

# XIV CONGRESO DE AEDEAN

## ASOCIACION ESPAÑOLA DE ESTUDIOS ANGLONORTEAMERICANOS

**Eds: Federico Eguíluz  
José Miguel Santamaría  
Inés Uribe-Echeverría  
Raquel Merino**



# XIV CONGRESO DE AEDEAN

ASOCIACION ESPAÑOLA  
DE  
ESTUDIOS ANGLONORTEAMERICANOS  
Vitoria-Gasteiz 17-19 de diciembre de 1990

Edición al cuidado de  
**Federico Eguíluz**  
**José Miguel Santamaría**  
**Inés Uribe-Echeverría**  
**Raquel Merino**

Departamento de Filología Inglesa y Alemana

SERVICIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

Bilbao 1992

**XIV CONGRESO DE AEDEAN**

ASOCIACION ESPAÑOLA

DE

ESTUDIOS ANGLONORTEAMERICANOS

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitarapen Zerbitzua  
I.S.B.N.: 84-7585-393-5  
Depósito legal: BI. 2364-92  
Fotocomposición: Ipar, S.C.L.  
Particular de Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao  
Imprime: Imprenta BOAN  
Padre Larramendi, 2-bajo - 48012 Bilbao

## INDICE

PRESENTACION .....	11
XIV CONGRESO DE AEDEAN .....	13
PROGRAMA DEL XIV CONGRESO .....	17
CONFERENCIAS	
Después de <i>La Invencible</i> : Aspectos del auge cultural español en Inglaterra (1589-1591) por <i>J.C. Santoyo</i> .....	31
Shakespeare in America performance, scholarship, and teaching por <i>Michael Mullin</i> .....	49
Applied historical linguistics: The history of English and the study of language por <i>Francisco Fernández</i> .....	59
The British novel in the 80s: Historiographic Metafiction, The Way Ahead? por <i>Susana Onega</i> .....	81
Hacia una pedagogía literaria radical: Claves genéricas por <i>Félix Martín Gutiérrez</i> .....	97
The Harvard reform and the cultural self-assertion of the U.S. por <i>Rüdiger Ahrens</i> .....	117
«A kind of national pride»: Imagining a nation in eighteenth-century irish fiction por <i>Ian Ross</i> .....	133
COMUNICACIONES	
The predicate structure of noninherent adjectives por <i>Jesús Gerardo Martínez del Castillo</i> .....	149

Material implication and natural language conditionals por <i>Eva Delgado Lavín</i> .....	155
<i>The outsider, Savage holiday y The long dream</i> . El declive de la novelística de Richard Wright por <i>Emilio García Gómez</i> .....	163
Talking about a revolution in <i>Manhattan Transfer</i> por <i>Ana M.ª Manzananas Calvo</i> .....	171
En busca del la alianza perdida: Interconexiones entre George Eliot y Edith Wharton por <i>Teresa Gómez Reus</i> .....	177
¿Qué es la naturaleza para las hermanas Brontë? por <i>Rosa Castillo</i> .....	183
Narrative photography in Faulkner's «A rosa for Emily» por <i>Pamela Faber</i> .....	189
An approach to modern Canadian prairie poetry por <i>Nela Bureu</i> .....	197
Cædmon y Beda: La traducción del mensaje cristiano en la Inglaterra anglosajona por <i>María Bullón y M.ª José Mora</i> .....	207
La plegaria de Byrhtnoth como recurso literario por <i>Antonio Bravo</i> .....	215
On the nature and scope of language capacity por <i>Francisco José Ruíz de Mendoza Ibáñez</i> .....	223
On VP deletion por <i>Ana Martínez Azcona</i> .....	235
Signos teatrales no-lingüísticos: Rasgos kinésicos y proxémicos en <i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i> por <i>Lucía Mora González</i> .....	245
Artaud and the English «Theatre of cruelty» por <i>Hildegard Klein</i> .....	259
Interpretación sociolingüística del idiolecto del guardabosques en <i>Lady Chatterley's lover</i> por <i>Consuelo Montes Grandado</i> .....	267
Un análisis narratológico de <i>The waste land</i> : La ficcionalidad del constructo por <i>Francisco Collado Rodríguez</i> .....	275
Ben Jonson y Molière. Análisis comparativo de su itinerario vital y creador por <i>Isabel García Martínez</i> .....	285
La teoría del realismo de David Lodge: Entre el liberalismo humanista y Bakhtin por <i>M. Aída Díaz Bild</i> .....	295
Individualismo lingüístico en una obra literaria por <i>Gudelia Rodríguez</i> .....	303

<i>Suppressed desires: Freud and American misunderstanding</i> por <i>Bárbara Ozieblo</i> .....	313
La lógica como factor de creación y cohesión narrativa: los relatos analíticos de E.A. Poe por <i>Francisco Javier Castillo</i> .....	319
Nuevo acercamiento a las heroínas de Henry James desde una perspectiva fe- minista por <i>María Antonia Alvarez</i> .....	327
The idylls of the king reconsidered por <i>María Luisa Dañobeitia</i> .....	337
Tense and tentativeness. A brief description of the behaviour in English, Ga- lician and Spanish por <i>José M. Oro Cabanas</i> .....	345
Text analysis and translation methodology por <i>Marion Edwards</i> .....	353
The power of the irrational in Flannery O'Connor's <i>The violent bear it away</i> por <i>David Río Raigadas</i> .....	361
Bech's passage through the mirror in John Updike's «The Bulgarian poetess» por <i>Jesús Benito Sánchez</i> .....	367
Un aspecto de la influencia literaria inglesa en Jovellanos por <i>Julián Sánchez Franco</i> .....	375
Don Quijote en Nueva York: La novelística de Kathy Acker por <i>M. Carmen Africa Vidal Claramonte</i> .....	383
T.S. Eliot and the idea of a dramatic language por <i>Rocío G. Davis</i> .....	389

## PRESENTACION

La presente obra recoge las conferencias pronunciadas y las comunicaciones presentadas en el XIV Congreso de A.E.D.E.A.N., que se celebró en Vitoria-Gasteiz entre los días 17 y 19 de diciembre de 1990.

Ofrecemos también aquí el Programa completo, tanto para constancia de la labor realizada por la Asociación como para recuerdo de sanos añorantes.

Este volumen de Actas que tenemos en las manos compila únicamente, como es costumbre, el antes mencionado aspecto académico más formal del Congreso. Lo cual no quiere decir que no hubiera sido conveniente haber reflejado, con todo su contenido, las actas y actos de los congresistas que aportaron lo mejor de su sapiencia y entusiasmo con su participación en los seminarios, talleres, mesas redondas y reuniones de planificación y gestación de proyectos que abundantemente salpicaron los tres días de intenso trabajo que resultó ser el Congreso. Tampoco hubiera sido descabellada la aparición de una sección destinada a destacar el aspecto lúdico de este XIV Congreso de nuestra Asociación, aspecto que, a fe nuestra, tuvo tan abundante participación y tesonera dedicación como la de todos los anteriores juntos. El «ora et labora» (y orar se puede hacer de mil diversas formas), tuvo sus novicios, sus predicadores, sus noctámbulos practicantes y algún que otro mártir de reconocida virtud en este tipo de ascética. Quede para todos ellos, además de la constancia, nuestro reconocimiento.

Si debiéramos resaltar rasgos importantes de Congreso, nos veríamos obligados a destacar la amplia participación de congresistas, procedentes de ocho países diferentes y catorce comunidades autónomas distintas, y el alto nivel, sin excepción, de las conferencias, comunicaciones, seminarios, mesas redondas y talleres celebrados.

Es obligatorio, también, agradecer a la Junta Directiva de A.E.D.E.A.N. y sobre todo a su entonces Presidente, el Dr. D. Pedro Guardia Massó, su constante apoyo y aliento al Comité Organizador en las duras etapas de preparación del Congreso. Este agradecimiento se debe extender a las autoridades académicas de la Universidad del País Vasco que, en todo momento, dieron las máximas facilidades para la celebración de este extraordinario

acontecimiento. Y, definitivamente, es necesario afirmar con toda rotundidad que el XIV Congreso de A.E.D.E.A.N. hubiera sido muy otro sin el decidido apoyo y colaboración del Alcalde de Vitoria-Gasteiz, D. José Angel Cuerda, y del Diputado General de Alava, D. Fernando Buesa, quienes, desde el Ayuntamiento y la Diputación Foral respectivamente, contribuyeron de manera decisiva, el primero con la cesión del Palacio Europa y el segundo con la recepción ofrecida a los asistentes, a que el Congreso tuviera la magnífica infraestructura que los congresistas merecían. Queda para el final nuestro especial agradecimiento a la Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco y, en concreto, a su Delegación Territorial, que en todo momento se desvivió para que el XIV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos adquiriese verdadera categoría internacional.

Que la lectura reposada de estas Actas surta el mágico efecto de hacernos a todos un poco más sabios. Que lo que en ellas se dice contribuya a animarnos a seguir por el camino que los autores de los textos nos marcan y, si es posible, a superar sus valiosos logros. Que lo que en Vitoria se dijo y aquí consta sirva para recordar a los amigos con los que convivimos durante los días en que transcurrió el Congreso. Y que si, al final, cada uno se llevó un trocito de Vitoria en su corazón, Vitoria guarda para siempre el recuerdo imborrable de XIV Congreso de A.E.D.E.A.N. De todo lo cual doy fe como Secretario.

En nombre del Comité Organizador, un saludo muy cordial.

Federico Eguíluz Ortiz de Latierro

## DECIMO CUARTO CONGRESO DE AEDEAN

Vitoria-Gasteiz 17-19 de diciembre de 1990

Distinguida Presidencia, estimados colegas y congresistas:

Por fin este nuestro Congreso se va a poner en marcha. Atrás quedan los preparativos y las incertidumbres: ha llegado el momento de poderlo disfrutar. Con singular satisfacción, pues, como Presidente de la Asociación y en nombre de la misma y de su Junta Directiva tengo también el honor de dar la bienvenida a los asistentes a este nuestro décimo cuarto Congreso en esta hermosa ciudad alavesa, Vitoria-Gasteiz.

Alava, ha sido tierra de escritores. El Canciller Ayala, González de Mendoza y Vélez de Guevara, Francisco de Vitoria, Samaniego, Champourcín, Aldecoa, son apellidos ilustres de cuna alavesa. Alguno de ellos, como Sánchez de Samaniego han visto cómo sus obras se traducían a otros idiomas. Así sus *Fábulas* se pueden leer en francés, alemán e inglés. Diversas obras de Aldecoa también han sido vertidas al inglés. Y dentro del terreno de relaciones bilaterales literarias, la traducción de una de las obras de Golding, *El dios escorpión* ha sido producto de Ernestina de Champourcín. Y también resulta muy probable, que una de las figuras cumbres de la literatura inglesa, Geoffrey Chaucer, pisara tierras alavesas, como componente del séquito del duque de Gante a finales del siglo catorce.

En las postrimerías del siglo XIX Vitoria recibió el sobrenombre de Atenas del Norte. Y en 1990, entre muchos otros eventos, acoge con su proverbial hospitalidad a este XIV Congreso de AEDEAN que por vez primera se celebra en el País Vasco.

Para nosotros venir a Vitoria tiene, además de los alicientes culturales que hemos mencionado, el gancho de encontrarnos con una ciudad modernizada que sabe conjugar el respeto al pasado con un espíritu abierto e innovador lleno de buen gusto como lo atestigua este hermoso Palacio de Congresos, marco incomparable de esta sesión inaugural. Y podría mencionar aunque se me tildase de frívolo otros alicientes, el gastronómico por ejemplo.

La celebración de un Congreso siempre implica una serie de esfuerzos conjuntos y la activa participación de mucha gente. Por un lado la Junta di-

rectiva de la Asociación proporcionó la información de anteriores congresos y ha colaborado estrechamente con el comité local que, como siempre, ha soportado el peso principal de la organización. En este caso la fuerza aglutinadora, ha sido el Departamento de Inglés de la Facultad de Geografía e Historia y Filología del País Vasco. Y aunque ya sé que al mencionar públicamente sólo algunos nombres implica el riesgo de omitir otros me voy a permitir citar a los Dres. Federico Eguíluz y José Miguel Santamaría, a los abnegados miembros del Comité Organizador, a los profesores componentes del Departamento de Inglés y al nutrido grupo de alumnos que con tanto entusiasmo han colaborado, colaboran y colaborarán durante este Congreso. La Asociación les da las gracias por toda la labor efectuada.

Pero el departamento sabía que para poder llevar a cabo con éxito semejante esfuerzo organizativo precisaba de la ayuda de la Universidad y de los entes públicos autonómicos, provinciales y locales, así como también del apoyo de algunas instituciones privadas.

De una u otra forma todas ellas han ofrecido su ayuda. La Universidad a través de su Rectorado y Servicio de Publicaciones subvenciona la publicación de las Actas, la Facultad de Filología y Geografía e Historia nos presta sus instalaciones para diversos actos, el gobierno autonómico a través de la Consejería de Cultura también ayuda en la financiación de la organización, la diputación de Alava y diversas entidades financieras, la Caja Vital... He querido dejar para el final al Ayuntamiento de Gasteiz para recalcar su generosa colaboración al ofrecernos el marco único e incomparable de este Palacio de Congresos, cómodo, moderno y práctico, para muchas de las actividades que se han organizado. A todas estas instituciones y entidades y de un modo más concreto, a las ilustres personalidades que las representan y se dignan presidir este acto el agradecimiento de la Asociación y de los congresistas por la ayuda recibida.

Tengan la seguridad de que han hecho algo más que dejar en buen lugar a sus diversas instituciones; con su ayuda han permitido que la especialidad de Filología Inglesa de toda España se congregue por unos días en Vitoria y han insuflado nuevos ánimos a un sólido departamento universitario que así se ve respaldado a todos los niveles.

«I would also like to welcome and thank, once again, the distinguished scholars and the different institutions which have helped us to bring them here, namely: Prof. Dan Jakobson (University College, London), Prof. Mick Short (Lancaster University), through the British Council and its representatives, John England and Ann Bateson; Prof. Ian Ross Brown (Trinity College, Dublin) through the Embassy of Ireland and its cultural attaché Deildha O'Donoghue; Prof. Rüdiger Ahrens who is also the Anglistentag representative, through the Goethe Institut from Barcelona, danke schon Dr. Egon Olessak. Prof. Dick from Holland and Prof. Michael Mullin from the University of Illinois at Urbana-Champaign. I would also like to welcome the representatives from the European Associations we have established

links with, namely la Société d'Anglicistes from France for the first time represented by its Vice-president, Prof. Adolphe Habegger, Prof. Lidia Curti, President of the Italian Association and an old friend of ours, Prof. Hans Bungert, Chairman of EAAS. We appreciate your having come to stay these three days here with us. And we are sure you will feel at home here at Vitoria.»

El estamento de Filología Inglesa de la Universidad española está aquí también representado por los catedráticos y socios de AEDEAN Susana Onega de la Universidad de Zaragoza, Francisco Fernández, de la Universidad de Valencia, Félix Martín, de la Universidad Complutense y Julio-César Santoyo, Rector de la Universidad de León y vitoriano de pro; todos ellos impartirán también sendas conferencias.

Agradecemos, también, la presencia de ese fiel grupo de socios veteranos que asiste puntualmente y participa activamente en nuestra cita anual. Ellos han organizado diversas Mesas Redondas (4), 6 Talleres, 12 presentaciones de Libros, ejercerán de moderador y leerán 34 comunicaciones. A todos ellos les agradecemos su participación activa. Y como símbolo de esta fidelidad quisiera mencionar la presencia de quien me ha precedido en esta Presidencia; me refiero a la Prof. Patricia Shaw. Entre otras actividades culturales quiero referirme a la labor de los dos jurados que otorgarán, si procede, el IV Premio del Concurso Nacional AEDEAN de Traducción y el Premio de Investigación Enrique García Díez. Los veredictos se harán públicos en el transcurso de la cena de clausura.

No quisiera terminar esta intervención sin referirme al nutrido grupo de alumnos finalistas de nuestros departamentos universitarios. Vosotros sois la sal de nuestra especialidad y la razón de ser de nuestra actividad docente y objetivo final de nuestra asociación. Aprovechad esta ocasión para enriquecer vuestro acervo cultural y humano. Este congreso es vuestro y es nuestro, no en el sentido de posesión sino en el de pertenencia: somos la gente de Filología Inglesa. Este es la razón de ser de nuestra presencia aquí en Vitoria.

Y cuando al finalizar este Congreso que en breve se va a inaugurar y regresemos a nuestras casas y compartamos nuestras experiencias los que nos oigan exclamen con santa envidia: ¡Quién hubiera estado en Vitoria! Que así sea. Muchas gracias.

Pedro Guardia Massó  
Presidente de AEDEAN  
Vitoria-Gasteiz, 17 de diciembre de 1990



Vitoria-Gasteiz  
17, 18 y 19 de diciembre

**XIV**

**CONGRESO  
DE  
AEDEAN**

asociación española  
de  
estudios angloamericanos



Departamento de Filología Inglesa y Alemana

## LUNES, 17 DE DICIEMBRE

### MAÑANA

<u>9.00-12.00</u>	PE-Vestíbulo PE-S. de Exposiciones F (Biblioteca)	<b>Recogida de documentación</b> EXPOSICION PERMANENTE (días 17, 18 y 19) DE LIBROS (EDITORIALES) EXPOSICION PERMANENTE (días 17, 18 y 19) DE LIBROS DE SOCIOS DE AEDEAN
<u>12.00</u>	PE-A	<b>Inauguración</b>
<u>12.30</u>	PE-A	<b>Conferencia inaugural:</b> Julio César Santoyo (U. de León); <u>Después de la Invincible: 1588-1591</u> Presenta: José Miguel Santamaría
<u>13.30</u>	PE	<b>Recepción</b>

## LUNES, 17 DE DICIEMBRE

### TARDE

<u>4.15-5.30</u>	PE Sala J.M.BARANDIARAN	<b>PRESENTACION DE LIBROS</b> (máximo de 15 minutos cada uno con 5' de descanso entre ellos): 1.- Jordi Lamarca: <u>The Literatur of the United States of America: From the Colonial Period to the End of the Nineteenth Century</u> . (Presenta: James Nolan) 2.- Douglas LaPrade: <u>La censura de Hemingway en España</u> . (Presenta: el autor) 3.- Brian Mott: <u>A Course in Phonetics and Phonology for Spanish Learners of English</u> . (Presenta: el autor) 4.- Pedro Guardia: <u>Word Perfect 5.0 y 5.1. Guía Práctica</u> . (Presenta: el autor)
	SALA RENE CASSIN	1.- Federico Eguíluz: <u>Robert Persons "El Architrador"</u> (Presenta: Julio César Santoyo) 2.- Revista <u>E. S.</u> (U. de Valladolid). (Presenta: Pilar Abad, Secretaria de Redacción)

---

### CLAVE:

F	Facultad
PE	Palacio Europa
A	Auditorio (P. Europa)
LE	Colegio Luis Elejalde

---

		3.- Enrique Alcaraz: <u>Tres paradigmas de la investigación lingüística</u> . (Presenta: M <sup>a</sup> Carmen Africa Vidal)
		4.- M <sup>a</sup> Carmen Africa Vidal: <u>Reflexiones sobre la novela posmoderna</u> . (Presenta: Asunción Alba Pelayo)
<b>SALA Guipúzcoa</b>		1.- Carmen Pérez Romero y Montserrat Martínez Vázquez: <u>Antología del soneto renacentista inglés: Sidney, Spenser y Shakespeare</u> . (Presentan: las autoras)
		2.- José Manuel Barrio: <u>E. Hemingway: Su dinámica narrativa</u> . (Presenta: el autor)
		3.- Consuelo Montes Granado: <u>D. H. Lawrence: el dialecto en sus novelas</u> . (Presenta: el autor)
		4.- Beatriz Penas: <u>Análisis semiótico de los aspectos taurinos de la obra literaria de Ernest Hemingway</u> . (Presenta: Carmelo Cunchillos)
<b>4.30-5.30</b>	<b>F</b>	<b>COMUNICACIONES:</b>
<b>Aula 1</b>		1.- Jesús G. Martínez del Castillo (Almería): "The Predicate Structure of the Non-Inherent Adjective" 2.- Eva Delgado Lavín (Vitoria): "Material Implication and Natural Language Conditionals" <u>Presenta:</u> John Tynan
<b>Aula 2</b>		1.- Emilio García Gómez (Valencia): " <u>The Outsider, Savage Holiday, and The Long Dream</u> : el declive de la novelística de Richard Wright" 2.- Ana María Manzanos (Ciudad Real): "Talking About a Revolution in <u>Manhattan Transfer</u> " <u>Presenta:</u> Feli López Liqueste
<b>Aula Magna</b>		1.- Teresa Gómez Reus (Alicante): "En busca de la alianza perdida: interconexiones entre George Eliot y Edith Wharton" 2.- Rosa Castillo (Madrid): "¿Qué es la naturaleza para las hermanas Brönte?" <u>Presenta:</u> Margarita Giménez Bon
<b>Salón de Grados</b>		1.- Pamela Faber (Granada): "Narrative Photography in Faulkner's <u>A Rose for Emily</u> " 2.- Nela Bureu (Lleida): "An Approach to Modern Canadian Prairie Poetry" <u>Presenta:</u> Itziar Marquiegui
<b>4.30-5.30</b>	<b>PE Sala Navarra:</b>	<b>TERTULIA-SEMINARIO</b> con Julio César Santoyo.

