sus obras en *Brave New World*, así como a escoger al dramaturgo para representar al último vestigio de la cultura occidental en el nuevo estado que describe la novela.

3.5.2.2. Las palabras y el lenguaje

A pesar de lo dicho anteriormente, son las palabras en sí las que conservan mayor relevancia para lograr el pre-condicionamiento. La presencia de *words* como palabra homogénea contribuye a resaltar la importancia de este dato. En este sentido, debemos mencionar la relevancia de las técnicas hipnopédicas en este nuevo mundo. Como afirma Bowering (1968: 101): “Wordless conditioning had its value, but it was relatively crude and limited when it came to the finer distinctions; for that there had to be words but words without reason”.

Huxley escribe en un momento en el que las teorías lingüísticas se encontraban en auge. Para él, el lenguaje era el instrumento de poder y de conocimiento mayor que posee el hombre. Así lo afirma en una carta a su hermano en el año 1939:

Es evidente que no hay esperanza de pensar o actuar racionalmente con respecto de ninguno de los principales problemas de la vida hasta que aprendamos a comprender el instrumento que usamos para pensar en ellos [*Cartas*, 1974: 381].

En relación a este concepto, hay que destacar que tanto Huxley como su abuelo, Thomas Henry Huxley, se preocuparon por dominar el lenguaje, pero no por usarlo de manera artificial, sino todo lo contrario. Tanto es así que al mismo Thomas Henry se le conoce por divulgar la biología gracias al uso de un lenguaje sencillo y

nada artificioso. En cierto modo, Aldous continuó con la tradición iniciada por su abuelo, dado que la tenacidad con la que aborda la mezcla poco convencional entre literatura y ciencia ayuda a popularizar el conocimiento científico. Así lo recoge también Murray (2003: 8):

Huxley's passion both for sciences [...] and for communication to a large public recall his grandfather's determination to bring scientific knowledge to ordinary people, in plain language, in his lectures at the Royal Institution, attended by working men and cab-drivers, [...].

Ambos intelectuales lucharon por acercar la ciencia a la masa, usando un lenguaje sencillo y dirigiéndose a un gran número de personas, evitando escoger un selecto grupo. Cada uno alcanzó esta meta en su campo exitosamente: Aldous lo consiguió en literatura, mientras que Thomas Henry lo hizo en biología.

CONCLUSIONES

Introducir al autor y a su obra es de suma importancia para contextualizar el análisis que hemos llevado a cabo. Para poder aproximarnos al imaginario de Aldous Huxley tal y como está representado en *Brave New World*, hemos de conocer aquellos eventos que le dejaron una huella imborrable durante su juventud. Las muertes de su hermano y de su madre, así como su enfermedad ocular son datos biográficos que adquieren una significación destacada en su vida, como creo haber demostrado. Al mismo tiempo, hemos de conocer todos los aspectos que subyacen en una producción literaria como *Brave New World*, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una obra utópica, donde la ciencia adquiere un papel protagonista. La ciencia, en general, y la biología, en particular, como también ha quedado probado, son fundamentales en la vida de Huxley y así lo refleja su obra.

Para llevar a cabo esta aproximación, hemos comenzado revisando la literatura sobre la estilística, en un intento por descubrir qué elementos hemos de buscar si queremos definir el estilo de Huxley. Los indicios estilísticos son los marcadores de estilo en los que sustentamos este estudio, puesto que nos permiten hallar aquellos rasgos necesarios para describir la visión del mundo y la identidad del autor presente en la obra. Al mismo tiempo, se ha tenido presente siempre el contexto, puesto que es el que nos ha permitido definir los campos estilísticos necesarios para establecer las estructuras temáticas.

El análisis de datos textuales, también conocido como lexicometría, nos ha posibilitado hallar los elementos objetivos por medio de una ciencia empírica. La

estadística no solo nos ha sido de utilidad para hallar aquellos vocablos con una frecuencia anormalmente alta, sino que nos ha revelado aquellos vocablos específicos de cada capítulo, así como aquellos que presentan un uso homogéneo en ambas partes.

Tras la segmentación y desambiguación del corpus de estudio, se procedió a aislar los vocablos en los que sustentamos nuestro análisis, es decir, los sustantivos. Tras esto, la herramienta informática FRECONWIN nos ha permitido hallar en un menor tiempo y con una efectividad mayor los sustantivos específicos y los homogéneos, con los que hemos elaborado unos glosarios que nos facilitaran establecer la estructura temática presente en la obra y, al mismo tiempo, aproximarnos a los aspectos personales y sociales que encierra la génesis de la novela.