<b>5.30-6.00</b>	<b>Libre</b>	
<b>6.00-7.15</b>	<b>PE-A</b>	<b>CONFERENCIA:</b> Michael Mullin (Illinois, U.S.A.): "Shakespeare: The American Performance" <u>Presenta:</u> Pedro Guardia
<b>6.15-7.30</b>	<b>LE</b>	<b>CONFERENCIA:</b> Simon. C. Dik (Amsterdam, Holanda): "Embedded Predication in a Functional Grammar of English" <u>Presenta:</u> Leocadio Martín Mingorance
<b>8.00</b>	<b>PE-Sala Barandiarán</b>	Videos

## MARTES, 18 DE DICIEMBRE

### MAÑANA

<b>9.30 - 10.30</b>	<b>F</b>	<b>COMUNICACIONES :</b>
<b>Aula 1</b>		1.- María Bullón y María José Mora (Sevilla): "Caedmon y Beda: la traducción del mensaje cristiano en la Inglaterra anglosajona" 2.- Antonio Bravo García (Oviedo): "La plegaria de Byrthnoth como recurso literario" <u>Presenta:</u> Carmelo Cunchillos
<b>Aula 2</b>		1.- F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez (Logroño): "On the Nature and Scope of Language Capacity" 2.- Ana Martínez Azcona (Vitoria): "On VP Deletion" <u>Presenta:</u> Pedro Santana
<b>Aula Magna</b>		1.- Lucía Mora González (Ciudad Real): "Signos teatrales no lingüísticos: rasgos kinésicos y proxémicos en <u>Who's Afraid of Virginia Woolf?</u> " 2.- Hilde Klein (Málaga): "Artaud and the English Theatre of Cruelty" <u>Presenta:</u> Raquel Merino
<b>Salón de Grados</b>		1.- Consuelo Montes Granado (Salamanca): "Interpretación sociolingüística del idiolecto del guardabosque en <u>Lady Chatterley's Lover</u> " 2.- Francisco Collado (Zaragoza): "Un análisis narratológico de <u>The Waste Land</u> : la ficcionalidad del constructo" <u>Presenta:</u> José Luis Chamosa

<u>9.30-10.30</u>	F	<b>MESAS REDONDAS:</b>
	Aula 12	1.- Lisa Granny, Jordi Lamarca: <b>La Literatura Sureña.</b> <u>Modera:</u> Jimmy Nolan
	Aula 11	2.- J. Gómez Soliño, M <sup>a</sup> José Crespo, Miquel Llobera: <b>El futuro de la Filología Inglesa: movilidad de los licenciados a partir de 1992.</b> <u>Modera:</u> M <sup>a</sup> Teresa Turell
<u>9.30-10.30</u>	P.E.	<b>TALLERES:</b>
	SALA J. M. Barandiarán	1.- <b>Análisis discursivo de la correspondencia comercial.</b> <u>Coordina:</u> Victoria Guillén
	S. René Cassin	2.- <b>Semantics in Advertising</b> <u>Coordina:</u> Montse Forcadell
	S. Navarra	3.- <b>Lingüística cognitiva, campos semánticos y gramática funcional de Dik</b> <u>Coordina:</u> Antonio Barcelona
<u>10.30-11.00</u>	Libre	
<u>11.00-12.15</u>	PE-A	<b>CONFERENCIA:</b> Francisco Fernández (Valencia) :“Applied Historical Linguistics: The History of English and the Study of Language” <u>Presenta:</u> Teresa Fanego
<u>11.00-12.15</u>	LE	<b>CONFERENCIA:</b> Susana Onega Jaén (Zaragoza): “British Fiction in the 1980’s: Historiographic Metafiction, the Way Ahead?” <u>Presenta:</u> Inés Praga
<u>12.30-13.45</u>	PE-A	<b>CONFERENCIA:</b> Dan Jacobson (University College, University of London): “ T. S. Eliot, Thomas Hardy and the Quality of Time” <u>Presenta:</u> Michael White
<u>12.30-13.45</u>	LE	<b>CONFERENCIA:</b> Mick Short (Lancaster University. U.K.): “Who is Stylistics?” <u>Presenta:</u> M <sup>a</sup> Teresa Turell

**MARTES. 18 DE DICIEMBRE**

**TARDE**

4.00-5.00

F

**COMUNICACIONES :**

Aula Magna

- 1.- Isabel García Martínez (Oviedo): Ben Jonson y Molière: “Análisis comparativo de su itinerario vital y creador”
  - 2.- Aída Díaz Bild (Tenerife): “La teoría del realismo de David Lodge: entre el liberalismo humanista y Bakhtin”
- Presenta: Eterio Pajares

Aula 1

- 1.- Gudelia Rodríguez (Salamanca): “Individualismo lingüístico en una obra literaria”
  - 2.- Barbara Ozieblo (Málaga): “Suppressed Desires: Freud and American Misunderstanding”
- Presenta: Inés Uribe-Echeverría

Aula 2

- 1.- Francisco Javier Castillo (Tenerife): “La lógica como factor de creación y cohesión narrativa: los relatos analíticos de E. A. Poe”
  - 2.- M<sup>a</sup> Antonia Alvarez (Madrid): “Nuevo acercamiento a las heroínas de Henry James desde una perspectiva feminista”
- Presenta: David Río

Salón de Grados

- 1.- Maria Anastasopoulov (Atenas): “Rites of Passage in Kate Chopin’s The Awakening”
  - 2.- M<sup>a</sup> Luisa Dañoibeitia (Granada): “The Idylls of the King Reconsidered”
- Presenta: Philip Sutton

4.30-5.45

PE

**TERTULIA-SEMINARIO con:**

- **Auditorio:** Francisco Fernández
- **Sala J.M.BARANDIARAN:** Simon D. Dik
- **Sala RENE CASSIN:** Michael Mullin
- **Sala NAVARRA:** Mick Short

<u>4.00-5.00</u>	F	<u>MESAS REDONDAS:</u>
Aula 12		1.- José Luis Chamosa, Santiago González Corujedo, Isabel Verdaguer: <b>Literatura pastoril hispano-inglesa en los siglos XVI y XVII</b> <u>Moderadora:</u> Javier Sánchez
Aula 11		1.- Patrick Sheerin, Pilar Abad, Brian Hughes: <b>Poesía irlandesa contemporánea</b> <u>Moderadora:</u> Inés Praga
Aula 6		3.- Emilia Vallejo, Ramón Barriuso, Michael White: <b>El inglés comercial</b> <u>Moderadora:</u> Anthony Lee
<u>5.00-6.00</u>	F	<u>MESAS REDONDAS:</u>
Aula Magna		1.- Annie O. Eysturoy, José Miguel Santamaría: <b>Escritores chicanos: la nueva revolución</b> <u>Moderador:</u> José Antonio Gurpegui
S. de Grados		2.- Guillermina Cenoz, Rosa González: <b>The Short Story</b> <u>Moderadora:</u> Felicity Hand
<u>5.00-6.00</u>	F	<u>TALLERES:</u>
Aula 12		1.- <b>Defectos de formato y trucos de WP</b> <u>Coordina:</u> Pedro Guardia
Aula 11		2.- <b>Nuevas perspectivas en la enseñanza de la literatura inglesa</b> <u>Coordina:</u> M <sup>a</sup> José Mora
Aula 1		1.- <b>Paleografía y comentario textual de manuscritos con textos literarios ingleses de los siglos XII y XIII</b> <u>Coordina:</u> Antonio Bravo
<u>5.00-6.00</u>	PE Sala Vizcaya	<b>Reunión</b> de Profesores de "Cultura Inglesa y Norteamericana": Conclusiones del Simposio Internacional. Futuro de la Asignatura <u>Coordina:</u> Patricia Shaw
<u>6.00-6.30</u>	Libre	
<u>6.30-7.45</u>	PE-A	<b>CONFERENCIA:</b> Félix Martín (Madrid): "Hacia una pedagogía literaria radical: claves genéricas" <u>Presenta:</u> Federico Eguiluz

<u>6.30-7.45</u>	LE	<b>CONFERENCIA:</b> Rüdiger Ahrens (Würzburg, Alemania): "The New Harvard Reform and the Cultural Self-Assertion of the U.S." <u>Presenta:</u> Enrique Bernárdez
<u>8.00</u>	PE-Sala Barandiarán	Videos
<u>8.00</u>	Hotel Gasteiz	Reunión Directores/representantes Depto. con representantes Comité Conjunto y C. Fulbright

### MIÉRCOLES, 19 DE DICIEMBRE

#### MAÑANA

<u>10.00</u>		Excursión a La Rioja Alavesa
<u>10.30</u>	PE-A	Asamblea General

#### MIÉRCOLES, 19 DE DICIEMBRE

#### TARDE

<u>4.00-5.00</u>	PE	<b>COMUNICACIONES:</b>
	Auditorio	1.- José M. Oro Cabanas (Lugo): "Tense and Tentativeness: A Brief Description of the Behaviour in English, Galician and Spanish" 2.- Marion Edwards (Málaga): "Text Analysis and Translation Methodology" <u>Presenta:</u> M <sup>a</sup> Luisa García Lecumberri
	Sala J. M. BARANDIARAN	1.- David Río Raigadas (Vitoria): "The Power of the Irrational in Flannery O'Connor's <u>The Violent Bear It Away</u> " 2.- Jesús Benito Sánchez (Salamanca): "Bech's Passage Through the Mirror in John Updike's <u>The Bulgarian Poetess</u> " <u>Presenta:</u> Santiago Corugedo
	Sala RENE CASSIN	1.- Julián Sánchez Franco (Palencia): "Un aspecto de la influencia literaria inglesa en Jovellanos" 2.- M <sup>a</sup> Carmen Africa Vidal (Alicante): "Don Quijote en Nueva York: la narrativa de Kathy Acker" <u>Presenta:</u> María Suárez Castiñeira

	<b>Sala NAVARRA</b>	1.- Rocío G. Davis (Navarra): "T. S. Eliot and the Idea of a Dramatic Language" 2.- Andrew Breeze (Pamplona): "Beowulf (875-902) and the Sculptures at Sangüesa (Spain)" <u>Presenta:</u> Dioni Tejera
<u>5.15- 6.30</u>	<b>PE-A</b>	<b>CONFERENCIA:</b> Ian Ross (Trinity College, Dublin) : "A Kind of National Pride: Imagining a Nation in 18th Century Irish Fiction" <u>Presenta:</u> Patricia Shaw
<u>6.30-7.30</u>	<b>PE</b>	<b>TERTULIA-SEMINARIO</b> con:  - <b>Auditorio:</b> I. Ross  - <b>Sala J.M. BARANDIARAN:</b> Dan Jacobson  - <b>Sala RENE CASSIN:</b> Susana Onega  - <b>Sala NAVARRA:</b> R. Ahrens  - <b>Sala VIZCAYA:</b> F. Martín
<u>8.00-8.30</u>	<b>PE-A</b>	Clausura del XIV Congreso
<u>9.30</u>	<b>Rest. Olárizu</b>	Cena Fin de Congreso, Premios AEDEAN y Etcéteras

## CONFERENCIAS

ES NECESARIO INSCRIBIRSE PREVIAMENTE PARA ASISTIR A:

- Talleres / Tertulias-seminarios
- Cena (3.500 ptas.) /Excursión (1.000 ptas.)

**PRESENTACION DE LA CONFERENCIA  
INAUGURAL DEL PROFESOR J.C. SANTOYO**

**José Miguel SANTAMARÍA LÓPEZ**

**DESPUÉS DE LA INVENCIBLE: ASPECTOS DEL  
AUGE CULTURAL ESPAÑOL EN INGLATERRA  
(1589-1591)**

**J. C. SANTOYO**

**SHAKESPEARE IN AMERICA PERFORMANCE,  
SCHOLARSHIP, AND TEACHING**

**Michael MULLIN**

**APPLIED HISTORICAL LINGUISTICS: THE  
HISTORY OF ENGLISH AND THE STUDY OF  
LANGUAGE**

**Francisco FERNÁNDEZ**

**THE BRITISH NOVEL IN THE 80s: Historiographic  
Metafiction, The Way Ahead?**

**Susana ONEGA**

**HACIA UNA PEDAGOGIA LITERARIA RADICAL:  
CLAVES GENERICAS**

**Félix MARTÍN GUTIERREZ**

**THE HARVARD REFORM AND THE CULTURAL  
SELF-ASSERTION OF THE U.S.**

**Rüdiger AHRENS**

**«A KIND OF NATIONAL PRIDE»: LMAGINING A  
NATION IN EIGHTEENTH-CENTURY IRISH  
FICTION**

**Ian ROSS**

**THE PREDICATE STRUCTURE OF  
NONINHERENT ADJECTIVES**

**Jesús Gerardo MARTINEZ DEL CASTILLO**

**MATERIAL IMPLICATION AND NATURAL  
LANGUAGE CONDITIONALS**

**Eva DELGADO LAVIN**

**THE OUTSIDER, SAVAGE HOLIDAY Y THE  
LONG DREAM El declive de la novelística de Richard  
Wright**

**Emilio GARCIA GOMEZ**

**TALKING ABOUT A REVOLUTION IN  
MANHATTAN TRANSFER**

**Ana M<sup>a</sup> MANZANAS CALVO**

**EN BUSCA DE LA ALIANZA PERDIDA:  
INTERCONEXIONES ENTRE GEORGE ELIOT Y  
EDITH WHARTON**

**Teresa GÓMEZ REUS**

**¿QUÉ ES LA NATURALEZA PARA LAS  
HERMANAS BRONTE?**

**Rosa CASTILLO**

**NARRATIVE PHOTOGRAPHY IN FAULKNER'S  
«A ROSE FOR EMILY»**

**Pamela FABER**

**AN APPROACH TO MODERN CANADIAN  
PRAIRIE POETRY**



**Nela BUREU**

**CAEDMON Y BEDA: LA TRADUCCION DEL MENSAJE CRISTIANO EN LA INGLATERRA ANGLOSAJONA**

**María BULLON**

**M<sup>a</sup> José MORA**

**LA PLEGARIA DE BYRHTNOTH COMO RECURSO LITERARIO**

**Antonio BRAVO**

**ON THE NATURE AND SCOPE OF LANGUAGE CAPACITY**

**Francisco José RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ**

**ON VP DELETION**

**Ana MARTINEZ AZCONA**

**SIGNOS TEATRALES NO-LINGÜÍSTICOS: RASGOS KINESICOS Y PROXEMICOS EN WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?**

**Lucía MORA GONZALEZ**

**ARTAUD AND THE ENGLISH «THEATRE OF CRUELTY»**

**Hildegard KLEIN**

**INTERPRETACION SOCIOLINGÜÍSTICA DEL IDIOLECTO DEL GUARDABOSQUES EN LADY CHATTERLEY'S LOVER**

**Consuelo MONTES GRANDADO**

**UN ANALISIS NARRATOLOGICO DE THE  
WASTE LAND: LA FICCIONALIDAD DEL  
CONSTRUCTO**

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

**BEN JONSON Y MOLIERE Análisis comparativo de  
su itinerario vital y creador**

Isabel GARCIA MARTINEZ

**LA TEORIA DEL REALISMO DE DAVID LODGE:  
ENTRE EL LIBERALISMO HUMANISTA Y  
BAKHTIN**

M. Aída DIAZ BILD

**INDIVIDUALISMO LINGÜISTICO EN UNA OBRA  
LITERARIA**

Gudelia RODRIGUEZ

**SUPPRESSED DESIRES: FREUD AND AMERICAN  
MISUNDERSTANDING**

Bárbara OZIEBLO

**LA LOGICA COMO FACTOR DE CREACION Y  
COHESION NARRATIVA: LOS RELATOS  
ANALITICOS DE E. A. POE**

Francisco Javier CASTILLO

**NUEVO ACERCAMIENTO A LAS HEROINAS DE  
HENRY JAMES DESDE UNA PERSPECTIVA  
FEMINISTA**

María Antonia ALVAREZ

**THE IDYLLS OF THE KING RECONSIDERED**

**María Luisa DAÑOBEITIA**

**TENSE AND TENTATIVENESS A brief description  
of the behaviour in English, Galician and Spanish**

**José M. ORO CABANAS**

**TEXT ANALYSIS AND TRANSLATION  
METHODOLOGY**

**Marion EDWARDS**

**THE POWER OF THE IRRATIONAL IN  
FLANNERY O'CONNOR'S THE VIOLENT BEAR  
IT AWAY**

**David RIO RAIGADAS**

**BECH'S PASSAGE THROUGH THE MIRROR IN  
JOHN UPDIKE'S «THE BULGARIAN POETESS»**

**Jesús Benito SANCHEZ**

**UN ASPECTO DE LA INFLUENCIA LITERARIA  
INGLESA EN JOVELLANOS**

**Julián SANCHEZ FRANCO**

**DON QUIJOTE EN NUEVA YORK: LA  
NOVELISTICA DE KATHY ACKER**

**M. Carmen AFRICA VIDAL CLARAMONTE**

**T. S. ELIOT AND THE IDEA OF A DRAMATIC  
LANGUAGE**

**Rocío G. DAVIS**

## PRESENTACION DE LA CONFERENCIA INAUGURAL DEL PROFESOR J.C. SANTOYO

Respetables autoridades, compañeros, amigos, señoras y señores todos:

Para el Depto. de Filología Inglesa y Alemana de esta Facultad, es un honor y una satisfacción ser la sede del Congreso y quiero dejarlo patente en nombre de su Director y de cuantos miembros han colaborado desinteresadamente en su organización.

Para mí, en particular, presentar al primer conferenciante supone, por razones de índole personal y profesional, tal cúmulo de emociones unidas que me va a ser imposible enumerarlas todas.

Señalaré, como más importante, la satisfacción del amigo sin que, y precisamente por serlo de verdad, ésta ofusque la admiración al maestro y el respetuoso reconocimiento a su valía. Por otra parte, en pocas ocasiones como en ésta, los méritos del presentado evitan a la amistad el sonrojo de la alabanza inmerecida y hacen innecesaria la exageración interesada.

De su curriculum profesional quiero destacar, no sólo como un logro suyo personal sino de todos nosotros, y sé que él me va a admitir esta transferencia y ampliación, que el Prof. Santoyo es el primer Rector de la Universidad española que procede de Filología Inglesa. Creo poder afirmar que gracias a él, todos nos sentimos un poco más y mejor representados en los centros universitarios de decisión de los que la juventud de la especialidad nos había mantenido alejados. En su voz podemos dejar oír nuestra voz en los altos estamentos universitarios.

Quiero saludar en él también al maestro, mío y de tantos de los aquí presentes. Y digo maestro a sabiendas de lo que implica el término: no sólo capacidad del investigación, rigor en los planteamientos y clarividencia de juicio sino, lo que es mucho más importante, la infatigable, animosa y desinteresada dedicación a compartir conocimientos; el aliento, ayuda y estímulo a todos los que se interesan por participar de los mismos.

Resultado de aquella capacidad, rigor y clarividencia es la larga lista de libros y artículos publicados, conferencias y participaciones en foros locales

y extranjeros, que le convierten en uno de los más destacados especialistas en nuestro área de conocimiento.

Fruto de su dedicación personal son las numerosas tesis doctorales dirigidas, las memorias de licenciatura, la orientación de artículos y trabajos y el nutrido grupo de investigadores que colaboran con él y que, me atrevo a decir, forman ya escuela.

Como amigo, me complace recibir a Julio, como siempre, en esta que fue, y que sigue siendo, su casa y su departamento, hechura suya en su mejor parte y del que, por fortuna para la universidad de León y desespero nuestro, tuvo que alejarse, que no abandonar, hace unos años.

Afortunadamente para todos, las presentaciones requieren, junto a la exactitud y veracidad del perfil humano y profesional del presentado, la brevedad del presentador, lo que evita que en estos momentos caiga en la tentación de los recuerdos y anécdotas de tantos años de amistad y trabajo codo a codo y dé paso ya a lo que es de verdad importante en estos momentos, la conferencia del Prof. Santoyo.

## DESPUÉS DE LA INVENCIBLE: ASPECTOS DEL AUGE CULTURAL ESPAÑOL EN INGLATERRA (1589-1591)

J. C. SANTOYO

Universidad de León

No sé si la particular predilección que uno siempre ha sentido por los centenarios tendrá o no algo que ver con la necrofilia o con el culto a los muertos. Es algo que siempre he dejado para el sicólogo, o mejor el siquiatra. Pero lo cierto es que esta predilección me ha llevado a disponer incluso de una pequeña agenda particular de tales celebraciones seculares, que a veces repaso con mirada curiosa. Una ojeada a sus páginas me dice, por ejemplo, que hace exactamente un siglo, en 1890, venía al mundo un póquer de ases que luego conoceríamos con los nombres de Boris Pasternak, Ho Chi Minh, Eisenhower, De Gaulle y Nijinski.

También encuentro en esa agenda, por lo que se refiere al mundo de los Estudios Ingleses, que en este 1990 que ahora concluye hemos recordado los 400 años de la primera edición de *The Faerie Queene*; y el segundo centenario de la muerte de Benjamin Franklin y de Adam Smith, y el primero de la muerte del cardenal Newman.

No sé si alguno se acordará ya de las conmemoraciones del pasado año de 1989, pero a los flacos de memoria mi agenda les recuerda que a lo largo de su calendario celebramos el centenario de la muerte de Robert Browning y de Gerald Manley Hopkins, y el del nacimiento de Charles Chaplin, y el segundo centenario a su vez del célebre motín de la *Bounty*...

Vivimos (vivo, al menos) con una mirada hacia la utopía del futuro, que nunca será como lo imaginamos, y con otra hacia la nostalgia del pasado, que cíclicamente tendemos a recordar. En un mundo en el que el tiempo mide todas las cosas, los centenarios representan el giro de la gran rueda de Cronos, el gran gong despertador que nos anuncia el paso sorprendente de los días...

Hay en ese catálogo inexorable de centenarios y aniversarios efemérides que se celebran a bombo y platillo, con amplio despliegue periodístico y abundante panoplia de exposiciones y conferencias, y a veces hasta con altísimos presupuestos del Estado, todo lo cual los convierte en auténticos

acontecimientos nacionales. Tal es el caso (y prueba de que no exagero) de las celebraciones de *La Invencible* hace tan sólo dos años en Gran Bretaña, y tal es asimismo el caso, dentro de dos años en nuestro país, del quinto centenario del descubrimiento de América, que va a conmemorarse no ya a bombo y platillo, sino a banda completa de música... Pero hay además humildes aniversarios que apenas nadie recuerda, que no ocupan páginas de revistas ni vienen acompañados de sonoros redobles de campanas: como mucho, de un débil repique de campanilla. No hay tras estos sencillos «cumplesiglos» una fuerte industria editorial, o estatal, que aproveche y propicie la ocasión para fines más materiales que los del simple recuerdo...

En contraste con los muchos actos de todo tipo organizados en 1988 en conmemoración de *La Invencible*, por ejemplo, y en contraste directo con el abundante número de libros entonces publicados sobre aquel acontecimiento, apenas nadie (yo diría que absolutamente nadie) está trayendo hoy a la memoria los pequeños sucesos que en España e Inglaterra siguieron a aquella victoria o derrota (según se mire), sucesos casi anodinos acontecidos durante los años inmediatamente siguientes, pero que, a pesar de su aparente nimiedad objetiva, desde un punto de vista cultural, y sobre todo desde la perspectiva de los estudios filológicos, tienen mucho más valor que el propio hecho político o bélico, para siempre fosilizado en los manuales de historia... Tales hechos también tuvieron lugar hace ahora cuatro siglos: sólo que su centenario particular no está teniendo las velas ni la alharaca que otros tuvieron...

Es evidente que tras la derrota y dispersión de *La Invencible*, el «tema de España», como no podía ser menos, siguió presente, y bien presente, en la Inglaterra de 1589, 90 y 91, con una actualidad a la que no era ajena la misma calle, ni el teatro, ni las imprentas, ni —mucho menos— la propia reina Isabel y su gobierno. Si por circunstancias históricas bien conocidas 1588 fue en Gran Bretaña el «año de España», los años que siguieron ahondaron notablemente el surco dejado por aquel acontecimiento en la conciencia del país. Y fue precisamente en ese surco donde nacieron de forma casi espontánea unos brotes nuevos que quizá con circunstancias diferentes nunca se hubieran producido.

La reina Isabel ya pensaba en tomar represalias por el intento frustrado de Felipe II antes incluso de que las últimas naves de *La Invencible* hubieran concluido aquel verano de 1588 su desastroso periplo de regreso. «A mediados de agosto Walsingham escribía a Howard que [la reina] estaba pensando en una expedición para interceptar la flota [española] que venía de América con metales preciosos» (Read 1965: 437). Poco después la idea inicial se había ampliado considerablemente y a principios del 89 los planes apuntaban no sólo a hacerse con el tesoro que llegaba de América, sino a atacar las islas Azores, destruir al mismo tiempo «los restos de la flota española que habían acabado refugiándose en Santander y San Sebastián» y, por si todo esto fuera poco, atacar igualmente Portugal y colocar en el trono lusitano, entonces ocupado por Felipe II, al pretendiente don Antonio (*ibid.*: 438). El 29 de marzo de 1589

las dos Cámaras del Parlamento proponían conjuntamente que la reina declarara la guerra abierta al rey de España (*ibid.*: 445). Pero tales planes y propuestas apenas si llegaron a materializarse. Una flotilla comandada por Francis Drake y John Norris, que partió en abril, regresó con las manos casi vacías y el único botín de unas barcazas apresadas en la desembocadura del Tajo.

En agosto y octubre de 1590 dos nuevos temblores sacudieron a los ingleses cuando supieron que Alejandro Farnesio, gobernador español de los Países Bajos, había invadido Francia y que fuerzas hispanas también habían desembarcado en la cercana península francesa de Bretaña (*ibid.*: 473). Para contrarrestar esta acción, Inglaterra preparó durante el invierno un ejército de 3000 hombres, los reunió en la primavera de 1591 en la isla de Jersey y desde allí cruzaron hasta las costas bretonas, donde permanecieron varios meses sin presentar nunca batalla a las tropas de Felipe II (*ibid.*: 474). En agosto, una nueva expedición militar inglesa al mando de Essex cruzaba el canal y acampaba en Normandía.

Esta tensa situación de alerta y contragolpe generó en Inglaterra un interés por España que podríamos llamar «inverso», porque venía impuesto por la posición declaradamente enemiga que España ostentaba. Tal interés «impuso» la moda y el tema español en las islas británicas, muy a pesar quizá de voluntades e intenciones políticas. Lo cierto es que nunca hasta entonces, ni siquiera en los momentos de mayor proximidad dinástica, había habido en las islas tanta tendencia a estudiar nuestra lengua y nuestros libros. Cuando en 1591 Richard Percyvall alude ante el público inglés al idioma español, dirá que éste es «*the toonge with which by reason of the troublesome times thou arte like to haue most acquaintance*». Y ello a pesar también de los furiosos ataques verbales y escritos que estos años prodigaron por doquier su descalificación nacional, confirmando de hecho el amplio interés suscitado, porque sólo hablamos de aquello que, para bien o para mal, nos interesa. A la larga, el «auge» del tema de España en la Inglaterra de la época ha sido probablemente la herencia más perdurable de aquel inolvidable acontecimiento histórico que fue la derrota de *la Invencible*.

No pretendo con mi intervención en este decimocuarto congreso AEDEAN recrear aquellos momentos como puede hacerlo el historiador, ni decir lo ya repetido por los cronistas. Mi intento es más simple y pretende limitarse a rememorar (y evitar así que caigan en el olvido) los muchos pequeños detalles que dieron tinte tan español a los tres años que siguieron a *la Invencible*, aquellos cuyo cuarto centenario debíamos haber celebrado el año pasado, o este de 1990, o los que aún estamos a tiempo de celebrar en 1991.

\* \* \*

Sólo ese excepcional interés por lo español explica, por ejemplo, que en la Inglaterra de aquella época llegaran a imprimirse varias obras en nuestro idioma, fenómeno éste que a la inversa (es decir, obras en inglés impresas



en España) sólo llegaría a producirse tres siglos después, a finales del XIX. El 4 de abril de 1589 ya se solicitaba autorización (Arber 1875: 242) para publicar en castellano la obra de Bartolomé Felipe *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes*, que con pie de imprenta falso (algo nada infrecuente en la época) imprimió John Wolfe en Londres, con esta portada (Ungerer 1956: 38):

Tratado  
Del Consejo y  
de los Consejeros de los  
Príncipes.  
Compuesto por el Doctor Bartolome Felipe:  
Dirigido al muy alto y serenissimo Señor Cardenal Alberto  
Legado y Archiduque Daustria.  
Segunda Impression.  
Turino  
Impresso en casa de Gio: Vincenzo del Pernetto  
Con licencia de los Superiores. 1589

Pero es que dos meses antes, el día 1.º de febrero, se había solicitado idéntico permiso para imprimir un libro de la más estricta propaganda política, al menos según las líneas de actuación de la época<sup>1</sup>: el autor, que se escuda bajo las iniciales *F. R. de M.* y que si no era un español exilado, sí dominaba al menos nuestro idioma hasta el punto de componer versos en él, titula su escrito de 49 páginas *Respuesta y desengano contra las falsedades publicadas e impresas en España enbituperio de la Armada inglesa...* (Londres: En casa de Arnolde Hatfildo, por Thomo Cadmano, 1589). El pequeño volumen, cuya mayor originalidad reside en estar impreso en castellano, pretende salir rápidamente al paso de las mendaces noticias publicadas en la península en agosto y septiembre de 1588. Refuta con sus respuestas varias cartas españolas, incluidas en el texto, que atribuyen la victoria a Felipe II y que aseguran que los escoceses se han sublevado como consecuencia de la derrota inglesa. Contiene la obra además (pp. 2935) unos poemas en español que contestan «a los Romanzes de Christoval Brabo, vezino de cordoua...», compuestos por éste «en alabanza de la victorias, que la Armada Española tubo contra la inglesa...»

Las respuestas dejan sentados los hechos y desmienten los datos aportados por los originales españoles. Tienen un evidente interés histórico. Pero lo que más llama hoy la atención son los dos romances en respuesta a las coplas de ciego del cordobés Cristóbal Bravo, que también se incluyen en la

<sup>1</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 1.º de febrero de 1589: *An answer to the vntruthes published in Spaine against the English nauie, wrytten in the Spanish tonge by a Spanyard* (Arber 1875: 241).

publicación inglesa. Se le contesta, como ya he dicho, en castellano y asimismo en verso. Ya la primera línea califica a Bravo de «*ciego loco, mentiroso*», para dedicarse luego a «ponerlo a caldo», y bien espeso; de él dice:

*Publicas, perro, verdades  
y mentiras vas contando,  
victoria das al vencido,  
al vencedor deshonrrando.  
.....  
y la gloria que es de Ingleses,  
a Españoles se la has dado...*

Sigue después con un larga letanía de imprecaciones contra el ciego, que acaban con este tenor:

*Tu lengua la coman perros,  
tus orejas las ormigas,  
y los cuerbos carniceros  
agan plato de tus tripas.  
Tu cabeza en una orca,  
al sereno noche y dia,  
puesta esté, en lugar desierto,  
por centinela perdida.  
Las manos te corten vivo,  
y los pies y las rodillas,  
azóte en las espaldas  
y abrásente en la barriga...*

El opúsculo termina (pp. 46-48) con un «Romanze en loor de la nobleza anglicana», que creo debe ser único en toda la historia de la poesía española.

Sin que finalizara el año ya se había publicado también la traducción inglesa completa de esta obra, poemas incluidos, con el título de *An Answer to the untruthes, published and printed in Spaine, in glorie of their supposed victorie atchieued against the English Nauie... Translated by I[ames]. L[ea]., London: John Jackson, 1589.*

El mismo día en que se solicitaba autorización para la impresión de esta obra, 1.º de febrero de 1589, se pedía permiso de publicación para otro librito de claras referencias post-Invencible: en esta ocasión, el «guión» de una máscara teatral, firmada por Robert Greene, con el título de

*The Spanish Masquerado. Wherein vnder a pleasant deuise, is discouered effectualle... the pride and insolencie of the Spanish estate...<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> Londres: Roger WARD, 1589. Presentado en la *Company of Stationers* el 1.º de febrero de 1589 con el título de *The Spanishe masquerado* (Arber 1875: 241).

Definida por su autor como «*a devise conteining the discouerie of the Spanish insolent pride alaied with a deepe disgrace...*», ya en la misma portada, bajo el nombre de Robert Greene, se leen estos artículos iniciales, que pueden dar idea del tono general de la obra:

Twelve Articles of the state of Spaine.

The Cardinals sollicite all.

The King graunts all.

The Nobles confirme all.

The Pope determines all.

The Cleargie disposeth all.

The Duke of Medina hopes for all.

Alonso receiues all.

The Indians minister all.

The Souldiours eat all.

The people paie all.

The Monkes and Friers consume all.

And the deuill at length wil cary away all.

A 1589 corresponde asimismo lo que podríamos denominar «primer estudio contrastivo hispanoinglés», bajo el nombre bien adecuado de *A comparison of the English and Spanish nation*, Londres: John Wolfe, 1589<sup>3</sup>. Aunque se trataba de la traducción, hecha por Robert Ashley, de un opúsculo francés titulado *Discours politique*, esta «*comparison*» refleja directamente el ambiente inglés de aquellos días, que sin duda favoreció la temprana traducción de la obra. La colección de adjetivos descalificativos que se acumulan a lo largo de 41 páginas pocas veces ha sido superada: «*The Spanish Nation... is vnfaithfull, ravenous, and insatiable about all other Nations*» (p. 20) «*[it]... is covetous and craftie, and... most insolent and outrageous*» (p. 21). Para pasar a continuación a compararnos con la fauna más variada: «*Consider the nature and disposition of the Spaniarde, in whom may be seene together incorporated, a craftie Fox, a ravenous Wolfe, and a raging Tygre...*» (p. 21), «*he [is]... an vncleare and filthie swine, a theevish howlet, a proud peacock..., a legion of diuels, making trade of lying, coosening and deceauing the world*» (p. 21).

Si, en el ámbito de exaltación antihispana que caracterizó este 1589, no salíamos aquí nada bien parados, peor salimos aún en una de las más curiosas publicaciones de este año, la conocida brevemente como *A Skeltonicall Salutation*, de autor anónimo, cuyo título completo, sin embargo, riza el rizo de la más pura explosión de retórica satírica:

<sup>3</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 7 de abril de 1589 (Arber 1875: 242 b).

*A Skeltonicall Salutation,  
Or Condigne gratulation,  
And iust vexation  
Of the Spanish Nation,  
That in a bravado,  
Spent many a Crusado,  
In setting forth an Armado  
England to invado.*

La obrita de 16 páginas, impresa en Londres por Thomas Cooke, consta tan sólo de dos poemas, uno en inglés, otro en latín macarrónico. El primero, como no podía ser menos, termina así:

*...Because it is plaine,  
That the Devill of hell,  
Loued Spaniards so well,  
That he carried them all,  
Both great and small,  
Either dead or quicke,  
Through thinne and thicke,  
Both bodie, and soule,  
To his pinnefole,  
As the place appoynted,  
For the Popes annoynted.*

El poema latino, dedicado «*ad Regem Hispanum*», es todo un cúmulo de lindezas contra Felipe II, en un lenguaje que todavía nos puede resultar muy próximo. El contraste entre los *perversos* españoles y los *nobles* ingleses pocas veces ha quedado formulado en términos más paladinos que en la primera estrofa:

*Qui regis Hispanos  
Superbos, & vanos,  
Crudeles, & insanos,  
Multum aberrasti,  
Cum tuos animasti,  
Et bellum inchoasti  
Contra Anglos animosos,  
Fortes, & bellicosos,  
Nobiles, & generosos...*

Esta parafernalia de inevitable propaganda política, que no hacía al tiempo sino reflejar la euforia inglesa por la victoria lograda pocos meses antes, cobró cuerpo también aquel año en la letra de una canción cuyo tema

era «*the ouerthrowe of the Spanysh navie*» (Arber 1875: 242) y que se imprimió en una triple versión inglesa, flamenca y francesa.

Fue éste además un año de abundantes traducciones del español, en el que los ingleses conocieron dos clásicos de la literatura caballeresca española, *Amadís de Gaula*, de García de Montalvo<sup>4</sup>, y *Primaleón y Polendos*, de Francisco Vázquez<sup>5</sup>. La traducción, que en los dos títulos va firmada por el mismo Anthony Munday, se hizo no desde el castellano, sino desde una previa e intermedia versión francesa, pero tal circunstancia nada resta al hecho cierto de la afición con que en la Inglaterra de estos años se disfrutaba de la literatura caballeresca española: en fechas anteriores ya se habían traducido *Don Polindo*, *Palmerín de Oliva* y *Palmerín de Inglaterra* y posteriormente, hasta final de siglo, aún se publicarían *Don Belianis de Grecia* y *el Espejo de Príncipes y Caballeros*, entre otros.

Notable traducción del mismo año fue la titulada *The Counsellor*, que ver-tía al inglés la obra de Bartolomé Felipe *Tractado del conseio y de los consei-eros de los principes*, por las mismas fechas publicada en castellano, como ya he dicho, en la imprenta de John Wolfe. Firmaba la versión inglesa un joven traductor londinense (\* 1568), John Thorius, bien dotado para los idiomas, es-tudiante en el Christ Church College de Oxford en 1586, donde había conocido y trabado amistad con el exilado y exclaustro español Antonio del Corro.

Idéntica fecha, 1589 (aunque en portada aparezca la de 1588), lleva la tra-ducción inglesa de la *Historia del Gran Ryeno de la China*, del logroñés Juan González de Mendoza, que en Inglaterra se publicó bajo esta página titular:

The Historie of the  
great and mightie kingdome  
of China, and the situation  
thereof:

Togither with the great riches, huge  
Citties, politike gouernement, and  
*rare inuentions in the same.*

Translated out of Spanish by R. Parke.  
LONDON.

*Printed by I. Wolfe for Edward White,*  
and are to be sold at the little North  
*doore of Paules, at the signe*  
*of the Gun.*

1588

<sup>4</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 15 de enero de 1589 con el título de *The first foure bookes of Amadis de Gaule* (Arber 1875: 240 b).

<sup>5</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 9 de enero de 1589 con el título de *The honorable histories of Palmendos and Primaleon of Grece, Sonnes to the famous emperour Palmerin d'Oliua* (Arber 1875: 240)

La traducción la realizó Robert Parke, según confiesa en la dedicatoria, «at the earnest request and encouragement of my worshipfull friend Master Richard Hakluit», que pocos meses después, ese mismo año, publicaría su conocida antología de viajes y descubrimientos con el título de *The principal Navigations... of the English Nation*. Robert Parke, en la dedicatoria a esta traducción de González de Mendoza ya dice que Hakluit, «besides his other manifolde learning and languages..., at this present hath in hande a most excellent and ample collection of the sundrie trauailes and nauigations of our owne nation, a matter long intended by him..., which I hope will shortly come to light to the great contentation of the wiser sort». Efectivamente, la obra de Hakluit, que asimismo contiene traducciones de López de Gómara, José de Acosta, García de Resende, etc., solicitó permiso de publicación el 1.º de septiembre de este 1589<sup>6</sup>.

No quisiera terminar el recuerdo de los datos hispánicos que en este año encontramos en Inglaterra sin dejar constancia de que, como casi siempre ocurre, una cosa es la política y otra muy distinta el comercio. Mientras, si juzgamos por la primera, toda relación parecía rota entre los reinos de Felipe II e Isabel I, una atenta mirada a las relaciones comerciales, sobre todo marítimas, nos confirmará que éstas prosiguieron ininterrumpidas a pesar de los incidentes armados. Y la mejor prueba de ello, por encima de estadísticas y porcentajes de época, quizá la tengamos en la publicación, precisamente un año después de la derrota de *la Invencible*, de un pequeño volumen que llevaba el título de

*The Merchants Avizo, or instructions very necessary for their sonnes and servants when they first send them beyond the Sea, as to Spaine and Portingale, or other countries. Written by a wel-willer to youth, I[ohn]. B[rown]. Merchant in Bristoll, Londres, 1589<sup>7</sup>.*

y que resulta ser un compendio de «... las notas tomadas cuando [John Browne] se dedicaba al comercio con la península... Obra muy curiosa e interesante para conocer los métodos utilizados por los comerciantes ingleses en su trato con los españoles... Son unas instrucciones para el que visita España, modelos de cartas comerciales, consejos prácticos, una lista de mercancías españolas...» (Martín Gamero 1961: 38).

Quizá sea éste el momento de recordar que, mientras estos hechos ocurrían en Inglaterra, en España, que nada sabía aún de influencias lingüísticas o literarias inglesas, se autorizaba en 1589, a comienzos de aquel lejano verano, la fundación de un colegio o seminario para la formación de sacerdotes ingleses, con sede en Valladolid y bajo la advocación de San Albano... Pocos

<sup>6</sup> Arber 1875: 248.

<sup>7</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 3 de octubre de 1589 (Arber 1875: 249).

meses después la noticia de la fundación de este centro ya había alcanzado la corte inglesa...

\* \* \*

1590, año del que celebramos el cuarto centenario, mantuvo (y en algunos aspectos acrecentó) esta presencia «española» —directa o indirecta— en la cultura británica. Prosiguió la entrada de obras peninsulares en versión inglesa con la publicación de tres nuevas traducciones:

1. *El Dialogo militar... en el qual se trata del oficio del Sargento Mayor*, de Francisco de Valdés, que John Thorius tradujo<sup>8</sup> con el título de

*The Sergeant Maior.  
A DIALOGVE  
of the Office of a  
Sergeant Maior.  
Written in Spanishe by the Maister  
of the Campe Francisco de Valdes.  
And translated into Englishe,  
by Iohn Thorius.  
LONDON.  
Printed by Iohn Wolfe.  
1590.*

En la dedicatoria a John Norris, Lord Presidente de Munster, dice Thorius que este «*Sergeant Maior... hauing now forsaken his owne Countrey, marcheth not in the fielde in Spanish colours, but walketh in London streetes in Englishe attyre...*»

2. *El discurso sobre la forma de reduzir la disciplina militar, a mejor y antiguo estado* (Bruselas, 1589), de Sancho de Londoño, traducido por mano anónima con el título de *Military Discipline*<sup>9</sup>.
3. La edición londinense, en versión también anónima, de uno de nuestros clásicos de principios de siglo, *El diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año 1527*, de Alfonso de Valdés, obra escrita para exculpar al emperador Carlos V de los abusos cometidos por sus tropas cuando entraron a saco en la Ciudad Eterna, pero que en versión inglesa cumplía (hasta en su mismo título, *The Sacke of Roome*) la esperada finalidad opuesta de resaltar

<sup>8</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 5 de diciembre de 1589 con el título de *The office of the Sergent Maiour* (Arber 1875: 251 b).

<sup>9</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el mismo 5 de diciembre de 1589 con el título de *Military discipline by don Sancho de Londonno* (Arber 1875: 251 b).

la crueldad hispana y los «errores y abusos» de la Iglesia de Roma<sup>10</sup>. Nada extrañará, pues, que en la dedicatoria el traductor comente que

«the Treatise surelie is such, as being read of our nation, could not but worke singular good effects, euen in our most obstinate moderne peruerse Papists, seeing it so palpable reuealeth the horrible error and abuses of that their corrupted Romane religion, or rather putrified superstition... and that by a couple of their own Spanish partie: notsomuch by scriptures sacred...»

La traducción concluye con esta frase y con una cuarteta satírica en muy mal español:

«... in the meane time, Reade I pray you this Prayer in manner of a new Pater Noster, made by our Spaniards in couples that they song euen under the window of our high Bishop:

Padre nuestro in quanto Papa,  
Soys Clemente sin que os quadre,  
Mas rennego yo del padre,  
Que al hijo quita la Capa, & c.»

Pero no sólo hubo, como venía siendo habitual, traducciones de obras castellanas que por un motivo u otro podían atraer a los editores y público británico. El interés (no siempre reconocido, pero sí real) se proyectaba hacia áreas que iban bastante más allá del puro conocimiento de contenidos. Interesados en nuestra literatura y en nuestras obras de geografía, medicina o arte militar, el siguiente paso les llevó a interesarse, de forma harto natural, por la lengua en la que aquellas obras se habían escrito, y que en aquellos precisos momentos, más que nunca, era la lengua del enemigo. Y no eran, ciertamente, ni uno ni dos los que tal interés sentían. William Stepney le decía al año siguiente, 1591, a sir Robert Cecil, Tesorero Mayor del Reino, y se lo decía en nuestro propio idioma, que no en el suyo: «*Bien sé ay cantidad de personas muy nobles en nuestra Inglaterra que son muy aficionadas a la lengua Castellana*». Para añadir a renglón casi seguido, esta vez ya en inglés, unas frases que entonces a más de uno le sonaron temerarias, pero que el tiempo ha demostrado proféticas (recuérdese que son frases de 1591). Dice Stepney: «*I doubt not but that in future age the Spanish tongue will be as well esteemed as the French or the Italian tongues, and in my simple iudgement, it is farre more necessary for our countreyemen then the Italian tongue is*».