Para estudiar los símbolos presentes en *Brave New World*, se recurrió a la obra de expertos en las representaciones simbólicas del imaginario, como Durand, Chevalier, Cirlot y Escartín Gual. La presencia de símbolos y mitos en la novela le proporciona un carácter universal, por lo que estamos ante un relato en el que se mezcla el imaginario del autor con los temores de toda una generación.

Estos temores quedan patentes en el carácter apocalíptico que domina la novela y que *Brave New World* comparte con obras como *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Su pertenencia a la llamada generación del *disillusionment* queda probada en la obra, pues los estragos de la Primera Guerra Mundial y de la crisis económica del 29, entre otros eventos mundiales relevantes, le llevó a escribir una obra como la que hemos estudiado.

Los sustantivos homogéneos, comunes a ambos capítulos, nos han revelado los tres temas en los que se fundamenta la novela. El primero de estos temas es la fugacidad del tiempo, el *passing of time*, relacionado con el campo estilístico de la muerte, que actúa como eje central en la obra, pues sobre él giran las otras temáticas, como son la muerte del individuo y la creación de una nueva especie.

Los sustantivos específicos definen las isotopías semánticas de cada capítulo, de forma que en el primer capítulo la temática gira en torno a la definición de esta nueva sociedad, mientras que en el último capítulo la isotopía semántica gira en torno al individuo y a su destrucción.

Entre los vocablos específicos y homogéneos se establece una interrelación que contribuye a resaltar la linealidad temática del relato. El cataclismo que predice guarda una estrecha relación con las isotopías mencionadas, puesto que tendrá lugar cuando el individuo desaparezca y se genere en su lugar una nueva especie deshumanizada.

Los sustantivos específicos nos han mostrado los dos ejes sobre los que se fundamenta la temática de la muerte del individuo. Por un lado, el capítulo XVIII nos presenta la realidad interna del relato, aquellos aspectos que se relacionan estrechamente con el hombre, tal y como lo conocemos. Huxley pretende avisar de que las características que hacen del hombre un ser humano, diferenciándolo del animal y del autómatas, tienden a desaparecer.

Aspectos como el conocimiento están representados en el texto por los vocablos *knowledge* y *eyes*. Con respecto a este último, cabe destacar que la aparición de este sustantivo se conecta directamente con la presencia de la voz autoral en el texto, aunque este no es el único aspecto personal de Huxley que está

presente en la novela. Las muertes de Linda y John guardan una estrecha relación con las muertes de Trevenen y de la madre del escritor. En ambos casos, se trata de la desaparición de una madre y de su hijo, una clara alusión a la desaparición de la estructura familiar, tal y como se recoge en la novela.

En el capítulo I, Huxley define la sociedad imperante en su *Brave New World*, utilizando tres ejes que forman parte esencial del *World State*: la estabilidad, la identidad y la comunidad. La sociedad presente en la novela se fundamenta en el condicionamiento, en la división en castas y en el sistema totalitario. Todo ello redundará en la desaparición del individuo y la creación de una especie reprimida y estandarizada.

Esta es la sociedad que resulta de la percepción que Huxley tenía de la sociedad americana, hedonista y consumista, así como de sus recelos hacia la ciencia como destructora de valores intrínsecamente humanos. Al mismo tiempo, hay que destacar la importancia que el escritor concede a las palabras y al lenguaje como herramientas para dominar a una sociedad, puesto que las rimas hipnopédicas son fundamentales para controlar a los habitantes del *World State*.

Finalmente, debemos señalar que la estadística es la ciencia que nos ha permitido una aproximación a los aspectos personales y sociales presentes en *Brave New World*. Los datos empíricos que nos ha proporcionado han sido fundamentales para dotar de objetividad el estudio y para concluir que el estilo de un autor también puede venir definido por su psicología personal y por la influencia de la sociedad del momento. Estos dos aspectos subyacentes en la génesis de la obra han sido fundamentales para interpretar los símbolos presentes en la misma, así como para establecer la estructura temática que rige la novela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abad Nebot, F. (2001). *Cuestiones de lexicología y lexicografía*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Allen, W. E. (1986). *Tradition and Dream: the English and American Novel from the Twenties to Our Time*, Londres: Hogarth Press.