A pesar de esa «*cantidad de personas*» a que alude Stepney, a pesar también de que él estimara que la lengua «*castillana*» era «*farre more necessary for our countreyemen then the Italian tongue is*», los materiales con

<sup>10</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 2 de noviembre de 1590 (Arber 1875: 207)



que cualquier aficionado o curioso contaba por entonces para el aprendizaje del español no eran precisamente abundantes. Hacía ya la friolera de 36 años que se habían editado en Londres, con ocasión de la boda de Felipe II y María Tudor en 1554, dos elementales guías bilingües de conversación (?), una bajo el nombre de *The Boke of Englyshe, and Spanysche* (15 pp), otra algo más extensa con el título de *A Very Profitable boke to lerne the maner of redyng, wrytyng, & speakyng English & Spanish*, pero tan plagadas ambas de erratas en los textos castellanos que uno se pregunta si en su momento fueron de alguna utilidad, porque ciertamente cabe dudarlas: «*I roode*» aparece traducido como «*fui a cabello*», «*my name*» como «*nombro mio*» y «*this man wylbe very sure*» como «*aquell quiere ser bien surego*», por sólo citar tres ejemplos.

Pero aun en el caso de haber sido buenos vademecums lingüísticos, desde luego ya no se encontraban en el mercado. Tampoco habían sido sustituidas por ningún otro material de aprendizaje lingüístico. Quien recorriera las librerías de la época nada iba a encontrar que le sirviera. Los que sabían nuestro idioma, y eran muchos, lo habían aprendido en la práctica accidental del mercado, la milicia o de cualquier otro contacto directo con hispanohablantes. Tal era la situación hasta este mismo año de 1590, en el que por fin se publicó en Londres una gramática de la lengua española en inglés y para ingleses, que llevaba el lógico título de *The Spanish Grammer: With certeine Rules teaching both the Spanish and the French tongues... Made in Spanish, by M. Anthonie de Corro*...<sup>11</sup>. Tal gramática, efectivamente, la había escrito y publicado en Oxford varios años antes Antonio del Corro, un ex fraile jerónimo convertido al protestantismo y huido de España, que acabó como pastor de los protestantes españoles residentes en Londres. Pero Corro había escrito su obra en castellano, con el título de *Reglas Gramaticales para aprender la lengua española y francesa*, razón por la que su difusión había sido más bien reducida. Para estudiar español en ella ya había que saber español. Como el propio traductor reconoce en la «epístola al lector»,

«this Grammar was first written the greater part of it in Spanish...; in such manner that none could reape any benefit by reading of it, but such as were acquainted with both the foresayd languages. In so much that I... haue in such sort translated & altered this booke, that any English man may vse it to his profite...»

Ahora en cambio, en 1590, aparecía por fin la versión inglesa de la obra, realizada por un traductor ya conocido, John Thorius, y con una clara intención finalista: «*That any English man may vse it to his profite...*»

<sup>11</sup> Londres: John WOLFE, 1590. Presentada en *The Company of Stationers* el 7 de abril de 1590, con el título de *The Spanishe Gramer... with a dictionarje adioyned*. (Arber 1875: 255 b). Signatura en la Bibl. Nacional de Madrid: R. 23627.

La gramática, por si fuera poco, llevaba el valioso apéndice de un breve glosario bilingüe de 14 páginas con la equivalencia léxica inglesa de las 1.000 palabras españolas que aparecen en el texto, un glosario que era a su vez el primero que en tal condición salía de las imprentas británicas. Aunque tal apéndice, compilado por el propio John Thorius, llevaba el título un tanto pretencioso de *The Spanish Dictionarie*, lo cierto es, como comenta Martín Gamero (1961: 80), que «no es una obra de gran mérito, ni creo que el español que pretendiese aprender inglés con ella [o viceversa] llegase muy lejos, pero tiene el valor de ser la primera en su género».

En la misma línea de la propaganda política del año anterior, mitad triunfalista mitad burlesco-desacreditadora, también en este 1590 se publicó:

1. Una balada de título bastante representativo: *A true sailor's song against Spanish pride*<sup>12</sup>; y
2. Un original de Edward Daunce titulado *A Briefe Discovrse of the Spanish state*, Londres: Richard Field, 1590 [42 pp]<sup>13</sup>. Daunce admite en la dedicatoria que su única intención ha sido «to display some Spanish colours»: sólo que los colores no son precisamente halagüeños: más bien toda una paleta bien repleta de avaricia, crueldad, codicia, malicia. «Their envy —escribe Daunce— is to be regarded, a vice proper to men of base account, and peculiar about all others to this nation» (p. 10); «... as concerning, things Divine there is no nation that so confoundeth their vse, and seemeth religious not being so, as the Spaniard...» (p. 11).

Se procuraba asimismo traducir en seguida al inglés cuanta literatura continental contribuyera a desacreditar al enemigo, lo que a su vez demostraba que el punto de vista británico era compartido por otras naciones. En este sentido, y en este año, se tradujo primeramente del francés la obra titulada

The Coppie of the Anti-Spaniard, made at Paris by a French Man, a Catholique. Wherein is directly proued how the Spanish king is the onely cause of all the troubles in France (Londres: John Wolfe, 1590 [41 pp]); y

y posteriormente, del italiano:

A Discourse concerning the Spanish fleete, inuading England in the yeare 1588... written in Italian by Petruccio Ubaldino citizen of Florence (Londres: A. Hatfield, 1590 [27 pp])

Este fue el año, 1590, recuérdese bien, de la primera edición de *Tamburlaine the Great*, de Christopher Marlowe. Y recuérdese también a este

<sup>12</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 26 de marzo de 1590 con el título de *A Trewe Saylers songe against Spanyshe pride* (Arber 1875: 254 b).

<sup>13</sup> Presentado en la *Company of Stationers* el 1º de septiembre de 1589 con el título de *A briefe Discovrse of the Spanyshe state* (Arber 1875: 251)

propósito que Marlowe se inspiró para la trama de su obra en las páginas que Pedro de Mexía dedica a la figura e historia de Tamerlán en su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1542), traducida ya por entonces al inglés por Thomas Fortescue —desde una previa versión francesa—.

Al tiempo, y como reverso exacto de la medalla que estamos contemplando, quizá convenga recordar que 1590 (otro cuarto centenario olvidado) fue la fecha en que por primera vez se imprimió en España un libro directamente traducido del inglés. El volumen salió de la imprenta madrileña de Pedro de Madrigal y lleva el título de *Relacion de algvnos martyrios, que de nueuo han hecho los hereges en Inglaterra*. La traducción viene firmada (¡cómo no!) por un jesuita inglés exilado en España, el mismo Robert Persons que el año anterior, 1589, había fundado el Colegio Inglés de Valladolid. La *Relación* sólo parcialmente es un libro traducido, ya que de las cinco partes de que consta, las dos últimas no son versiones del inglés. Aun así, las tres restantes constituyen todo un hito en la historia de las relaciones culturales hispanoinglesas: salvo prueba en contrario, la prioridad cronológica de esta traducción, publicada hace ahora 400 años, merecía haber tenido por parte de nuestros estudios de Filología Inglesa algo más de atención de la que ha recibido, que ha sido escasa, por no decir nula.

\* \* \*

Pocas fechas quedan ya para que las campanadas de medianoche nos anuncien el nuevo año de 1991. En él conmemoraremos, entre otros, y si alguien se acuerda de hacerlo, el quinto centenario de la muerte del primer impresor inglés, William Caxton, el cuarto «cumplesiglos» de la primera edición de *Astrophel and Stella*, de Sidney, y el centenario de la muerte de Melville, fallecido el mismo año en el que nacía Henry Miller; el mismo año, 1891, de la primera edición de *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y de *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy.

Esas campanadas de nochevieja nos traerán también al recuerdo los hechos acaecidos en Inglaterra cuatro siglos atrás, en 1591, un año representativo como pocos de la «moda cultural» española que, a pesar de la enemistad, o quizá por ella misma, cobró auge tras la derrota de *La Invencible*. En 1591, en efecto, no sólo se imprimió en Londres y en español *La Celestina*; no sólo se estrenó la primera tragedia de tema hispánico de la literatura inglesa, *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd; no sólo se imprimió el primer método digno de tal nombre para el aprendizaje del castellano, *The Spanish Schoole-master*, de William Stepney, sino que sobre todo, y casi como culminación de esta tendencia, 1591 fue el año en que se publicó el primer diccionario bilingüe español-inglés, bajo el nombre de *Bibliotheca Hispanica*.

De la edición londinense de *La Celestina* en español poco sabemos hoy, porque todos sus ejemplares parecen haber desaparecido. Sí nos queda constancia, en cambio, de que el 24 de febrero de 1591 la *Company of Sta-*

tioners de Londres dio licencia al impresor John Wolfe para que imprimiera «a booke entituled *La celestina Comedia in Spanishe*» (Arber 1875: 271).

Por otro lado, la fecha del estreno de *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, sigue siendo materia discutida por los historiadores teatrales, si bien la mayoría se inclinan por este año de 1591. Lo único cierto, como dice Frederick S. Boas, es que «early in 1592 the play was in the full tide of its popularity» (Boas 1967: xxviii). Cierta o no la fecha propuesta, lo que sí es seguro es que su tema, y en parte el éxito de la que ha sido denominada «perhaps the most popular of the Elizabethan plays» (ibid.: xxxi), derivan directamente del «ambiente» español, distorsionado a veces, que en estos años se vivía en Inglaterra. De lo contrario, por utilizar un argumento del propio Boas, «it is antecedently improbable that an English dramatist would invent a plot concerned so entirely with incidents in the southern peninsula» (ibid.: xxxi).

El método más completo de todo el siglo XVI para el aprendizaje del español fue sin lugar a dudas el que profesor de idiomas William Stepney registró en la *Company of Stationers* el 13 de enero de 1591 y publicó pocos meses después bajo el título de *The Spanish Schoole-master* (Arber 1875: 270). Este «maestro de escuela español» contiene en sus 252 páginas una descripción fonética de los sonidos de nuestro idioma, un amplio paradigma de las conjugaciones, siete extensos diálogos con su correspondiente versión inglesa, toda una colección de refranes bien conocidos (como «mas dias ay que longanizas», «mas vale un toma que dos te darè» y «no es oro todo lo que reluzè»), las oraciones diarias, etc., además de un extenso vocabulario presentado por campos semánticos (partes del cuerpo, títulos, productos de la huerta, etc.). De este método se ha dicho que «inauguró el estudio del español en Inglaterra», estudio práctico se entiende, y ello precisamente porque William Stepney «included a great deal of conversational material and was clearly influenced by his profession as a teacher of spoken Spanish»<sup>14</sup>.

Stepney era profesor de español «in the famous Citie of London», tal cual reza la portada, y reconoce que el trabajo lo ha emprendido «being requested sundrie times of diuerse gentlemen my good friends, vnto whom I do reade the sayd tongue».

Pero si 1591 merece por nuestra parte (sobre todo por nuestra parte) alguna celebración de centenario, sin duda tal circunstancia se debe a que éste fue el año de la publicación de la *Bibliotheca Hispanica*, el primer diccionario español-inglés, obra solitaria de Richard Percyvall, y al tiempo colectiva, como suele serlo todo diccionario. Presentando ante la *Company of Stationers* de Londres y recibida autorización de impresión el 26 de diciembre de 1590<sup>15</sup> —nueve días faltan para que se cumplan cuatro siglos

<sup>14</sup> Nota inicial, *The Spanish Schoolemaster*, Menston: The Scholar Press, 1971.

<sup>15</sup> Arber 1875: 208 b. Signatura en la Bibl. Nacional de Madrid: 3-4954.

exactos de aquella fecha—, no pudo salir de imprenta hasta los primeros meses de 1591. La *Bibliotheca Hispanica* consta de cuatro diferentes secciones: de nuevo una descripción fonética de los sonidos españoles, un compendio gramatical, otro compendio sintáctico más breve y por último un diccionario de 182 páginas y 13.000 entradas léxicas. De ahí que el autor entienda su obra como una *biblioteca* compendiada y que le diga directamente al lector: «*I open vnto thee a Librarie*».

Percyall, que no contaba con precedentes para su trabajo lexicográfico, reconoce que «*the Dictionarie hath coste me greatest paynes*». Para componerlo utilizó dos fuentes bibliográficas principales: 1. El diccionario bilingüe español-italiano que Cristóbal de las Casas había publicado veinte años antes en Sevilla con el título de *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*; 2. El *Dictionarium* español-latín de Nebrija. Una vez elaborada con esta ayuda la nueva base léxica hispanoinglesa, a la que además el autor añadió unas dos mil palabras de su propia cosecha («*casting in some small pittaunce of mine owne, amounting well neare 2000 wordes...*»), Percyall acudió a contrastar su trabajo con dos fuentes «personales» y nativas de información, es decir, con dos españoles que vieron y corrigieron el diccionario manuscrito. Eran éstos dos prisioneros bien conocidos de *la Invencible* que seguían en Inglaterra a la espera de rescate y que por entonces se hallaban alojados en casa de Richard Drake: Vasco de Silva y nada menos que el general de la tercera escuadra de Andalucía don Pedro de Valdés. Percyall asegura: «*I ranne it [the dictionary] ouer twise with don Pedro de Valdes, and don Vasco de Sylva...*»

Finalmente, cuando ya tenía la obra casi terminada, supo que el médico de Oxford Thomas D'Oyley estaba también preparando otro diccionario, trilingüe en este caso (español-inglés-latín) y que incluso había solicitado licencia de impresión antes que el propio Percyall. Percyall y D'Oyley pudieron cotejar en noviembre de 1590 sus obras respectivas y el médico comprobó entonces que la de Percyall estaba ya mucho más adelantada, «*y muy amablemente —dice este último— dio su consentimiento para la publicación de la mía, aunque expresó el deseo de que añadiera la parte latina, como el había empezado a hacer con la suya, para cuya empresa recibí no poca ayuda de sus consejos y colaboración*». Así fue cómo el diccionario inicialmente bilingüe de la *Bibliotheca Hispanica* se transformó de pronto en diccionario trilingüe español-inglés-latín.

La *Bibliotheca Hispanica* gozó de pronto prestigio como (único) diccionario de la lengua española y la edición se vendió completa en muy pocos años, llegando a ser, como reconoce Gustav Ungerer (1965: 203), «*la guía más popular que se publicara en Inglaterra en la última década del siglo XVI*». Rowland White informaba a Robert Sidney el 29 de agosto de 1599 que la obra ya se había agotado. Por su parte, sir Edward Hoby confiesa (en una introducción escrita en castellano en 1597) que éste fue el único diccionario por él consultado para su estudio del español y traducción al inglés del tratado

de Bernardino de Mendoza *Teoría y Práctica de la Guerra*: «... Comencé a estudiar la lengua castellana —dice—..., facilitandola con el muy discreto y raro Dicionario, que compuso Richardo Perciual, por lo qual cierto los aficionados a este milicia le deuemos muchas gracias y loores...» En su *The Spanish Schoole-master* William Stepney el mismo año de 1591 califica al diccionario de Percyvall como «*very necessarie for the explanation of the said language..., being done for the benefite of our countrey-men, we are all bound to gratifie [Percyvall] with many thanks and commendations*».

De 1591 es igualmente el primer retrato que conservamos del poeta John Donne. El dato no tendría mayor interés, ni tendría tampoco por qué ser traído aquí a colación, si no fuera porque la pintura sirve para demostrar el conocimiento de nuestro idioma y las lecturas españolas de que Donne gustaba por estos años que ahora recordamos. En efecto, en un extremo del cuadro, y en castellano, aparece la leyenda: «*Antes muerto que mudado*», que no es sino una sencilla adaptación del último verso de una cuarteta de la *Diana* de Jorge de Montemayor:

*Sobre el agua sentada  
de aquel río la vi yo,  
do con el dedo escribió  
antes muerta que mudada.*

\* \* \*

Tres años los que siguieron a *la Invencible* que se convirtieron en hitos ineludibles de la intrahistoria de nuestras relaciones culturales con el mundo anglosajón:

Se fundó el primer colegio inglés en la península,  
y salió aquí a la luz (¡por fin!) la primera traducción inglés > español,  
firmada por Robert Persons,

En Inglaterra se publicó la primera gramática española escrita en lengua inglesa y

se puso en escena la primera tragedia inglesa de tema español;  
se compiló al tiempo el primer método para aprender nuestro idioma,  
que firmaba William Stepney,  
y el primer diccionario español-inglés digno de tal nombre, el de Richard Percyvall.

Junto a ello, la propable edición londinense, en español, de *La Celestina*,  
y la edición segura, también en español, del *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes*;

y al tiempo, durante los tres años, un buen puñado de traducciones, que incluyen obras de Bartolomé Felipe, García de Montalvo, Francisco Vázquez, Antonio del Corro, Francisco y Alfonso de Valdés, González de Mendoza...

Tales fueron las consecuencias culturales más directas, hoy casi olvidadas, de la derrota de *La Invencible* en 1588. Todo un ramillete de acontecimientos nada desdeñables para nuestra memoria filológica... Hay un famoso verso de Horacio, «*Graecia capta ferum victorem cepit*» («*Grecia, aunque conquistada, conquistó al fiero vencedor*») que cien veces se ha citado para ilustrar un conocido fenómeno cultural: el vencedor, Roma en este caso, sucumbe ante la cultura superior de la vencida Grecia. No es, ni mucho menos, el caso de la vencida España y la vencedora Inglaterra a finales del siglo XVI. Pero un asomo de analogía, en la misma línea de Horacio, tal vez sí se me permita: aunque vencida la marina española, su lengua y cultura alcanzaron en la tierra del vencedor un auge nada previsible, y cuando menos sorprendente. Quizá, después de todo, y a una distancia de cuatro siglos, la derrota de la armada hispana mereciera la pena. Al menos, desde un punto de vista estrictamente cultural.

A tantos traductores, lexicógrafos, gramáticos, maestros de lenguas, dramaturgos y vates de variada estrofa como fueron testigos de este auge español en Inglaterra en los años de 1589, 90 y 91, mi recuerdo, nuestro recuerdo, en el cuarto centenario de aquellos días de enemistad.

## Referencias

- ARBER, Edward (ed.), *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-01640 AD*, Londres, 1875, vol. II.
- BOAS, Frederick S. (ed.): *The Works of Thomas Kyd*, Oxford: Clarendon Press, 1967 [1901]
- MARTIN GAMERO, Sofía: *La enseñanza del Inglés en España*, Madrid: Gredos, 1961
- READ, Conyers: *Lord Burghley and Queen Elizabeth*, Londres: Jonathan Cape, 1965 [1960]
- UNGERER, Gustav: *Anglo-Spanish Relations*, Madrid: Clavileño, 1956

# SHAKESPEARE IN AMERICA PERFORMANCE, SCHOLARSHIP, AND TEACHING

Michael MULLIN  
University of Illinois

Shakespeare. One name with instant recognition in our world today, Shakespeare may be as close as we can come to a cultural universal in this multi-ethnic, polyglot, global village. My thesis for today is a simple one:

If one is to study and teach English or American literature, one must know Shakespeare because Shakespeare has been and continues to be central to English-language culture and education in North America.

First let us review some facts, which I have set down in the handouts. The breadth and depth of Shakespearean activity in America is simply staggering.

## 1. Performance

### *Theatre*

More than 38 Shakespeare festivals playing during the summer months bring live Shakespeare to audiences easily numbering 1 million annually. Throughout the year Broadway and many community and university theatres continue to find Shakespeare a boxoffice bonanza.

### *Television*

The BBC Shakespeare on Television 1980-87 drew audiences estimated at 3-5% of the American viewing audience, or something like 10 million people for an average broadcast. Commercial television and film makers continue to invest in new Shakespeare productions, the most recent being the acclaimed *Henry V* starring Kenneth Branagh.



## 2. Scholarship

### *Publications*

*Shakespeare Quarterly*, *Shakespeare Studies*, and *The Shakespeare Newsletter*—to name only the three best known of several American publications—have paid circulations of 2,000 to 3,500. Each year two dozen or more books on various aspects of Shakespeare and Shakespeare criticism are published in the United States.

### *Professional societies*

The Shakespeare Association of America draws 500 scholars to its annual meetings; its membership includes twice that number. Shakespeareans also take an active part both in larger organizations—the Modern Language Association and the National Council of Teachers of English—and more specialized ones—the Malone Society that reprints Renaissance texts, for instance. All are welcome.

### *Research centers*

Preeminent is the Folger Shakespeare Library in Washington, D. C. Other important centers for the study of Shakespeare include the Huntington Library in Pasadena, the Newberry Library in Chicago, the Humanities Research Center in Austin, and the University of Illinois at Urbana-Champaign. These are all open to scholars and students from everywhere.

## 3. Teaching

### *Secondary schools*

Every high school (excepting some vocational-training schools) includes one or often three Shakespeare plays—*Romeo and Juliet*, *Macbeth*, and *Julius Caesar* are most often taught—as part of the required course of study. For the 33,000 high schools in the United States, enrollment in Shakespeare classes amounts to more than 1 million annually.

### *Colleges and Universities*

Publishers of Shakespeare editions estimate that annual enrollments in Shakespeare courses (their market) total 250,000 students. Many, probably most, of these students of Shakespeare are *not* specializing in English or American literature; in most American colleges and universities a Shakespeare course is recommended as part of one's essential education in the humanities.

### *Shakespeare institutes*

Shakespeare institutes, offering intensive three-to-six week specialized training for high school and college teachers, have appeared in connection with such research libraries as the Folger and such major theatre festivals as those in Stratford, Ontario; Boulder, Colorado; or Ashland, Oregon.

### *Editions*

Several one-volume editions of all the plays and several single-play editions (easier to carry) offer of background information and critical apparatus. Many families possess heirloom copies of Shakespeare.

### *Audio*

All the plays were recorded years ago by Caedmon records. Many high schools, public libraries, and university libraries have copies for general use.

### *Video*

The BBC Shakespeare and other productions (including those originally made as films) are available on videotape and videodisk for classroom use (or home viewing). Lectures and lecture-demonstrations on interpreting Shakespeare may be purchased from *Films for the Humanities*.

These then are the facts. The numbers may not be exact—who can say how many televisions are really being watched, or how many tickets to Shakespeare plays were actually sold in a given year? Never mind. The universality of Shakespeare in American culture is axiomatic. It is so axiomatic that a television commercial for an orange juice company that offers to contribute a nickel to the Olympic Games for every can of orange juice sold begins with: «To be or not to be, that is the question.» Certainly they do not expect everyone in their audience to know *Hamlet* by heart, but they are counting on the familiar words to focus their viewers' attention—and probably to add a touch of class to the commercial.

The vastness of Shakespeare in America raises three questions: (1) How did Shakespeare come to be so prominent in American culture? (2) Granted Shakespeare's centrality to American culture and education, what are the newest developments in performance, scholarship, and teaching? (3) How do these developments impinge on the interests and concerns of the Association—that is, what practical suggestions can I offer to my colleagues here based upon my experience with Shakespeare in America? Let me take up these questions in order.

## 1. How did Shakespeare come to be so prominent in American culture?

It has not always been so, but it has nearly always been so. We are reminded by history that New England was settled by people who had fled from England to practice their religion in peace. These Puritans were of the same persuasion as those who pulled down Shakespeare's Globe and forbade the performance of plays during Cromwell's interregnum. Yet, as Charles Shattuck has written with such wit and verve in his *Shakespeare on the American Stage*, no sooner did cities spring up on the Eastern seaboard than in them arose theatres and theatre troupes travelling from one city to another. Shakespeare was the standard fare.

As the country matured, its theatres began to feature performers from overseas and eventually to send some of its own abroad. Again, Shakespeare stood at the center of the repertory. Pressing westward, in the mining camps we hear of Shakespeare or scenes from Shakespeare. In *Huckleberry Finn* Huck and Jim meet up with the Duke and the King, two drifters who use Shakespeare as the come-on in their con game. Even in Angels Camp or on the rough-and-ready Mississippi River, it seems Shakespeare's popularity was established.

Come forward in time a little and we find Abraham Lincoln at Ford's Theatre when the famous Shakespearean actor from a family of famous Shakespeareans shoots him. Or look around the country at the end of the century to find Shakespeare featured at the chataquas, those summer festivals of culture and learning that would later grow into summer Shakespeare festivals, sometimes, as in Ashland, Oregon, using the very amphitheatres built for the original chataqua.

The turn of the century is a good place to pause and ask —what about Shakespeare in the schools? Shakespeare enjoyed pride of place in the East Coast private colleges. In the public schools, with their emphasis on elocution and the assimilation of immigrants, Shakespearean soliloquies were often set as speeches to memorize, points of common reference among a nation of immigrants. I myself recall being made to memorize Portia's speech on the quality of mercy when I was still in grade school. I had no idea whatsoever of what the play it came from was about. The exercise remained as part of the traditional teaching material.

With the fading of the classical tradition in the early twentieth-century, educators turned to Shakespeare as a natural replacement, easier than Greek and Latin because written in English, but no less worthy because steeped in traditional cultural values.

In part the respectability of Shakespeare was helped by the efforts of scholars, that grand chain of editors stretching from Shakespeare's friends Hemings and Condell down through Alexander Pope to the infamous Thomas Bowdler who published his expurgated Shakespeare in 1818, and thence through the lavishly illustrated «family editions» of the last century. The

culmination of these centuries of editorial commentary is the «Variorum» Shakespeare, still being updated, in which all commentary for any given line is printed.

Nor was scholarship solely concerned with the elucidation of the text. The rigors of Germanic textual studies of the scriptures had, by the turn of the century, spawned a search for «corruption» in Shakespeare, and with this search came the first of many crackpot theories that Shakespeare did not write the plays attributed to him. Archaeologists and Cryptographers unearthed Troy; Shakespeareans, led by the great English scholar E. K. Chambers sought to discover the conditions of performance under which Shakespeare and his contemporaries worked. Other scholars, delving through forgotten literature, hunted down the sources and analogues of Shakespeare's plays, now helpfully placed between two covers in Geoffrey Bullough's standard reference on the subject *Sources and Analogues of Shakespearean Drama*.

Just as English literature was making its way into the curricula of the colleges, the colleges in turn were placing Shakespeare on the list of authors upon whom high school students seeking admission would be tested. As college education came to be more and more the norm for American students, so too did familiarity with Shakespeare, a secondary school phenomenon that began in the last century and that is still going strong today.

Widespread acquaintance with Shakespeare's work and the highbrow tone associated with it have made Shakespeare a natural box office attraction. The movies capitalized on it—witness Mickey Rooney as Puck in the Hollywood *Midsummer Night's Dream* in 1933. After World War II, New York founded its own summer Shakespeare festival and other cities followed suit. Especially worth noting are Ashland, Oregon, and Stratford, Ontario. Stratford, at least, had its name going for it when the town fathers decided to initiate a festival in the late 1940s. And they had the prestige of Tyrone Guthrie to boot. At the same time, Ashland had only a visionary named Angus Bowmer and an empty chataqua amphitheatre. Now Stratford boasts not one but several permanent theatres and a booming tourist industry. And Ashland, with three theatres associated with the festival, has become a summer artists' colony that draws people from all over the country—at latest count there were another *nine* theatres in a town with only 15,000 year-round residents!

Looking around the country at the twentieth century draws to a close, one sees Shakespeare taught in virtually every high school, often with the aid of video performances. We see audiences numbering hundreds of thousands flocking to summer festivals, Broadway and college productions of Shakespeare. Indeed, if one broadcasts Shakespeare on television, a new *Hamlet* was telecast this Fall, and chances are copies will be made for the family's video library. It is doubtless possible to live in some parts of the United States without hearing about Shakespeare from one end of the year to the next, but it would not be easy.

2. **Granted Shakespeare's centrality to American culture and education, then, what are the newest developments in performance, scholarship, and teaching?**

I take performance up first. At the turn of the century the ideal Shakespeare production featured realistic sets and costumes done in the period in which the play was set —togas and fluted columns in the Forum in *Julius Caesar*, for instance, a barren heath for *Macbeth*, and so on. Nowadays the setting could just as easily be abstract and timeless, or another time and place— as in the famous voodoo *Macbeth* Orson Welles staged in New York the 1930s. Nowadays no one knows *what* to expect in terms of setting and costume. That's part of the fun. Topless *Macbeth* at CSF, what audiences *can* expect is that the production will strive to present the play as fresh, even when that means anachronism; that the text will be nearly uncut, and the action will go forward with a minimum of interruptions for set changes—the last two principles derived from scholarship that showed Shakespeare's practice. And of course we can expect that every television and film star will aspire to «do» Shakespeare, from Dustin Hoffman to *Top Gun's* Val Kilmer. At the Shakespeare play one can expect to see people prepared to enjoy themselves, relaxed and easy-going, not anxiously awaiting a grand event.

Shakespeare scholarship today is no less varied than the styles of Shakespearean production. For a useful compendium turn to «The Year's Work in Shakespeare Studies» in *Shakespeare Survey* or, for more detail, to the annual bibliographies of *Shakespeare Quarterly*. There one may expect to encounter research along traditional lines, investigating the historical and literary contexts of Shakespeare. The «new historicism», as it has been termed, is busy re-evaluating and questioning earlier assumptions about society and politics in Shakespeare's time and in his plays. The discovery of the foundations of the Globe and Rose theatres in London two years ago has given a sharp injection of new information into speculative questions that were once thought to be beyond proof. We now have a much better idea of the dimensions and layout of those Shakespearean theatres. Pressing further amidst contemporary Shakespearean scholarship, one may discern other special approaches —feminists have scrutinized the plays of late, as have Marxists, deconstructionists, and semiologists. One hears little about patterns of imagery these days, much about paternalism, dialectic, signifiers, signs, and other concepts in the contemporary critical lexicon. Of these concerns, the ones that most consistently leap from the pages of learned journals to heated discussion in conferences and classrooms are those having to do with Shakespeare's portrayal of women.

Yet perhaps the greatest change in Shakespeare scholarship over the past two decades has been the avid scholarly interest in Shakespeare in performance, whether one means by «performance» the study of actual perfor-

mances in theatre history, performances staged in the mind's eye, or verbal reconstructions of performances as they might have been staged in Shakespeare's Globe theatre. No longer are Shakespeare's works treated as closet drama to be read and understood principally as literary texts. They are to be understood as scripts for performance.

The tacit assumption that Shakespeare's plays must be encountered as both drama and theatre underlies so much of today's scholarship that it is worth a moment to pause and consider. In earlier centuries, the division between text and script or drama and theatre in Shakespeare could not have been greater. One text appeared in print—sometimes censored to remove the bawdry, otherwise complete. A very different one was enacted onstage; in the eighteenth century revised outright, in the nineteenth, shortened and rearranged to allow for changes of the cumbersome scenery. In our times the stage and the study have come together: in its own way the theatre has dropped traditional stagings in favor of contemporary interpretations a la modern dress, even as it has embraced the scholars' insistence on continuous staging and a space approximating the Globe theatre's thrust stage, two entrances, and an upper acting area. And on its part, literary criticism has come more and more to focus on staging—investigating the plays' rich theatre history, reconstructing their staging in the Globe, or investigating their stage dynamics in space and time. Even when a critical question is not directed towards matters of stagecraft, as often as not, literary scholars will include in their analyses a consideration of staging. Not surprisingly, this interest has carried over into the classroom.

Perhaps it was the insistence on «relevance» by the earnest students of the late 1960s (I was one of them) that shifted the teaching of Shakespeare away from line-by-line analysis—translation or paraphrase might better describe it—and the production of student papers recapitulating the findings of scholars: source studies, patterns of imagery, and the like. Students asked, «What has this got to do with today?» One response was to direct paper topics towards current events, not always an easy analogy given the very different politics of Renaissance England and modern America.

In the 1970s and 1980s came the movement to engage students through acting and rehearsal exercises, transforming them from passive listeners to active doers. Across the country, Shakespeare teachers began to emphasize reading Shakespeare aloud with expression, often asking their students to «perform» in a rudimentary way. At the annual meetings of the Shakespeare Association of America, actors from the Stratford Festival or the Royal Shakespeare Company demonstrated their art and answered questions about it. Workshops for college and high school teachers encouraged them to experiment more with performances by students in the classroom. So too, teachers began to integrate the viewing of Shakespeare films into their class schedules, in the meantime opening «Shakespeare on film» as a new area for critical analysis. All this was already going on when in 1978 the BBC

and the United States Public Broadcasting Service announced the grand plan to produce and telecast all of Shakespeare's plays.

The result, over seven years, was a virtual flood of Shakespeare on television. Time-Life Television marketed the video tapes and soon they were standard fare in high schools and public libraries throughout the country. For the first two years, a National Advisory Committee of educators (on which I served), helped to produce teaching materials to accompany the broadcasts; these were sent to every high school in the United States. Other materials made possible «telecourses» —courses taught by correspondence with the broadcasts as an integral part of the course material. It would not be an overstatement to say that, for both Shakespeare teachers and for the larger society, Shakespeare in America today is alive and thriving.

**3. How do these developments impinge on the interests and concerns of the Association, that is, what practical suggestions can I offer to my colleagues here based upon my experience with Shakespeare in America?**

By way of a beginning, a beginning that I look forward to extending in informal conversation during the course of these meetings, let me take the shortest way and look at the Shakespeare course that I have designed and used for the past several years. A copy of the syllabus is in your handouts.

As you can see, it incorporates the reading of nine Shakespeare plays with classroom lectures and discussions. These lead in turn to papers by students on a variety of literary topics that students propose and I approve. «Is Hamlet truly mad?» for instance, or «Why are the young women in Shakespeare's comedies so often disguised as young men?» Ten pages of typewritten analysis is the minimum. «Open rehearsals» in class begin to get students out of their seats and trying out the plays in performance. «The director's notebooks», usually prepared by groups of four or five students, provide an opportunity to work on the staging of a scene on paper.

As the course enters the final weeks, the emphasis shifts from discussion to doing. The director's notebooks are presented to the class. From the BBC Shakespeare we view those scenes that the class performed did as open rehearsals. Students form «acting groups» and choose scenes to prepare, thereby actively making Shakespeare part of their own experience. To encourage a sense of group identity members sit together and choose a group name, usually something whimsical like «The Pretenders,» in homage to the rock group; or, say, «the English Theatre Company», ETC. for short. In my lectures I try to address the larger context of the Shakespeare experience—the history of Shakespeare onstage and in print. Then, at the end of the term we have the Acting Projects, a festive evening of Shakespeare that brings the

course to a close. (Let there be no mistake, it is not all play. There are quizzes, hourlies and a final examination as well).

The aim of the course is to help students understand and enjoy Shakespeare's plays. Although it uses the concepts of literary analysis and the techniques of performance, the course does not seek to produce Shakespearean scholars or actors. Rather it tries to open wide the doors to a full appreciation of the plays, putting its students firmly and confidently on one of the pieces of common ground that our society shares. And it works, year in and year out. I am reminded of its success when I receive, as I do again and again, a postcard from some distant Shakespeare festival. Years after graduation they write, usually just a few words: «I made it. It's great. Thanks.»

How happy for Michael Mullin, you are probably thinking to yourselves, but what has it to do with what I do in my teaching and research? The answer to that question I cannot presume to know. Yet I *can* suggest that, scaled back to allow for the difficulties of working in a foreign language, many of the activities I have described are applicable across cultures. Certainly the shift of emphasis from the teacher imparting an interpretation to the student formulating a personal interpretation and then expressing it through acting can begin just as soon as the meaning of a speech or scene is clear. The staging of a scene —with costumes, setting, lighting, and stage directions— leads directly to questions of interpretation —why is Hamlet dressed in black? The use of videotaped performances, now widely available, can bring the theatre into the classroom.

«Not of an age», Ben Jonson said of Shakespeare, «but for all time». The experience of Shakespeare's plays in America argues strongly that, rather than being an *English* author, Shakespeare is equally an *American* author, as he is, indeed a *world* author. If we can help our students to understand that world better, we will be better teachers. To that end, I urge the Association to keep Shakespeare at the heart of its teaching and research, thereby to remain true to a heritage that spans centuries, cultures, and continents. Thank you.





## APPLIED HISTORICAL LINGUISTICS: THE HISTORY OF ENGLISH AND THE STUDY OF LANGUAGE

Francisco FERNANDEZ

Universidad de Valencia

Convendría recordar dos presupuestos que todavía me siguen pareciendo válidos en su formulación genérica (aunque, como es lógico, habría que reformularlos o al menos precisarlos periódicamente): uno de índole práctica y el otro de índole teórica.

**El primero** es el que la lengua (la *lengua inglesa*, en nuestro caso) es instrumento, a la vez que resultado, de la actividad más genérica de la comunicación humana; y que, en el aprendizaje y utilización de la misma, la lengua

—Se nos manifiesta en forma *auditiva* o *visual*; y

—La manifestamos en forma *fonética* o *gráfica*.

Lo cual implica, en lo que supone de *receptividad* o de «destinatario» de la comunicación:

—La comprensión oral; y

—La comprensión escrita.

Y en lo que supone de *productividad*, de factor generativo o de «emisor» de la comunicación:

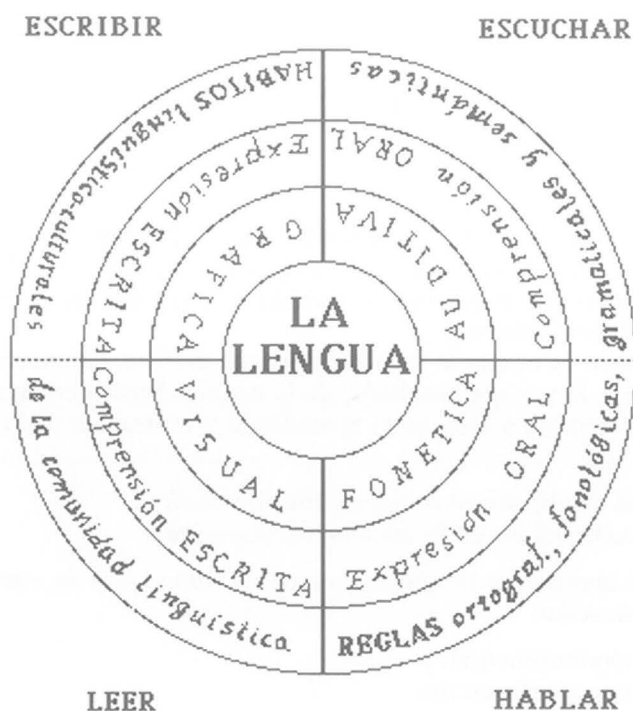
—La expresión oral y

—La expresión escrita.

En una representación esquemática como la siguiente [que podría resumir este primer presupuesto], diríamos que la parte derecha del esquema representaría, como todos sabemos, el *lenguaje oral*; y la parte izquierda, el *lenguaje escrito*.

El *lenguaje oral* está estructurado de acuerdo con unas reglas fonológicas (fonéticas y fonemáticas), gramaticales (morfológicas y sintácticas) y léxico-semánticas, que han ido fijándose y han sido aceptadas por la comunidad lingüística.

Y el *lenguaje escrito* se circunscribe, igualmente, a unas normas ortográficas y a unos hábitos lingüístico-culturales de esa misma comunidad (que han ido variando o precisándose a lo largo de la evolución, y de acuerdo con las necesidades, de esa comunidad; y continuarán evolucionando). Tales reglas y hábitos culturales son también nuestro objetivo en la enseñanza de la lengua.



Si consideramos el esquema en función de las destrezas lingüísticas, entonces nos encontramos con las cuatro comúnmente conocidas como ESCUCCHAR, HABLAR, LEER Y ESCRIBIR.

El **segundo presupuesto** es de índole teórica, y está también suficientemente admitido entre los estudiosos de la lengua. Se trata de los conceptos de DIACRONIA Y SINCRONIA. Todos sabemos que *diacronía* equivale a estudio histórico, a desarrollo, evolución, etc... y que *sincronía* equivale a estudio de la lengua en su momento actual. Muchos autores las contraponen; y otros tratan de armonizarlas. Yo me sitúo decididamente con estos últimos. Y es que, en efecto, la *perspectiva diacrónica* y la *perspectiva sincrónica* de la lengua no son en modo alguno opuestas, sino que más bien resultan «com-

plementarias». Nos comunicamos, de hecho, con el *inglés actual* [y de él nos ocupamos, en general, cuando nos proponemos enseñar la lengua]; pero éste es, sin duda, el resultado de una evolución. Y el conocimiento de esa evolución no solamente ayuda a nuestra comprensión de lo que llamamos inglés actual, sino que la *condiciona*. Podríamos comparar la evolución del sistema, del «todo orgánico» de la lengua, con la de cualquier otro «organismo» (el de la persona humana por ejemplo). Si deseáramos, en un determinado momento, conocer a una persona (= su proceso de madurez, su personalidad, etc...) nos sería, desde luego, muy conveniente conocer su educación, sus vivencias, los acontecimientos que se han sucedido en su vida, ... que explican y hasta condicionan su «realidad», su personalidad actual (al tiempo que esa *realidad actual*, así conseguida, nos ayudará a conocer o a prever sus reacciones, sus actitudes, etc... del futuro). Así como sería poco fiable la comprensión e interpretación de las acciones, actitudes, etc... de esa persona, desconsiderando y dejando totalmente de lado sus antecedentes, sus condicionamientos, las circunstancias (niñez, escolaridad, matrimonio, situación económica o social, etc...) que las han condicionado, del mismo modo resultaría poco fiable el pretender comprender, tener una visión adecuada y enseñar la lengua actual sin la consideración y el conocimiento de su desarrollo, de su evolución, de las circunstancias que han condicionado su realidad actual.

Reconozco, desde luego, que la explicación de tales *antecedentes* no siempre resultará «económico». En ocasiones, dependiendo de lo limitado del interés de los alumnos, del tiempo o de otras circunstancias (y sobre todo cuando nuestra docencia se dirige a los «principiantes»), ni siquiera será conveniente la insistencia constante y machacona en ciertas cuestiones de índole histórica (que pueden ser objeto de estudio en sí mismas; y muy válido, gratificante y enriquecedor, por cierto).

Sí que será extremadamente conveniente para el alumno de nivel intermedio o avanzado, para el adulto o el joven que se plantea el *porqué* de las cosas, de las expresiones, del «mecanismo» de la lengua que está aprendiendo. Y lo será, desde luego (y hasta diría que resulta indispensable), para el profesor, para el que —aún enseñando a niveles iniciales— es (o ha de ser) el especialista, el que tiene —o ha de tener— la explicación y la respuesta que necesitan y le exigirán sus alumnos. Entre otras cosas, porque el adagio «*nadie da lo que no tiene*» creo que es también válido en la docencia: «nadie transmitirá seguridad en lo que enseña si no la posee».

Vamos pues a reflexionar en estos momentos —aunque sea de modo bastante rápido y necesariamente incompleto, desde luego—, sobre algunos de esos antecedentes, circunstancias y condiciones históricas que me parecen de indudable importancia para el conocimiento de la realidad actual de la lengua inglesa. En otras palabras, voy a apuntar o sugerir alguna **aplicación práctica** de la historia de la lengua (si se emprende desde la perspectiva adecuada), algunos «botones de muestra» que justifican su estudio no sólo

para el especialista, sino también para el que se enfrenta con la clase diaria de lengua inglesa en un Instituto, en una Escuela Universitaria o en los primeros cursos de la Universidad. Y ello porque creo que pueden tener una notable influencia y repercusión en la enseñanza y aprendizaje de la lengua, en los varios planos o niveles de la descripción lingüística: el nivel ortográfico-fonológico, el nivel morfológico-sintáctico y el léxico-semántico, así como el de la cultura y civilización.

### El plano ortográfico

En el plano ortográfico, la HISTORIA DE LA LENGUA INGLESA podrá mostrarnos, entre otras cosas, el porqué de las diferencias entre la *norma escrita* y la *norma hablada* de la lengua, ese «gap», esa falta de correspondencia que se da en el inglés entre *escritura* y *pronunciación*.

Esta escasa correspondencia resulta más evidente a los hablantes de lenguas con escritura «quasi-fonética» (como el español, por ejemplo). Todos conocemos ejemplos de las dificultades que esta falta de correspondencia ocasiona; sobre todo si nos fijamos en los grafemas múltiples OW, SH, TH, SSI, SCI, etc...

En muchas lenguas encontramos también grafemas múltiples:

CH (en español),  
OU (en francés),  
SCH (en alemán),...

Pero la correspondencia grafema-fonema en estas lenguas es, por lo general, idéntica y constante: un grafema corresponde a un fonema determinado; y ese fonema se representa siempre por el mismo grafema. La «CH» española, por ejemplo, es un grafema doble, distinto de «C» (/k/ o /θ/ + «H» (generalmente /ø/); pero siempre «CH» corresponde al fonema /tʃ/ y este fonema se representa siempre por esa ortografía.

En inglés, por el contrario, la ortografía «OW» por ejemplo, puede corresponder a

/aʊ/: *down*,...  
/əʊ/: *show*,...  
/ɔ/ -/ʌ/: *knowledge*,...

Y un fonema consonántico, como /ʃ/, puede corresponder a los grafemas:

SH: como en *show*, *wish*,...  
SI: como en *mansion*, *Persia*,...  
CE/CI: como en *ocean*, *special*,...