Álvarez Amorós, J. A. (1998). “Del vanguardismo a la Segunda Guerra Mundial, 1910-1945” en Álvarez Amorós, J. A. *Historia crítica de la novela inglesa*. Salamanca: Colegio de España D. L. pp. 193-253.

Balibar, E. y Macherey, P. (1992). “On Literature as an Ideological Form” en Mulhern, F. (ed.) *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Londres: Longman, pp. 34-54.

Bécue, M. (1999). “Análisis estadístico de textos” en Blécua, J. M., Clavería, G., Sánchez, C. y Torruella, J. (eds.) *Filología e Informática: nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 81-109.

Bello Vázquez, F. (1997). *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*, Barcelona: Paidós.

Birnbaum, M. (1987). “Aldous Huxley’s Quest for Values” en *Contemporary Literary Criticism*, v. 4, Detroit: Gale Research, pp. 239-242.

Blake, N. F. (1990). *An Introduction to the Language of Literature*, Londres: Macmillan.

Bobes Naves, M. C. (2002). “La semiología literaria entre los postestructuralismos” en Maestro, J. G. (ed.) *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: Arco / Libros, pp. 127-157.

Bowering, P. (1968). *Aldous Huxley: A Study of the Major Novels*, Londres: Athlone Press.

Bradshaw, D. (1994). *Introducción a Brave New World* de Aldous Huxley, Londres: Flamingo.

Buchanan, B. (2002). “Oedipus in Dystopia: Freud and Lawrence in Aldous Huxley’s *Brave New World*” en *Journal of Modern Literature* (Junio), pp. 75-89.

Butler, Ch. (1985). *Computers in Linguistics*, Oxford: Blackwell, Basil.

- Carter, R. y McRae, J. (2001). *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*, Londres: Routledge.
- Chevalier, J. (1991). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1988). *A Dictionary of Symbols*, Londres: Routledge.
- Coren, M. (1995). "We Owe a Great Debt to Aldous Huxley – Semi-blind but a Colossal Visionary" *News magazine* 22 (32): p. 37.
- Coseriu, E. (1987). *Gramática, semántica, universales: estudios de lingüística funcional*. Madrid: Gredos.
- Daiches, D. (1969). *The Present Age in British Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Daiches, D. (1997). *A Critical History of the English Literature*, v. 2, Londres: Mandarin.
- Derbyshire, J. (2003). "What Happened to Aldous Huxley?" *The New Criterion* (Febrero): pp. 13-22.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- "dystopia" (2000). *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Boston: Houghton Mifflin, www.bartleby.com/61 [21/03/2004]
- Eagleton, T. (1990). *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londres: NLB.
- Ellis, M. S. (1983). *Prologue, foreword and notes a Brave New World* de Aldous Huxley, Hong Kong: Longman.
- Emerson, R. W. (1983). *Essays and Lectures*, Nueva York: The Library of America.
- Escartín Gual, M. (1996). *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona: P. P. U.
- Etxeberría, J., García, E., Gil, J. y Rodríguez, G. (1995). *Análisis de datos y textos*, Madrid: RA-MA.
- Fernández Leborans, M. J. (1977). *Campo semántico y connotación*, Madrid: Cupsa.

- Finneran, R. J. (1999). *Prefacio a The Literary Text in the Digital Age* en Finneran, R. J. (ed.), Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Firchow, P. (1987a). "Wells and Lawrence in Huxley's 'Brave New World'" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 8, Detroit: Gale Research, pp. 305-306.
- Firchow, P. (1987b). "The Satire of Huxley's Brave New World" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 18, Detroit: Gale Research, p. 266.
- Galdona Pérez, R. (1995). "Mundos ficcionales en el texto: una teoría semántica de la narración" en *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas. Las Palmas de Gran Canaria 1995*, http://www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/galdon03.html [15/02/2004].
- Genette, G. (1993). *Ficción y Dicción*, Barcelona: Lumen.
- Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid: Edaf.
- Guiraud, P. (1972). *La semiología*, Buenos Aires: Siglo veintiuno Argentina.
- Guiraud, P. (1982). *La estilística*, Buenos Aires: Nova.
- Harris, L. L. (1990). *Characters in 20th Century Literature*. Detroit: Gale Research.
- Hatzfeld, H. (1975). *Estudios de estilística*, Barcelona: Planeta.
- Hoey, M. (1991). *Patterns of Lexis in Text*, Oxford: Oxford University Press.
- Hoffman, F. J. (1987). "Aldous Huxley and the Novel of Ideas" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 11, Detroit: Gale Research, p. 281.
- Hogan, P. C. (1990). "Structure and Ambiguity in the Symbolic Order: Some Prolegomena to the Understanding and Criticism of Lacan" en Hogan, P. C. y Pandil, L. (eds.) *Criticism and Lacan: Essays and Dialogue on Language, Structure, and the Unconscious*, Georgia: Georgia University Press, pp. 3-30.
- Huxley, A. (1964). "Shakespeare and Religion", <http://www.sirbacon.org/links/huxley2.htm> [15/11/2003].
- Huxley, A. (1974). *Cartas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Huxley, A. (1994). *Brave New World*, Londres: Flamingo.
- Huxley, J. (1987). "Sir Julian Huxley, F. R. S". en *Contemporary Literary Criticism*, v. 3, Detroit: Gale Research, p. 253.