CH: como en *champagne*,...  
TI: como en *nation*,...  
SCI: como en *conscious*,...  
SSI: como en *permission*,...

Tras una ojeada a la historia de la lengua, observaremos que, en efecto, la norma escrita de la lengua inglesa se fijó, en sus aspectos más genéricos, a fines del siglo xv y comienzos del s. xvi (a lo que contribuyó notablemente la introducción de la imprenta, por William Caxton, en 1476); justo antes de iniciarse el proceso fonológico que transformaría por completo el sistema fonológico inglés (el así llamado *Great Vowel Shift* o «gran transformación del sistema vocálico»). En el momento de la fijación ortográfica, la norma escrita era, en buena medida, lógica y quasi-fonética; y ello puede apreciarse en muchos de los grafemas múltiples, como las vocales dobles por ejemplo. Así:

- «EE» y «OO» se fijan para expresar la /e:/ y la /o:/ (*largas*) del inglés medieval que, tras el *Great Vowel Shift*, se cerrarán originando /i:/ y /u:/, respectivamente.
- «EA» y «OA» se fijan para expresar /ɛ:/ y /ɔ:/ (*abiertas y largas*); es decir: una /e/ tendiendo, en su apertura, hacia /a/; y una /o/ tendiendo también, en su apertura, hacia /a/; que luego, a lo largo del *Great Vowel Shift*, se convertirían en
  - /ei/-/i:/: la primera (aunque culta), restringida ahora sólo a cuatro vocablos: *great*, *break*, *steak* y *yea*; y la segunda, en todos los demás casos: *sea*, *seat*,...;
  - o en /əu/: ej. *boat*, *oath*,...

No diré, como Chomsky & Halle (en *The Sound Pattern of English*, New York, Harper, 1968, p. 184, footnote), que el sistema ortográfico inglés actual «turns out to be rather close to an optimal system for spelling English; in other words, it turns out to be rather close to the true phonological representation»; porque todos tenemos la experiencia de que esa correspondencia escritura-pronunciación está lejos de ser «ideal». Y así lo ha visto también un buen número de autores que han intentado «reformular» el sistema ortográfico inglés (desde la segunda mitad del s. xvi: Bullokar, Hart, Gil,... hasta nuestros días).

No puedo estar de acuerdo, pues, con Chomsky en esto; pero sí repetiré de nuevo que una mirada retrospectiva nos podrá aclarar estos y varios otros aspectos ortográficos. Observemos que los grafemas que representan a /ʃ/, por ejemplo, se resuelven (además del clásico SH, para las palabras nativas) en los de /s/ (sorda) + el de /t/ o /j/ para todos los préstamos (básicamente franceses o latinos).

Algo similar ocurre con las ortografías de /u/. Cualquier libro de fonética inglesa nos indicará las cuatro ortografías siguientes (que lo representan ortográficamente): «U, O, OU, OO»; con ejemplificaciones del tipo

U: como en *butcher, full, ...*  
O: como en *woman, wolf, ...*  
OU: como en *could, should, ...*  
OO: como en *book, good, ...*

sin más explicaciones.

Una pequeña alusión histórica podría aclarar a nuestros alumnos ciertas dudas sobre esas ortografías. Sobre todo si nos damos cuenta de que esas ortografías son las mismas que se nos ofrecen para el fonema /u:/:

U: como en *flute, rude, ...*  
O: como en *do, prove, ...*  
OU: como en *group, soup, ...*  
OO: como en *choose, doom, ...*

Y, si nos paramos a observar las ortografías que esos mismos manuales nos dan para representar el fonema /ʌ/, resultan ser de nuevo idénticas:

U: como en *butter, cut, ...*  
O: como en *among, come, ...*  
OU: como en *double, country, ...*  
OO: como en *blood, flood, ...*

La cuestión podría resultar ciertamente complicada para nuestros alumnos, sobre todo observando

Que «O» es, a su vez, la ortografía normal de /ɔ/ - /ɒ/  
Que «OU» es la ortografía regular de /au/;  
Que «todas ellas» son frecuentemente la ortografía de /ə/;  
etc...

Una ojeada a la *historia de la lengua inglesa*, digo, permitirá aclarar a nuestros alumnos

- Que «U» es la ortografía normal de /ʌ/ (*butter, cut, ...*) en la gran mayoría de los términos nativos. Sólo en unos treinta vocablos (y sus compuestos) la «U» de sílabas tónicas representa a /u/ (*woman, wolf, ...*); y que sólo en los préstamos (generalmente en sílaba tónica final seguida de consonante sencilla + **-e final** muda), representa a la /u:/: ej. *flute, rude, ...*

- Que «O» es la ortografía general de /ɔ/ - /ɒ/ (*God, not,...*) o de /əu/ (en este último caso, cuando va seguida de consonante sencilla + **-e final muda**: *bone, note,...*). Y que, como ortografía de estos fonemas, ocurre sólo en unos ochenta vocablos, siendo siempre una variante de la ortografía «U» en contacto con «M, N, V, W», debido a un convencionalismo de los escribas franceses del período conocido como Inglés Medio, que les permitía identificar y leer mejor algunas palabras. Observemos que (en la escritura normal de los escribas) *munuc*, por ejemplo, resultaría difícil de identificar; mientras que *monk* (con caída de la vocal átona y la fijación de K en contacto con N) resultaba evidente; y como tal variante de «U» ha evolucionado hasta el inglés actual. Como ortografía de /u:/ se da únicamente en monosílabos libres (ej. *do*) o en préstamos (ej. *prove*), también seguidos de consonante sencilla + **-e final muda**.
- Que «OU» es la ortografía regular de /au/ y que, como representación de estos sonidos, «OU» se da sólo en los préstamos franceses: *group, soup,...* (a excepción de los pasados de los verbos anómalos: *could, should, would,...*), representando a /u:/ (como todavía sigue ocurriendo en el francés actual; por ejemplo en: *beaucoup, partout,...*); préstamos que, tras haber experimentado «abreviamiento», por ir seguidas de dos o más consonantes, resultarán en /ʌ/ o en /u/, según que el abreviamiento haya sido más temprano o más tardío, respectivamente.
- Que «OO», en fin, es la ortografía regular de /u:/ (*moon, soon,...*), excepto cuando va seguido de «K» (*book, took,...*) y, menos frecuentemente, de «T» (*foot,...*) o «D» (*good,...*); porque entonces experimenta abreviamiento y se pronunciará /u/. Y sólo en cuatro o cinco términos este abreviamiento más temprano se identificará con la ortografía «U» medieval, resultando en /ʌ/, como es el caso de *blood, flood, Monday* (<«day of the moon»),...

Algo parecido podemos decir

- De ciertas grafías que son equivalentes, como «PH» y «F», ambas para representar el sonido /f/ (obsérvese *philosophy* y *fulfilment*, por ejemplo), que se dan
  - La primera grafía, en préstamos clásicos (generalmente a través del francés);
  - La segunda, en los términos nativos;
- O de algunas otras grafías multifuncionales, como «CH» por ejemplo, que podrá representar a
  - /tʃ/: regularmente en los términos nativos; ej. *church,...*
  - /k/: en los préstamos clásicos; ej. *stomach, chemistry,...*
  - /ʃ/: en los préstamos franceses; ej. *champagne,...*



Me estoy refiriendo, en repetidas ocasiones ya, a los préstamos y a los términos nativos. Con esto estoy haciendo referencia al *punto 5* del esquema que tienen ustedes (cf más adelante: *Lexicología y semántica*). Pero les avanzaré que, incluso a niveles de principiantes, no resultará demasiado difícil al estudiante identificarlos por su semejanza o diferencia con las raíces castellanas.

Consideraciones similares pueden hacerse en torno

- a) A las **duplicaciones consonánticas** (por ejemplo: *beginning, cutting, stopped,...*) como recurso ortográfico para expresar la brevedad de la vocal anterior (convencionalismo vigente desde el canónigo Orm).
- b) A los **homófonos** del tipo *rite-write-right-wright; knight-night; know-no; etc....* que se dan con frecuencia en inglés, debido a la caída fonológica de algunas consonantes:
  - La «K» o «W» en posición inicial, seguidas de «N» o «R» respectivamente.
  - La «GH» (la «H» antigua de términos como *bough, plough, etc...*) y en especial el grupo final «GH(T)», tras haber generado una vocal epentética entre la vocal anterior y ese grafema doble (ej. *eight, taught,...*)
- c) A alguna de las diferencias que tan frecuentemente se formulan —y hasta se exageran— entre el inglés británico y el inglés americano:
  - Entre *theatre* y *theater*, por ejemplo; que no son más que dos formas distintas de expresar la /r/ silábica.
  - O entre «LL» y «L» en palabras como *traveller's cheque* frente *traveler's check*, por ejemplo; la primera (británica), para expresar la realización velar de la «L», no necesaria en el segundo caso (inglés americano), ya que la «L» suele pronunciarse siempre con realización velar.
- d) A los **cambios ortográficos** que se recogen incluso en reglas gramaticales como «excepciones» o casos de irregularidades; por ejemplo el cambio de «Y» en «I», al adoptar la desinencia del plural o de la tercera persona del singular del presente de indicativo (ej. *baby > babies; carry > he/she carries, etc...*), o también en el pretérito (ej. *they marry > they married,...*) e incluso en compuestos (ej. *holy > holiday,...*), debido básicamente al convencionalismo de los escribas franceses de utilizar «Y» en posición final de palabra, e «I» en las demás posiciones.

## El plano fonológico

Aunque gran parte de lo ya indicado es de índole fonológica (dada la interrelación de lo ortográfico y lo fonológico), voy a intentar indicar también aquí algunas aplicaciones prácticas que el estudio de la historia de la lengua puede aportar a la docencia del inglés.

En primer lugar, plasmar esa relación ORTOGRAFIA-FONOLOGIA, que podría muy bien formularse en el establecimiento de las relaciones y correspondencias:

- Entre los veintiún fonemas vocálicos (simples o diptongados) (/æ/, /ɑ:/, /e/, /i/, /i:/, /ɔ/-/ʌ/, /ɔ:/, /ʌ/, /ʊ/, /u:/, /ə/, /ɜ:/; /eɪ/, /aɪ/, /aʊ/, /ɔɪ/, /əʊ/, /ɛə/, /iə/, /uə/, /ɔə/) y los sesenta grafemas (simples o múltiples) normalmente utilizados para representarlos: *a, e, i, y, o, u; ar, er, ir, yr, or, ur; aa, æ, ae, ai, ay, au, aw; ea, ee, ei, ey, eu, ew; ie, ye, oa, œ, oe, oi, oy, oo, ou, ow; ue, ui, uy; aer, air, ayr; ear, eer, eir, eyr, eur, ew(e)r; iar, ier, yer; oar, oor, ow(e)r; uer; igh, aigh, augh, ough.*
- Y entre los veinticinco fonemas consonánticos (/b/, /d/, /f/, /g/, /h/, /j/, /k/, /l/, /m/, /n/, /ŋ/, /p/, /r/, /s/, /z/, /ʌ/, /v/, /w/, /hw/, /ʃ/, /ʒ/, /tʃ/, /dʒ/, /θ/, /ð/) y su representación por medio de los cuarenta y cuatro grafemas: *b, c, ce, ch, ci, d, dg, f, g, gh, gn, gu, h, j, k, l, m, n, ng, p, ph, q, qu, r, s, sc, sch, sh, sci, si, ssi, t, ti, tch, th, u, v, w, wh, x, xc, y, z, zi* (quince de los cuales pueden aparecer duplicados: *bb, cc, ck* (a veces «cq» o «kk»), *dd, ff, gg, ll, mm, nn, pp, rr, ss, tt, vv, zz*).

Una idea que nos pasa a todos por la mente (y que nos preocupa, al intentar que nuestros alumnos aprendan el inglés) es, sin duda, la de que obtengan una buena pronunciación. Nos remitimos entonces a la etiquetada como *Standard pronunciation, King's o Queen's English, BBC English, Public School English, talking posh* («posh», como acrónimo del conocido «Port Out, Starboard Home») o más comúnmente conocida —desde la obra de Joseph A. Ellis<sup>1</sup>— como *Received Pronunciation* (= la pronunciación recibida o heredada), que es la que habitualmente se describe en los manuales<sup>2</sup>. Convendrá recordar al que se inicia en Inglés

- Que dicha pronunciación no es *nada* «real», sino la «media estadística» de una serie de pronunciaciones; una media similar a tantas otras como «la renta per cápita», «el hombre de la calle», «el español medio», etc...;

<sup>1</sup> Cf *On Early English Pronunciation*, 4 vols. EETS, Oxford, 1869-1889.

<sup>2</sup> Cf, por ejemplo, D. JONES, *An Outline of English Phonetics*, 9th ed., 1972; A. C. GIMSON, *An Introduction to the Pronunciation of English*, Arnold, 1974; etc...

- Que es difícil, pues, encontrar esa pronunciación en una persona concreta (tan difícil como que alguno de los que nos encontramos en esta sala resulte ser o se vea identificado con el «español medio», el «hombre de la calle», etc...).

Existen otras medias estadísticas, que reconocemos como variantes (o «versiones» regionales, sociales, etc...) de esa media estadística, y que son perfectamente válidas y aceptadas por el nativo de habla inglesa, contrariamente a lo que ocurría hace algunos decenios. El comité de la BBC, *Advisory Committee on Spoken English*, que decidía sobre la pronunciación correcta en general (entendida como la *Received Pronunciation*, perpetuada por las más prestigiosas Public Schools de Inglaterra), se disolvió hace ya varios años. Se había establecido en 1926 y estaba constituido por siete miembros: el poeta Robert Bridges, el lexicógrafo C. T. Onions, el historiador Kenneth Clark, el periodista Alistair Cooke, el investigador americano Logan Pearsall Smith y el literato irlandés Bernard Shaw (que era presidente del mencionado comité); y alguna de sus propuestas tanto léxicas (por ejemplo, *roundabouts*, en vez de «gyratory circuses», *stop-and-goes*, en vez de «traffic lights», etc...), como fonéticas (la pronunciación de *canine*, por ejemplo) resultan, en cierta medida, pintorescas<sup>3</sup>.

La misión de la actual *Unidad de Pronunciación* es tan sólo la de aconsejar sobre la pronunciación de ciertas palabras difíciles o dudosas: topónimos, nombres patronímicos, etc...

Desde la perspectiva lingüística no parece existir razón alguna que justifique la primacía de una variante o «acento» sobre otros. Es más, se supone que el inglés de la India (donde, como sabemos, es lengua oficial), el de los Estados Unidos de América (suficientemente influenciado por las ya no tan «minorías» negras, hispanas, chinas, coreanas, etc...), el de Australia, el utilizado tan a menudo en Japón, Africa, Asia sudoriental, etc... tienen algo que decir, como se se afirmaba, entre otros lugares, en la serie *The Story of English*. No voy a derivar a comentarios de interinfluencias o híbridos ya conocidos como el caso del *Français*, del *Spanglish*, del *Japlish* o del *Deutschlish*. Pero sí quiero indicar que, aunque parezca aconsejable que el alumno trate de acercarse a esa «media estadística» más generalmente aceptada (tanto social como culturalmente) y conocida como *Received Pronun-*

<sup>3</sup> La anécdota la cuenta el propio Alistair Cooke: «Bernard Shaw brought up the word *canine*, and he wanted the recommendation to be *cay-nine*. And somebody said, «Mr Shaw, Mr Chairman, I don't know why you bring this up; of course it is *ca-nine*». Shaw said, «I always pronounce things the way they are pronounced by people who use the word professionally everyday. My dentist always says *cay-nine*. And somebody said, «well, in that case, Mr Chairman, you must have an American dentist». And he said, «of course, why do you think at 76 I have all my teeth!». (Cf R. McCrum, W. Cran & R. MacNeil, *The Story of English*, E. Siffon Books-Viking, New York, 1986).

*ciation* o *General British*, no deberá desalentarse porque sólo consiga aproximarse a una variante concreta.

Pero, de nuevo, una rápida ojeada a la *historia de la lengua* no sólo puede dejarnos esto claro, sino que puede ilustrarnos y ayudarnos en varios aspectos fonológicos más concretos.

Uno de los aspectos típicos en que la *historia de la lengua inglesa* puede ayudarnos es en la interpretación de la **-e final** muda (o mejor denominada **-e diacrítica**). Todos conocemos una serie de signos diacríticos que se utilizan en las varias lenguas, esos signos gráficos encima o debajo de los grafemas, con una cierta repercusión fonológica: la tilde del español, por ejemplo, que nos permite distinguir entre «el mando» y «él mandó», entre «ducho» (*adj.*) y «duchó» (*verbo*), etc... En el inglés tan sólo encontramos

- La *diéresis*, como alternativa del guión, para indicar la distinción silábica en casos de hiato, como en *coöperate* o *cooperate*, (cuya repercusión fonológica suele ser la expresión gráfica de la oclusión glotal /ʔ/)
- Y, a veces (sobre todo en préstamos), algunos *acentos* que son totalmente opcionales: *rôle* o *role*, *fiancée* o *fiancee*, etc...

Pero existe un diacrítico especial, no encima ni debajo, sino al lado de ciertos grafemas; y con una doble función que el alumno podrá captar fácilmente:

- La de indicar la libre pronunciación del núcleo silábico precedente; compárese, por ejemplo: *mate/mat*, *site/sit*, *cute/cut*, etc...
- O como uno de los indicadores de esquemas grafotácticos, una de cuyas funciones es la de «prolongar» la palabra escrita (ej. *live*, *love*, *some*, ...), sobre todo en el uso no formal de las palabras de dos letras (como: *doe*, *rye*, *toe*, *see*, etc...).

Parece, en efecto, que en los principios de la norma escrita se diferenciaba claramente el uso «formal» del uso «no formal» de los términos. Y la mayor carga semántica y comunicativa de estos últimos tendía a simbolizarse por una especie de *extensión grafémica visible* en su forma escrita. Es una de las reminiscencias, quizá, de la función representativa (= icónica, gráfica,...) de la norma escrita de la lengua en sus primeros desarrollos históricos.

Típicas han sido también las **sonorizaciones de las fricativas**, flanqueadas por elementos sonoros, máxime sin son vocálicos. Ello permitirá al alumno apreciar la diferencia o identidad (según se mire) de

*five* (<*fife*) y *fifteen*

*house* (<*hus*, con realización /s/) y *houses* (con realización /z/)

*bath* (con realización /θ/) y *bathe* (con realización /ð/)

*thief* (con realización /f/) y *thieves* (con realización /v/)

o el ensordecimiento y/o sonorización, según la posición del acento (en la conocida como aplicación de la *Ley de Verner* al inglés moderno). Es el caso de /ks/ > /gz/, en términos como *éxit* y *exám*, *ánxious* y *anxíety*, etc....

También resulta ilustrativa la *historia de la lengua* al momento de intentar enseñar la **cantidad vocálica**, que tiene (como sabemos) pertinencia fonológica en inglés (y no en español, por ejemplo). Convendrá observar cómo las vocales resultan propiamente largas en sílaba libre o trabadas por consonante sonora, mientras que se reducen cuando van trabadas por consonante sorda; de modo que en /i/, por ejemplo, tendríamos diferente cantidad vocálica, y la consiguiente distinción, entre

/i:/: como en *bee*, *bead*, ... (/i/ larga y tensa)

/i.:/: como en *beat*,... (/i/ semilarga y tensa)

/i.:/: como en *bid*,... (/i/ semilarga y relajada)

/i/: como en *bit*,... (/i/ breve y relajada).

El fenómeno se ha venido observando en toda la historia de la lengua inglesa. Podríamos recordar a nuestros alumnos los abreviamentos ante «D» (ej. *head*, *dead*, ...), «K» (ej. *book*, *took*, ...), «T» (ej. *foot*, ...); o la tendencia a abreviar /o:/ ante fricativa (+ consonante): en *often*, *clothes*, etc...

Otra cuestión fonológica, muy relacionada con la historia de la lengua, es la del **desplazamiento del acento** en términos como

*conTROversy* - *comPARable* - *eXIGency*

*exPLICable* - *hosPITable* - *inteRESTing*

*preFERable* - etc....

en consonancia o por analogía con la palabra simple, generalmente «préstamo».

El acento suele ir ligado con el *ritmo* que, en inglés, suele ser el de una sucesión isócrona de los acentos principales, se trate o no de varias sílabas átonas intermedias; de modo que

*Fránk líves hére* y

*I génerally gó to the píctures*

por ejemplo, ocupan aproximadamente el mismo tiempo, ya que son la sucesión de tres acentos principales (mientras que el ritmo silábico español supondría una mayor «duración» en la segunda de las frases).

La cuestión se enlaza con la de la **situación del acento** en la palabra léxica que, a veces, resulta difícil a nuestros estudiantes. La historia de la lengua podría recordarnos que la tendencia del germánico occidental (de cuyo tronco surge el inglés) era la de acentuar la primera sílaba radical, como suele

ser el caso de las palabras nativas (y, por analogía, el de la mayoría de los préstamos), aunque parezca a veces lo contrario. Obsérvese, por ejemplo, en

*STANdIng - underSTANdIng - misunderSTANdIng*  
*FEEDIng - underFEEDIng - etc...*

Es posible que a todos se nos ocurran contraejemplos, como *beGIN-beGINNIng,...*; pero, en la gran mayoría de los casos, la situación del acento sigue siendo la misma, si se recuerda el proceso histórico de la formación de esas palabras, frecuentemente debidas a la unión de preposiciones o prefijos con la radical (en el caso citado, por ejemplo, se trata de la preposición *be* + el verbo *GINnan*; y el acento recae obviamente sobre la primera sílaba de la radical del componente propiamente «léxico»).

Este desarrollo del acento en la primera sílaba de la «radical» es, a su vez, responsable de la tendencia al **monosilabismo**, típica del inglés, así como a la tendencia a la estructura de **sílabas trabadas** (frente al español, por ejemplo, en el que tiende a predominar la palabra polisilábica y la sílaba abierta).

### El plano morfológico

Pero con estas consideraciones estamos bordeando planos lingüísticos cuyas unidades son superiores a las del fonema. En el plano morfológico también pueden apuntarse algunos aspectos en los que una mirada retrospectiva (a la historia de la lengua) puede ayudarnos a explicar a nuestros alumnos ciertas características del inglés.

Es conocida la escasez, o «quasi-ausencia», de desinencias en la lengua inglesa; la cuestión puede llamar la atención, sobre todo si se recuerda el rico sistema inflexional que el inglés poseía en épocas antiguas. De hecho en el **nombre**, por ejemplo, sólo se mantiene el «caso común» (= el plural) y el «caso genitivo» (llamado también, en muchas gramáticas, el genitivo sajón). Ello ha cristalizado en la regla básica de la inflexión del nombre: -(E)S. Pero observemos que, debido a esa regla (considerada como absoluta), surgen a veces nuevas palabras:

- De XERES [< del español *Jerez*; principios del inglés moderno SHE-RRIS; que se entiende como «plural», surge por ejemplo un nuevo singular, SHERRY, inexistente como nombre toponímico].
- De PEASE [< del latín *pisum*] surge PEA. (El singular, en su forma original, todavía se encuentra en compuestos como *pease-hull/pease-cud*, «vaina del guisante»; *pease-pudding*; etc...)].

La ausencia de desinencias no es absoluta en el verbo, por ejemplo. Continúan existiendo las desinencias de pasado, las de gerundio (o partici-

pio de presente),... También en ellas, al aplicarlas, observamos ciertas peculiaridades para las que la historia de la lengua inglesa nos sugiere una cierta explicación lógica. Me refiero, por ejemplo,

- A la desaparición de -E (de la forma verbal de base) en *hoping, contributing, etc...* [por caída ortográfica de la -e diacrítica].
- A la duplicación consonántica en *beginning, stopped, ...*(a la que ya aludía antes), para mantener la brevedad vocálica.
- *etc...*

La escasez de desinencias da lugar a las conocidas **transposiciones gramaticales** características del inglés:

- De nombres en verbos, por ejemplo; distinguiéndose tan sólo por la posición del acento (ej. *CONduct - conDUCT; IMport - imPORT; etc...*) o sin distinción alguna (ej. *love, garage, screen, service, ...*)
- De verbo en nombre; ej. *a must, a blackout, a know-how, ...*
- De adverbio en nombre; ej. *the over-forties, the under-eighteens, ...*

Una cuestión especial es la de los llamados **verbos irregulares** y/o **verbos «fuertes»**, frecuentemente confundidos en muchas de las gramáticas. La confusión no tiene sentido, desde la perspectiva sincrónica. El *verbo débil* se ha caracterizado siempre por el recurso al sufijo dento-alveolar «-D» o «-T» (fonológicamente /t/-/d/-/id/) para expresar el tiempo pasado y el participio de pasado; mientras que el *verbo fuerte* se ha caracterizado siempre por la formación del pasado mediante el *Ablaut* o «alternancia vocálica interna» (según las alternancias apofónicas del germánico primitivo, aunque con la evolución fonológica «regular») y del participio de pasado mediante un sufijo nasal. De modo que en *fight - fought - fought*, por ejemplo, el elemento dental «-T» es parte de la raíz verbal, y el «tiempo» se expresa únicamente con el cambio vocálico /ai/ - /ɔ:/; mientras que en *buy - bought - bought* el «tiempo pasado» se expresa gramaticalmente por la sufijación del elemento dental. (El cambio vocálico, que resulta idéntico al del «verbo fuerte» anterior, se debe sólo a la infección de *yod* que ocurría en el *sistema de presente*).

Los únicos verbos irregulares son, en realidad, los verbos débiles. Y su «irregularidad» (considerándolos sólo desde la perspectiva «sincrónica») podría sistematizarse en los seis tipos siguientes:

- Verbos que en su conjugación (pasado y participio) presentan *sandhi* o «fusión de dos elementos idénticos u homorgánicos»: son los verbos terminados en «-D» o «-T». Ej. *bid, cast, cut, hit, put, set, shed, ...* [obsérvese, por ejemplo, del inglés antiguo *setan*, pasado *sette* > *sett* > *set*].
- Verbos que en su conjugación presentan *abreviamento* de la vocal radical del presente: son los verbos del tipo *keep - kept - kept; leave -*

*left - left; deal - dealt - dealt; lose - lost - lost; etc...* [obsérvese, por ejemplo, del inglés antiguo *kepan*, pasado y participio > *kepte* (con abreviamiento ante consonante doble) > *kept*].

- Verbos que, en su conjugación, presentan abreviamiento de la vocal radical y *sandhi* (tras adjuntar la «desinencia dento-alveolar»): son los verbos del tipo *meet - met - met; bleed - bled - bled; read - read - read; etc...* [obsérvese, por ejemplo, del inglés antiguo *metan*, pasado y participio *mette* (con abreviamiento de la vocal radical ante consonante doble) > *met*].
- Verbos con asimilación consonántica y posterior simplificación o *sandhi*: son los verbos terminados en «-LD» y «-ND» (ej. *bend - bent - bent; build - built - built; lend - lent - lent; etc...*) y muchos de los terminados en «-L» o «-N» (ej. *learn - learnt - learnt; spell - spelt - spelt; smell - smelt - smelt; etc...*) [aunque las formas «regulares» sean igualmente frecuentes, sobre todo en el inglés americano].
- Verbos que, en su conjugación, presentan alargamiento de la vocal radical: son los verbos del tipo *bring - brought - brought; buy - bought - bought; sell - sold; etc...* [debido a la diptongación y velarización de las vocales palatales breves, en el inglés antiguo, que tenía lugar ante «H», «L» o «R» seguidas de consonante].
- Verbos que, en su conjugación, cambian la vocal radical: son verbos del tipo *teach - taught - taught, etc...* [debido al *Umlaut* o «infección de *yod*» en el sistema de presente].

Similar al caso de los llamados «verbos irregulares» resulta la cuestión de algunos **plurales**, ya se trate

- De los plurales inmutables (=por ausencia de «flexión»): los antiguos monosílabos neutros de vocal larga, del tipo *deer, sheep, swine, etc...*
- De los cuatro plurales que aún persisten como vestigio de la antigua declinación débil de tema en «N»: *children* y *brethren* [«plurales dobles» en realidad (< *childer/childre* + «-EN»)], *kine* y *oxen* (el segundo y tercero, alternando con plurales regulares en «-S»: *brothers* y *cows*).
- O de los siete plurales por mutación vocálica interna, resultado del antiguo *Umlaut* de *yod* (palatalización de las vocales velares y cierre de algunas vocales abiertas, acercándose al punto de articulación de la /i/ o /j/ presente en la sílaba siguiente, en la formación del plural original): *foot/feet, goose/geese, louse/lice, man/men, mouse/mice, tooth/teeth* y *woman/women*.

De idénticas características son los casos de algunos pares «nombre/verbo (a partir del nombre)», [del tipo *blood/bleed, food/feed, etc...*] y de varios verbos causativos (a partir de nombres y/o adjetivos) [del tipo: *doom/deem, full/fill, etc...*]



Otra cuestión que nos suele preocupar es la de **los auxiliares** del tiempo verbal de futuro «SHALL» y «WILL», cuyo uso genérico parece haberse sistematizado con G. Chaucer. Desde entonces (a pesar del uso indiscriminado posterior), SHALL prevalece en los escritos religiosos (sobre todo en las traducciones de la Biblia), quizá para representar la «acción futura» como dependiente de la voluntad divina o de alguna fuerza externa a la voluntad del hablante; mientras que WILL ha prevalecido en los textos de estilo más popular y coloquial, expresando generalmente la idea de «voluntariedad»; es decir, representando la acción futura como dependiente de la voluntad o planes del hablante. De modo que las abreviaciones «I'LL», «YOU'LL», etc... [que nuestros alumnos encuentran difícil descifrar aplicando la normativa de muchas gramáticas del inglés: SHALL en la primera persona (singular y plural) y WILL en la segunda y tercera personas] podrían aclararse sin dificultad: *I will be at the meeting, you shall be forty next month, etc...*

**El género de los nombres** causa también algunos problemas, a veces, a nuestros estudiantes, acostumbrados al «género gramatical» del español. En Inglés la cuestión queda clara (como sabemos) desde los comienzos del Inglés Medio: los nombres de seres animados son, desde entonces, *masculinos* o *femeninos* de acuerdo con su sexo; y los seres inanimados —o los animados a los que no se asocia sexo alguno— son siempre *neutros* (pertenecientes al «género común»). El problema surge en los casos de «personificación» de seres u objetos inanimados: nombres de países o ciudades (*England, Italy, London,...*), de ideas abstractas (*fortune, liberty, nature, peace,...*), etc... que suelen ser femeninos; mientras que nombres de lugares (ríos, montañas,...) o de acontecimientos (*love, death,...*) suelen ser masculinos. De mismo modo que —en muchos de los nombres de animales que designan conjuntamente al macho y a la hembra (*fox, hound, lamb,...*)— los nombres que designan a cuadrúpedos, y los que designan a aves o animalitos (a los que nos referimos con cierta simpatía) suelen ser masculinos.

En cuestiones de esta índole, el recurso a la *historia de la lengua*, ofrecerá sin duda una gran ayuda a, y será un buen «punto de apoyo» para, nuestros estudiantes.

### El plano sintáctico

En la sintaxis, la aportación quizá más significativa de la *historia de la lengua*, en lo que respecta a nuestra docencia —al tipo de alumnos que mencionaba al principio—, es la llamada de atención sobre el uso de los *recursos analíticos* (orden oracional, utilización de preposiciones, verbos auxiliares, etc...), como consecuencia de la desaparición casi total de las antiguas desinencias o *recursos sintéticos* de la lengua inglesa. Las lenguas vivas, en su proceso de crecimiento, suelen ir eliminando los elementos innecesarios o redundantes y consolidando —o adaptando— otros procedimientos y formas

de expresión. En el caso del inglés, la simplificación gradual del sistema flexivo y la adhesión, cada vez mayor, a las estructuras analíticas —que aparecerá claramente al oír cualquier historia de la lengua inglesa— resultan dos procesos íntimamente ligados entre sí:

- Ciertos esquemas lingüísticos —con un «orden de elementos oracionales» característico y recurriendo a determinadas preposiciones— favorecen la simplificación del sistema flexivo.
- Pero esta simplificación suele dar como resultado una mayor dependencia del «uso de preposiciones» típicas, mayores restricciones en el «orden de los elementos oracionales», etc... para expresar las varias relaciones y matices de la lengua o del mensaje.

Las lenguas básicamente sintéticas pueden mostrar una gran libertad en el orden oracional; así, en el latín, *Deus amat hominem*, por ejemplo, podría organizarse de múltiples formas: *hominem amat Deus*, *Deus hominem amat*, *amat hominem Deus*, etc... transmitiendo siempre el mismo mensaje, ya que las desinencias de cada una de las palabras expresan claramente su función (de SUJETO, de OBJETO, etc...); mientras que en inglés (y, en general, en las lenguas básicamente analíticas) oraciones como

*I owe you ten thousand pesetas*  
*You owe me (=I?) ten thousand pesetas*

transmitirían mensajes muy diferentes. Y es que el «orden de los elementos» en la oración resulta fundamental.

Una ojeada a la historia de la lengua inglesa nos mostrará cómo del esquema oracional que conocemos como básico, **S - V - O/C**, han surgido algunos sujetos gramaticales [=no lógicos] que pueden llamar la atención a nuestros alumnos; los de las oraciones impersonales, como:

*IT is raining*  
*THERE is a song in my heart;*

o los que se han formado a partir de objetos indirectos (en ocasiones «dativos éticos»); por ejemplo:

*I like English* (< del medieval *ME liketh English*)  
*HE were/had better* (< *HIM were better*)

E incluso en los casos de oraciones pasivas con doble objeto, como:

*I was told a story* (< *ME was told a story*),

que todavía se mantienen en expresiones arcaicas o anacrónicas del tipo *MEthinks*.

La historia de la lengua podrá mostrar a nuestros alumnos cómo se han ido desarrollando en el inglés una serie de esquemas oracionales, que resultan ahora imprescindibles para la comunicación hablada y escrita. Los siete siguientes de la oración afirmativa, por ejemplo:

- S Vcop Cdel suj.: *He is young / He is a gentleman / ...*
- S Vcop Adv.lugar: *He is here / He is in London / ...*
- S Vpred.intr.: *The train is leaving / my watch has stopped / ...*
- S Vpred.trans. Odir.: *He ate an apple / He heard my voice / ...*
- S Vpred.trans. Oindir. Odir.: *He sent him a message / He gave the boy the money*
- S Vpred.trans. Odir. Cobj.: *They elected him chairman / I like my coffee strong*
- S Vpred.trans. Odir. Adv.lugar: *They sent him home / they threw some light on the subject / ...*

que podrán, como bien sabemos, ampliarse añadiendo convenientemente uno o más adverbios —o construcciones adverbiales—, que adoptan generalmente el siguiente orden: adverbio de *modo*, adverbio de *lugar* y adverbio de *tiempo*.

Interesaría también, desde el punto de vista histórico, mostrar cómo el adjetivo, al ir cambiando su «función» sintáctica, resultado de la simplificación inflexional, empieza a colocarse generalmente delante del nombre al que califica.

Tampoco estaría de más recordar a nuestros alumnos cómo surge la tendencia a enunciar los verbos ingleses con la preposición TO: *to come, to listen, to be, etc.*, [en el inglés medio como rasgo característico del infinitivo, cuando desaparecen las desinencias de las varias personas].

También se podría hacer una rápida alusión a la expresión de la DEIXIS que, en el inglés medio [por imitación del francés] se pretende hacer «triple», utilizando —además de *this/these, that/those— yond/yonder* [para la referencia lejana], que todavía permanece en *beyond*, por ejemplo.

La historia de la lengua podría mostrar, sobre todo

- El surgimiento y el valor de las preposiciones [tan frecuentes y difíciles de utilizar], con los matices que van adquiriendo tras la desaparición casi completa del sistema inflexional;
- La fijación, características y usos de los verbos auxiliares (con los múltiples valores que han ido desarrollando a través del tiempo);...

Pero el tiempo se nos está acabando; y debería, al menos, apuntar algunas sugerencias en torno a los dos restantes puntos del esquema que tienen ustedes delante.

## El plano léxico-semántico

Sabemos que el léxico de la lengua inglesa es uno de los más abundantes y ricos de las lenguas cultas. El bagaje léxico del español contiene unos trescientos mil vocablos; mientras que el del inglés, si hemos de fijarnos en el *New English Dictionary on Historical Principles* [el conocido OED, con sus recientes suplementos], ronda los seiscientos mil vocablos.

La historia de la lengua nos mostrará [aunque ningún autor se aventure a dar estadísticas concretas] cómo, en el vocabulario inglés, aproximadamente un 75% de sus términos son préstamos de otras lenguas; importados del *francés* (básicamente durante el inglés medio), del *latín* (sobre todo en el Renacimiento, a comienzos del llamado inglés moderno), del *español* (cf., por ejemplo, la tesis doctoral del ilustre conferenciante que ha abierto este Congreso, el Dr. Julio César Santoyo), etc...

Ello ha contribuido al concepto de REGISTRO lingüístico. No me refiero aquí a los registros típicos de los varios niveles sociales o profesionales, que pueden ser (y son) objeto de la dialectología social; me refiero al triple registro característico de la lengua inglesa, que es consecuencia directa de esta acumulación de préstamos. Nuestros alumnos podrían recordar, por ejemplo, las clásicas «ternas» de sinónimos o quasi-sinónimos

*rise - mount - ascent*  
*fast - firm - secure*  
*ask - question - interrogate*  
*done - achieved - accomplished*

[término nativo, término francés y término latino respectivamente] que suelen caracterizar a esos varios registros: el primero, de un nivel «coloquial»; el segundo, de un nivel cuidado y culto; el tercero, de un nivel docto y técnico.

Tras una ojeada a la historia de la lengua el alumno podría también comprender mejor

- Los varios procesos de prefijación y sufijación (así como los valores significativos de cada prefijo o sufijo);
- Los procesos de derivación que dan lugar a nuevos vocablos;
- Algunos procesos de formación de palabras típicos del inglés, como es el caso del llamado *phrasal verb* [a veces posteriormente «nominalizado»] o el de algunos nombres compuestos, cuyo contenido semántico no es el resultado de sumar el significado de sus componentes; obsérvese, por ejemplo, en;

*Today's tURN OUT has been excellent*  
*This BLACKBOARD [it is actually «green»] is very small; ...*

- Los pares del tipo: *warden - guardian; warranty - guaranty*;... [ambos préstamos franceses: los primeros, de procedencia norteña; los segundos, procedentes del francés central];
- Algunos «dobletes» de la lengua, como: *parson/person; plot/plat; etc...*

Si los alumnos llegaran a estar «más finos», podría hacerseles alusión a ciertos falsos análisis de alguno de esos préstamos (e incluso de términos nativos), al momento de separar el artículo del nombre; sería el caso de explicar

*an adder*, que debería ser *a nadder* [< alemán *natter*]  
*an apron*, que debería ser *a napron* [< francés *naperon*]  
 etc...

Desde un punto de vista más propiamente semántico, sería interesante quizá que nuestros alumnos pudieran observar la evolución de algunas palabras; con lo que ello ha acarreado de particularización o generalización de significado, de ennoblecimiento o envilecimiento de sentido, etc... Permítidme algunos ejemplos típicos que pueden ser significativos:

De generalizaciones:	<i>salary</i>	[< latín <i>salarium</i> , «dinero entregado a los soldados romanos para comprar sal»]
	<i>target</i>	[< francés <i>targe</i> , «escudo»]; etc....
De ennoblecimientos:	<i>luxury</i>	[< latín <i>luxuria</i> , «lujuria/libertinaje»]
	<i>nice</i>	[< latín <i>nescius</i> , «ignorante/insensato»]; etc...
De envilecimientos:	<i>lewd</i>	[originalmente «ignorante/pertenciente al laicado»]
	<i>villain</i>	[originalmente «habitante o trabajador de una granja»]; etc....

O la permanencia de algunas expresiones compuestas de términos que han adquirido, en la actualidad, otros sentidos; como *ChristmasTIDE*, *time and TIDE wait for no man*, etc... [recordando cómo *tide* se fue restringiendo al «tiempo que tardan las bajadas y subidas periódicas del agua del mar», para identificarse posteriormente con el fenómeno de la «marea»].

Interesante podrían ser también las palabras inglesas que se han formado [y todavía siguen formándose] a partir de nombres propios; como

*to boycott*, (< del trato que se diera a Charles Boycott);  
*to burke*, «asesinar por asfixia» (< de los asesinatos que W. Burke cometiera por este método);  
*dunce*, «burro/idiota/estúpido» (< del modo en que se ridiculizaba a los discípulos de Duns Scotus);  
*maudlin*, «llorón/sensiblero» (< de la actitud de María Magdalena, vertiendo lágrimas de penitencia); etc...

## La cultura y civilización

Sólo nos resta un par de minutos para intentar hacer alguna sugerencia en torno al último de los puntos del esquema que tienen ustedes. Se trata, quizá, del apartado que resulta más práctico e interesante para nuestros alumnos. En él podríamos incluir el origen de algunas expresiones de la lengua, algunas de las metáforas e hipérbolos típicas, varias de las comparaciones, de los llamados «modismos», de las imágenes y símbolos de la tradición literaria inglesa, etc...

Quisiera recordarles, por ejemplo, algunas de las «comparaciones» típicas en el lenguaje coloquial, resultado quizá de la filosofía popular, del carácter, de las costumbres tradicionales, del interés por la naturaleza, etc...; como

*as busy as a bee;*  
*mad as a March hare;*  
*like a cat on hot bricks; ...*

Algunas de las expresiones tienen obviamente un origen histórico, en la época medieval; como por ejemplo:

*to draw a red herring across the track*, «dar una pista falsa» [conectada probablemente con la costumbre de arrastrar un arenque por el suelo para despistar a los perros que perseguían a los fugitivos];  
*to haul somebody over the coals* [haciendo alusión a los tormentos a que eran sometidos los vasallos sajones, por los nobles normandos, para conseguir que pagaran los tributos]; etc...

en la formación religiosa transmitida a través de generaciones, como

*to out-Herod Herod* [obsérvese la diferencia con la expresión española que puede traducirla: «más papista que el papa»];...

o en la tradición literaria, como

*all Greek to me* [basada quizá en Shakespeare, de quien los detractores afirmaban que «sabía poco latín y menos griego»];...

Otras se enraízan en la vida y actividades diarias tradicionales:

- En la costumbre de tomar el TE:  
*he's not my cup of tea* [obsérvese que la expresión española se apoya más bien en la costumbre religiosa: «no es santo de mi devoción»]; ...
- En la comida:  
*out of the frying pan into the fire* [¿podría equivaler en español a «salir de Poncio para meterse en Pilatos»?];...

- En la cacería:  
*to run with the hare and hunt with the hounds* [¿en español «tocar las campanas e ir en la procesión»?]; ...
- En las múltiples actividades de la vida diaria:  
*to be on the shelf* [¿en español «quedarse para vestir santos»?];  
*to rob Peter to pay Paul* [¿equivalente al «desnudar a un santo para vestir a otro»?];

etc...

Se podría tratar de analizar, con nuestros estudiantes, algunos de los rasgos del que podría denominarse «estereotipo» del carácter, de la cultura y civilización británicos, a través de su historia; observando quizá su pragmatismo; la tendencia que ha mostrado hacia lo analítico frente a lo sintético; la prioridad que suele dar a lo concreto sobre lo abstracto, a lo empírico sobre lo metafísico, a lo relativo sobre lo absoluto. Y se podría conectar con expresiones mucho más recientes, como: *to fish for compliments* [= ¿«estar deseando que le regalen a uno los oídos»?];

*to get to the point* [= ¿«ir al toro»?];

*to be a read-only memory* [= ¿el que no aprende nada nuevo, el que dice siempre lo mismo? (< de la memoria ROM del ordenador, que no puede alterarse por el usuario)];

*to be high res / to be low res* (< de la *high* o bien *low resolution* en las pantallas de los monitores); etc...

Se podría —cómo no— utilizar recursos de esta índole aplicándolos al comentario de textos, a las metáforas e hipérboles de uso habitual en la lengua inglesa, etc... comparándolos con el español cuando proceda. Se podrían también sugerir (en cada uno de los apartados) muchas más ideas y mucho más adecuadas, sin duda, que las que yo he tratado de apuntar. Tampoco pretendía un tratamiento exhaustivo del tema; lo que me había propuesto era recordar que la *historia de la lengua no es* tan sólo una cuestión «arqueológica», una especie de pieza de museo o algo similar [«algo» que todos tuvimos que abordar en nuestra carrera; pero nada más, porque es de uso exclusivo del «especialista»]; **sino que** puede tener una notable aplicación práctica en la enseñanza del inglés.