Jung, C. G. (1990). "Psychology and Literature" en Lodge, D. (ed.) *20th Century Literary Criticism*, Londres: Longman, pp. 175-188.

Karl, F. R. y Magalaner, M. (1987). "A Reader's Guide to Great Twentieth-Century English Novels" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 1, Detroit: Gale Research, p. 150.

Klein, E. (1986). *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam: Elsevier Scientific.

Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen.

Kristeva, J. (2002). "Romeo y Julieta o el amor fuera de la ley" en Bricout, B. (comp.) *La mirada de Orfeo: los mitos literarios de Occidente*, Barcelona: Paidós, pp. 113-149.

Kuehn, R. E. (1987). "Introduction to Aldous Huxley: A Collection of Critical Essays" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 11, Detroit: Gale Research, pp. 284-285.

Lebart, L., Salem, A. y Berry, L. (1998). *Exploring Textual Data*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Leech, G. N. y Short, M. H. (1991). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londres: Longman.

Leech, G. N. (1999). "Estilística" en van Dijk, T. A. (ed.), *Discurso y literatura: nuevos planteamientos en el análisis de géneros literarios*, Madrid: Visor Libros, pp. 53-77.

Ludz, P. (1973). *Introducción a sociología de la literatura*, de György Lukács, Barcelona: Península.

Luis Martínez, Z. (2003). "Moro, Shakespeare y la mirada utópica" en García López Gutiérrez, R., Navarro Domínguez, E. y Núñez Rivera, V. (eds.) *Utopía: los espacios imposibles*, Frankfurt am main: Peter Lang, pp. 211-226.

Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*, Buenos Aires: Hachette.

Marcos Marín, F. (1996). *El comentario filológico con apoyo informático*, Madrid: Síntesis.

Martínez-Dueñas Espejo, J. L. (1991). *Estilística del discurso narrativo: de Yorkshire a Chandrapur*, Granada: Universidad de Granada.

Martínez González, M. C. e Iñiguez Rueda, L. (1987). "Análisis del discurso sobre la identidad", <http://antalya.uab.es/liniguez/Materiales/discursoidentidad.pdf> [14/10/2003].

Martínez López, M. (1997). "Defining English Utopian Literature: Origins, Problems for the Reader, and some Twentieth-century Manifestations" en Gomis, A. y Martínez López, M. (eds.) *Dreams and Realities: Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*, Almería: Universidad de Almería.

Mauron, Ch. (1998). *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, Madrid: Arco / Libros.

Mayer, J. T. (1989). *T. S. Eliot's Silent Voices*, Nueva York: Oxford University Press.

McGiveron, R. O. (1998). "Huxley's Brave New World" *Explicator* 57 (1): pp. 27-29.

Mercier, V. (1987). "A Victorian Anti-Victorian" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 5, Detroit: Gale Research, pp. 193-194.

Moreno Sandoval, A. (1998). *Lingüística computacional: introducción a los modelos simbólicos estadísticos y biológicos*, Madrid: Síntesis.

Morrás, M. (1999). "Informática y crítica textual: realidades y deseos" en Blécua, J. M., Clavería, G., Sánchez, C. y Torruella, J. (eds.) *Filología e Informática: nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 189-210.

Muller, C. (1973). *Estadística Lingüística*, Madrid: Gredos.

Murray, N. (2003). *Aldous Huxley: An English Intellectual*, Londres: Abacus.

"noun" (2003). *The Columbia Encyclopedia*, Nueva York: Columbia University Press, www.bartleby.com/65 [22/11/2003].

Oxford English Dictionary (1994) [CD-Rom]. Oxford: Oxford University Press.

Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra.

Paz Gago, J. M. (1993). *La estilística*, Madrid: Síntesis.

Pringle, D. (1985). *Ciencia ficción, las 100 mejores novelas: una selección en lengua inglesa 1949-1984*, Barcelona: Minotauro.

Provencio Garrigós, H. (2001). "Lematización y análisis lingüístico mediante técnicas de investigación artificial" [CD-Rom], tesis dirigida por E. Ramón Trives, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Quintana Déniz, J. A. (1974). "Aproximación a Aldous Huxley: ensayista y novelista", tesina dirigida por A. García-Ramos y Fernández del Castillo, La Laguna: Universidad de La Laguna, Escuela Oficial de Periodismo.

Rodríguez Galván, R. (1983). "Elementos autobiográficos en la obra de Aldous Huxley: *Crome Yellow, Point counter Point, Brave New World, Island*", tesina dirigida por B. Dietz Guerrero, La Laguna: Universidad de La Laguna, Facultad de Filología.

Rodríguez Pequeño, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Romeu, L. (1989). "El 'nosotros' en la prensa española de la posguerra, 'Ya' y 'Arriba' (1939-1945)" en Bozzo i Duran, M. (ed.) *Jornades de Lexicometria, 13 i 14 d'abril de 1988*, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 87-115.

Sanders, A. (2000). *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Sandoval, D. (2002). "Enseñanza de la Literatura. Enseñanza del Mito (1ª Parte)" en *Glosas Didácticas* (8), <http://sedll.org/doc-es/publicaciones/glosas/n8/david.doc> [02/12/2003].

Satriano, C. R. y Moscoloni, N. (2000). "Importancia del análisis textual como herramienta para el análisis del discurso", <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/09/satriano.htm> [20/10/2003]

Schleifer, R. (1987). *A. J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*, Londres: Croom Helm.

Shakespeare, W. (1998). *Measure for Measure*, Oxford: Oxford University Press.

Shakespeare, W. (1998). *Hamlet*, Oxford: Oxford University Press.

Sinclair, J. (1986). "Basic Computer Processing of Long Texts" en Leech, G. y Candlin, C. N. (eds.), *Computers in English Language Teaching and Research: Selected Papers from the 1984 Symposium 'Computers in English Language Teaching and Research'*, Londres: Longman, pp.184-203.

Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance and Collocation*, Oxford: Oxford University Press.

Singleton, D. (2000). *Language and the Lexicon. An introduction*, Londres: Arnold.

Sordo, E. (1980). *Introducción. Los demonios de Loudun* por Aldous Huxley. Barcelona: Planeta.

Spender, S. (1987). "The Conscience of the Huxleys" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 5, Detroit: Gale Research, p. 192.

- Spitzer, L. (1982). *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos.
- Stanford, D. (1987). "Books and Bookmen" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 5, Detroit: Gale Research, p. 192.
- Torruella, J. y Llisterri, J. (1999). "Diseño de corpus textuales y orales" en Blécua, J. M., Clavería, G., Sánchez, C. y Torruella, J. (eds.) *Filología e Informática: nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 45-77.
- Trilling, D. (1987). "The New York Times Book Review" en *Contemporary Literary Criticism*, v. 8, Detroit: Gale Research, pp. 304-305.
- Ullmann, S. (1977). *Lenguaje y estilo*, Madrid: Aguilar.
- Van Dijk, T. A. (2003). *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinar*, Barcelona: Ariel.
- Vázquez, J. (1986). *Lenguaje, verdad y mundo*, Barcelona: Anthropos.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel.
- Willbern, D. (1994). "Psychoanalytic Theory and Criticism. Traditional Freudian Criticism" en Groden, M. y Kreiswirth, M. (eds.) *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 595-598.
- Williams, R. (1990). "Realism and the Contemporary Novel" en Lodge, D. (ed.) *20th Century Literary Criticism*, Londres: Longman, pp. 581-591.
- Woodcock, G. (1991a). "Aldous Huxley" en D. L. Kirlpatrick (ed.) *Reference Guide to English Literature*, v. 2, Chicago: St. James Press, pp. 764-765.
- Woodcock, G. (1991b). "Brave New World" en D. L. Kirlpatrick (ed.) *Reference Guide to English Literature*, v. 3, Chicago: St. James Press, pp. 1495-1496.
- Woods, A., Fletcher, P. y Hughes, A. (1996). *Statistics in Language Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.