Muchas gracias por la atención que me han dispensado.

## THE BRITISH NOVEL IN THE 80s: Historiographic Metafiction, The Way Ahead?

Susana ONEGA  
University of Zaragoza

Now that we are entering the decade of the nineties it seems appropriate to look back at the novels published in the eighties in Britain in an attempt to find general characteristics, common traits, recurrent tendencies with which to impose order over chaos, unity over variety, thus paying due homage to the most deeply rooted myth of Western civilization, our unflinching faith in the power of rationality to pin down, arrange and classify the otherwise chaotic flood of phenomena of all kind, incessantly taking place in the universe.

Perhaps the best way to approach the novels written in the 1980s would be to listen to what the writers have to say about themselves. We can, then, attempt a first approximation by synthesizing the classification of contemporary British fiction recently carried out by a living writer, Maureen Duffy, novelist, poet, playwright and critic, who gave a lecture on «New Trends in British Fiction» during the 12th National Conference of The Spanish Association for Anglo-American Studies, that took place in Alicante in December 1988.

Maureen Duffy distinguished first between British writing, which she described as the combination of the English «centre» plus the «Celtic fringe», and Post Colonial writing, including writers like Salman Rushdie, Peter Carey, and Nadine Gordimer, and described the former group as situated in a «position of particular difficulty» brought about by ten years «of radical right wing government with an opposition still seeming in disarray [and finding themselves] in many ways marginalised, and only able to be heard by competing in what has become the «leisure industry» for the attention of the media». «All this», she concluded, «makes them interesting in a world of «serious money, of fashion and consumerism, and the cultivation of a spurious individualism at the expense of any sense of community or compassion [while from the social point of view] they now find themselves identified with an opposition struggling to thrash out new concepts and find a new voice.»



The British writers of the 80s, then, feel marginalised, politically identified with the opposition and struggling to find a new voice in a world more and more heavily conditioned by the mass media and the leisure industry, which is fostering in them the cultivation of a spurious individualism.

We can compare this description of contemporary British writing to that given by the professional critic and reviewer, Valentine Cunningham, in the course of a lecture he gave in April 1990 on «The Englishness of English Fiction» during the 5th Oxford Conference of Literature Teaching Overseas. Like Maureen Duffy, Cunningham pictured English writers as marginalised and struggling to define and assert their own concept of Englishness, at a moment when this concept appears to be increasingly problematic. Drawing a parallel with Irish writers like Sterne, Beckett and Flann O'Brien, who gave vent to the pressure exerted on their Irishness by British culture by resorting to irony and satire, Cunningham sees contemporary English writers «on their small island», resisting with the same ironic weapons the pressures that appear to come from the outside, and «offering jokiness as a way of undercutting horror». For Valentine Cunningham, then, contemporary English fiction is characterised as «very enclosed» depicting a self-referential world into which the non-English reader tries to enter. So, where the Modernist writer seriously tried to fight his mythical struggle with God, Cunningham says, the contemporary English novelist prefers to «depict a little schoolboy being naughty».

Cunningham's choice example of this kind of fiction was David Lodge's *Nice Work* (1988), a novel that very ironically and amusingly confronts the man in the street with contemporary structuralist theory, and that manages to defend and to undermine the theory simultaneously. Together with *Nice Work* Cunningham mentioned William Golding's trilogy of the eighties and the novels of Iris Murdoch *en bloc*, which he described as variations on the disciple-master relationship, and which, in his own words, «still advocate the continuation of old fashioned realism». Cunningham placed at the other extreme of the spectrum novelists reacting against the patriarchal stereotype, like the feminists Fay Weldon, Angela Carter and Jeannette Winterson and also like Martin Amis, in whose novel *Money* (1984), «antipatriarchal reaction has turned into antipatriotism and sheer hostility against man».

So, according to Valentine Cunningham, the decade of the 80s is characterised by two tendencies, one more realistic in temper would mockingly defend its «little Englandism» while advocating the continuation of the old moral values, and another, much more ironic and satiric, would try to subvert in one way or another, the patriarchal system by different means.

Valentine Cunningham's reference to «antipatriarchal reaction» echoes what Lyotard (1984) has expressed as a loss of faith in the centralized and totalizing impulse of humanist thought, which, according to the Marxist critics' general belief, is the result of some complex change of sensibility

in the Western hemisphere, traceable, as Julia Kristeva (1969) has explained, to the decade of the sixties, with its demands for engagement and relevance, expressed in the students' revolt of May 1968 in France and in the anti-Vietnam War and Civil Rights protests, in Black and Feminist activism and in the appearance of the New Left in America. The sixties were marked also, paradoxically, by the international recognition of the French Nouveau Roman, whose roots go back, as Raymond Federman (1981) has explained, to Sartrean Existentialism. Cunningham's second group of feminist and fringe writers, then, would be seen as stemming from this generalised reaction against the «humanist cultural dominant» (Jameson 1984: 56).

Although following totally different criteria, Maureen Duffy also arranged contemporary writers into two basic groups. In all, she selected two kinds of novels as representative of very recent British fiction. The first kind, which included *Nice Work* (1988) by David Lodge and *The Radiant Way* (1987) by Margaret Drabble, she mentioned as examples of what she called «the resurgence of middle class realism». What Duffy calls a revival is perhaps, like Valentine Cunningham's first group, better described as a continuation of the old realistic trend traceable to the Amis-Larkin-Wain troika in the late forties and fifties and even going further back to the Varsity novel of the 1930s. Although the ascription of Lodge and Murdoch to this neo-realistic trend would be somewhat problematic, and much more so in the case of William Golding, we may agree with Maureen Duffy that Margaret Drabble occupies here a central position.

The other novels she mentioned, written by novelists belonging to a more recent generation, were Bruce Chatwin's *The Song Lines*, Jeannette Winterson's *The Passion*, Jim Crace's, *A Gift of Stones* and the novels of Peter Ackroyd, *Hawksmoor* and *Chatterton*. For Maureen Duffy these were the best examples of what she called «the most notable current in recent English fiction», characterised in general terms by the «retreat into history», a retreat, however, which, as she explained, is not carried out «in order to illuminate the present, but to dazzle, like entering a kind of Aladdin's cave of glittering objects».

Maureen Duffy's description of this new kind of dazzling historical novel as the most important trend in recent British fiction is really striking, for it reaches in one intuitive stroke the same conclusion that Linda Hutcheon reached by much more erudite and sophisticated means in her book, *A Poetics of Postmodernism*, first published in 1988.

Throughout the 268 pages of her book, Linda Hutcheon very insistently argues that the specific poetics of postmodernism is exclusively realized in a particular kind of novel she calls «historiographic metafiction», which she describes as «those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages» (1988: 5).

According to Hutcheon, the unique combination of history and fiction that takes place in «historiographic metafiction» perfectly expresses what is for her the defining characteristic of the Postmodernist ethos: its basic contradictory nature, for

«it does not deny [the liberal humanist dominant], as some have asserted (Newman 1985, 42; Palmer 1977, 364). Instead, it contests it from within its own assumptions. [...] What this means is that the familiar humanist separation of art and life (or human imagination and order *versus* chaos and disorder) no longer holds. Postmodernist contradictory art still installs that order, but it then uses it to demystify our everyday processes of structuring chaos, of imparting or assigning meaning (1988: 6-7).

How new and how important is this new historical trend? What are its basic characteristics? It is my purpose in the rest of this lecture to try and answer these basic questions. The first one, «how new is this trend?», I will try to answer obliquely by relating an anecdote.

In 1983 I wrote a letter to David Lodge in which I asked him for his advice and help in carrying out a research project on such pseudo-historical novels as *The Go Between* and *The French Lieutenant Woman*. The project, which I was just starting, was to analyse novels of this sort, in order to establish the points of divergence between real Victorian novels and these modern imitations. David Lodge's answer ran as follows: «If you are interested specifically in deliberate anachronism of narrative technique and verbal allusion in a modern novel about the Victorian age, then *The French Lieutenant's Woman* is the only text I can think of that does this very elaborately» (Letter to S. Onega, 12th Oct. 1983). Of course, Lodge's answer referred only to imitations of a concrete historical period, the Victorian era, and not to historical novels in general, but I think this does not invalidate Lodge's implicit acknowledgement that the historical novel was an extreme rarity in British fiction as late as October 1983. What is more, the reason why I was interested in imitations of Victorian fiction and not in imitations of other periods, was not that I was particularly keen on the 19th century, but simply that these were the first historical parodies that had come to my notice.

Today, the panorama has completely changed. Maureen Duffy herself, has written one historical novel, *Capital* (1975). Other historiographic metafiction include John Fowles' *A Maggot* (1986) William Golding's trilogy: *Rites of Passage* (1980), *Close Quarters* (1987) and *Fire Down Below* (1989); Lawrence Durrell's *Avignon Quintet*: [*Monsieur* (1974), *Livia* (1978), *Constance* (1982), *Sebastian, or Ruling Passions* (1983) and *Quinx, or The Ripper's Tale* (1985)], Graham Swift's *Shuttlecock* (1981) and *Waterland* (1983), Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984), *Staring at the Sun* (1986) and *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989), Peter Ackroyd's *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), *Hawksmoor* (1985), *Chatterton* (1987) and *First Light*

(1989), Rose Tremain's *Restoration* (1989), A.S. Byatt's *Possession: A Romance* (1990), and Charles Palliser's *The Quincunx: The Inheritance of John Huffam* (1989), besides Jeannete Winterson's *The Passion* (1987), Jim Crace's *A Gift of Stones* (1988) and Bruce Chatwin's *The Song Lines* (1987) mentioned by Duffy and the «science» tetralogy by the Irish John Banville: *Dr. Copernicus* (1976), *Kepler* (1981), *The Newton Letter* (1983) and *Mefisto* (1986).

A first distinction we may draw is that, broadly speaking, these writers belong to two literary generations. The older one, including Golding, Fowles, Durrell and Byatt, goes back to the fifties and sixties and provides the link between Modernism and Postmodernism. The younger generation can be divided into two: those novelists whose literary careers started in the sixties or seventies with Maureen Duffy, John Banville, Jim Crace and Bruce Chatwin, and the generation of the 80s *stricto sensu*, with Graham Swift, Jeannete Winterson, Julian Barnes, Peter Ackroyd, Rose Tremain, and Charles Palliser.

If we concentrate on these last mentioned ones, we will find that their biographies have interesting crisscrossings: all of them were born after the end of the Second World War. Peter Ackroyd, who was born in 1949, has studied at Oxford and Yale and combines his literary career with those of literary editor of *The Spectator* and chief reviewer for *The Times*. He is an expert in Modernist literature and has published two outstanding biographies, one of T.S. Eliot (1985), the other of Dickens (1990). Graham Swift, also born in 1949, studied English at Cambridge and began a Ph. D. dissertation on Dickens at York. He lives at present in London, where he combines writing with teaching. Julian Barnes was born in 1946 and educated in London and Oxford. He worked as a lexicographer on the *Oxford English Dictionary* and as a journalist in *The New Statesman* and *The Sunday Times* and has been television critic of *The Observer*. Rose Tremain, besides having performed numerous TV and radio plays, works as teacher of creative writing at the University of East Anglia, and as literary critic, reviewing regularly for the radio. Although Jeannete Winterson, born in 1959, is younger and has a somewhat different background (she was brought up as a strict Pentecostal Evangelist, and seems to have drifted from manual job to manual job for a time). She also has a University training, for she eventually went to Oxford to read English before working in the theatre and becoming a full-time writer. Charles Palliser is likewise an Oxford graduate who teaches twentieth-century fiction and poetry at Strathclyde University.

It seems then, that the novelists of the 1980s interestingly combine in themselves artistic creativity with the critical awareness provided by University trainings in Oxford or Cambridge and, with the only exception of Jeannette Winterson, by their experience as literary critics.

They have therefore, a thorough, specialist, knowledge of the literary tradition to which they belong, but also of literary theory. They have all

won several prizes and awards and seem to conform very well to Maureen Duffy's description of the successful novelist fighting in the «leisure industry» for recognition by the media. The novels they write are very different in range, scope, interest and sensibility and yet all of them share what Cunningham described as a «relish in irony and paradox», besides what Duffy defined as a dazzling «retreat into history».

Why this eclosion of the historical novel in the late 70s and 80s? Where are we to place the beginning of this development and what are the basic ideas underlying this kind of fiction? Is this, as Linda Hutcheon maintains, the only kind of fiction that fulfills the poetics of Postmodernism? These are the basic questions we should ask ourselves when confronted with this phenomenon. In order to answer them I will have to go back to the point where David Lodge's letter left the discussion.

When *The French Lieutenant's Woman* appeared in 1969 it was welcomed by its first reviewers as an extraordinary example of the revival of the historical novel in England, while at the same time they completely misunderstood Fowles' aim in writing it. Critics like Walter Allen (1970: 66) and Prescott Evarts, Jr. (1972: 57) implicitly accused John Fowles of openly and shamelessly imitating old conventions, and of trying to cheat us into accepting them as new, insisting on viewing *The French Lieutenant's Woman* primarily as a historical novel on which futile attempts at experimentation had been made at random.

Analysing the games of frame breaks in the novel, however, it is easy to see that Fowles' real aim in writing it was not so much to write a Victorian novel out of time, but rather, in line with contemporary metafictional practice, to build an illusion only to destroy it, to show us its provisionality, its intrinsic fictional character, thus making us reflect on the Victorian literary convention of realism and recognize it for what it is: a provisional frame created by the combined work of the author and the «willing suspension of disbelief» of the reader.

Similarly, when Fowles blurs the boundaries between the narrative levels within which the narrator and the characters respectively move, and between these and the level of the flesh-and-blood writer, he is pointing to a basic deconstructive contention: the advisability of seeing everyday reality as a construction similar to that of fiction, and as such, similarly «written» and «writable».

This contention that reality is subjective and polymorphous, is taken up and developed seriously in *Daniel Martin* (1977) and in a wild satiric vein in *Mantissa* (1982), where we find Miles Green, a ludicrously naïve contemporary writer, boastfully and chauvinistically trying to assert omniscient control over his Muse and over his created world, only to find himself secluded in the domed and quilted room of his own brain and exhausted and trapped within the monothematic sexist world of his own imagination.

If there is one common feature shared by the writers of historiographic metafiction it may be said to be precisely the concern to transcend the *cul de sac* in which Miles Green finds himself, incapable as he is of getting out of the prisonhouse of his own brain, where he has been locked up since existentialism and deconstruction took the Modernist contention of the split of world and self to its logical consequences. The solution, as Daniel Martin intuits, is to write a literature capable of telling the «real». But in order to do so, concepts like «reality» and «truth», and the position of man in the universe would have to be redefined.

Contemporary fiction writers have responded to Miles Green's cry for help in two related ways. If, as the Modernists believed, the self cannot transcend the barriers of its own imagination, one way out of the absurd, monomaniacal, rewriting of endless variations of nothingness in which Miles Green was trapped is to stretch and develop the resources of the mind, by having recourse to fantasy. This is what, broadly speaking, writers like Angela Carter, Julian Barnes and Jeannette Winterson have done. In novels like *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972), *Nights at the Circus* (1984), *Flaubert's Parrot* (1984) and *The Passion* (1987) the metafictional relish in the story-telling aspect of fiction is combined with parody, pastiche, travesty and all possible kinds of transtextual games in an attempt to overcome the Modernist contention that the individual work of art, like the mind that created it, is unique and self-sufficient and so, incapable of transcendence.

Still, although these novels powerfully assert the validity of the imaginative world as an alternative to external reality, they do not truly bridge the gap between self and world: they simply expand, enrich and make communal the unreal reality of the human imagination.

A more radical solution, therefore, is the one proposed by historiographic metafiction, which is to attempt to negotiate the intrusion of the world upon the self by redefining the relative positions of fiction and history, according to the contentions of both poststructuralist theory and the New Historicism.

Traditionally, art has been seen as autonomous and unrelated to the truth of external reality, art creating its own reality, within which beautiful or ugly are all important, false or true negligible. History, on the other hand, has traditionally been defined as an empirical search for external truths, so that, in Aristotle's terms (1982, 1, 451 a-b), the historian could speak only of what has happened, while the poet spoke of what could or might happen according to the laws of probability and possibility, not truth.

New Historicists like Hayden White and Paul Veyne, however, are now ready to question the capacity of history to reveal absolute truths, so that, in Jacques Ehrman's extreme formulation, «history and literature have no existence in and of themselves. It is we who constitute them as the objects of our understanding» (in Hutcheon, 1988: 111).

By reducing history to the category of human construct, the postmodernist creative writer can now incorporate history to his/her fiction. But the incorporation of history as a structuring device necessarily involves an ironic effect as in, Linda Hutcheon's words (1981:124-5), it signals «a longing for the return to the traditional relish in story telling while simultaneously underlining the fact that this return is problematic». Linda Hutcheon summarises the effects of this paradoxical endeavour:

In the wake of recent assaults by literary and philosophical theory on modernist formalist closure, postmodern fiction has certainly sought to open itself up to history, to what Edward Said (1983) calls the «world». But it seems to have found that it can no longer do so in any remotely innocent way, and so those un-innocent paradoxical historiographic metafiction situate themselves within historical discourse, while refusing to surrender their autonomy as fiction. And it is a kind of *seriously ironic parody* that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the «world» and literature (1988: 124) (my underlining).

*Qua* metafiction, then, historiographic metafiction deliberately undercuts the link between fiction and reality, underlining its discursive and fictional nature, its self-sufficiency and autonomy, while *qua* history, historiographic metafiction simultaneously asserts the interrelation of fiction to the historical past.

By depriving history of its pretensions to absolute truth, the New Historicists and the postmodernist creative writers after them have negotiated the reunification of self and world, but have apparently simultaneously deprived this reunification of ultimate significance. Levelled to the plane of human construct, history, like literature, appears in principle incapable of offering ultimate answers about the basic human questions. However, before we decide that historiographic metafiction does not really bridge the Modernist gap between world and self but rather deepens it by adding history to the list of subjective human constructs, we should bear Linda Hutcheon's warning in mind that historiographic metafiction, like all postmodernist art, is «a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges» (1988: 4).

In order to grasp the import of this statement we should suspend our judgement for a moment in order to turn our attention to *A Maggot*, John Fowles' latest novel to date and his most powerful historiographic metafiction.

*A Maggot* was published in 1986, seven years after *The French Lieutenant's Woman*. The plot is situated in 1736, that is, in the England of Swift, Pope, and Walpole. Paid by an anonymous Duke, a cunning and efficient barrister called Henry Ayscough has accumulated all kinds of evidence about the journey from London to Devon undertaken by the Duke's son, called Mr. B., in the company of four other travellers, a middle aged «uncle», a Sergeant, a manservant, and a maid, which ended in the disappearance of

the Duke's son and the death of the manservant, called Dick Thurlow. As the novel progresses Henry Ayscough discovers that none of the travellers is what he seems to be, they all use false names and Mr. B. has put about different versions with regard to the purpose of their journey. According to one version, Mr. B. has thought out a way of disobeying his father and eloping with the woman he loves. According to another, Mr. B. is going to see his wealthy aunt in Bideford, in order to secure his inheritance. A third version presents Mr. B. as suffering from impotence and the purpose of the journey is to try some miraculous water reputed to cure this kind of ailment. A fourth version presents Mr. B. obsessed with esoteric knowledge. According to this version, Mr. B. is travelling to the mythic circle of Stonehenge in order to recover by means of some obscure calculation the long-lost power of the ancients to communicate with other-worldly beings, whether fiendish, celestial, or simply extraterrestrial. On top of that, when Rebecca, the maid, and David Jones, the Sergeant, are questioned by Ayscough about what really happened both at the neolithic circle of Stonehenge and in the cave where Mr. B. disappeared, each gives a contradictory version, Jones describing them as satanic experiences, Rebecca as encounters with celestial beings.

Confronted with this fog of alternative names, plots and interpretations, critics like Julian Moynahan (1985) and Katherine Tarbox (1988) would typically lament the novel's «evasiveness» (Moynahan, *ibid.*, p. 47) and absence of «controlling plot», «consistent protagonist» or «narrative focus» (Tarbox, *ibid.*, p. 136), concluding that «Ayscough never does reach truth incontestable, nor does the reader» (Tarbox, *ibid.*, p. 138, my underlining). For Tarbox the novel has no structure or coherent significance: «Nearly all the characters are actual historical personages, and Fowles uses them to demonstrate that human lives do not necessarily have definite beginnings and ends» (p. 143), while Moynahan becomes «convinced that Fowles has failed to write a serious book. As he says, it is a maggot» (*ibid.*, p. 49).

However, although these versions seem logically contradictory, once it is realized that both the versions about the real aim of the journey and about Mr. B's identity are simply more or less fanciful literary «variations» on one unique theme —some form of disobedience or frustration— it is possible to interpret the journey in psychological terms, as a hero's quest for individuation that, as I have shown elsewhere (Onega, 1989: 137-163), neatly follows Jung's scheme of the quaternity (Jung, 1981 b: 175).

Once and again, in widely different cultures, under widely different forms, the myth of the quest for individuation of the self reappears with its striking homogeneous stages. The hero and his horse undertake a heroic quest towards the sacred wood where the maternal womb is encountered in the form of a mysterious cave. Invariably, the rider stands for the conscious. The horse, symbol as he is of the unconscious, often represents, as does Dick Thurlow, the *concupiscencia effrenata* (Jung, 1981 a: 280), the most



violent sexual appetites. But he is also endowed with the numinous instinctual power to lead the way to the *locus amoenus* that encloses the *anima*.

The archetypal interpretation of the journey undertaken by Mr. B. and his fellow-travellers helps us to understand why Mr. B. needed Rebecca for the journey and also why she has a paradoxical double nature, for Rebecca's oxymoron qualities are those of the *anima*. Alternatively presented as virgin and whore, she represents yet another split of the hero's personality, simultaneously repressed by Mr. B, the ego's conscious side, and lusted after by Dick, the ego's *shadow* or instinctual half.

Thus, from a psychological perspective, the journey becomes a hero's quest for a new totality of the self, which must be achieved through Mr. B.'s acceptance of the *coincidentia oppositorum*, the reconciliation of his conscious, his *shadow* and his *anima* potentialities in the global perception of the self as such. Similarly, from a psychological point of view, the contradictory versions given by Rebecca and David Jones about the events that took place at Stonehenge and in the cave acquire overall meaning, for, as Walter Miller Jr. unfailingly detects, «the equivalence of the infernal and the celestial versions of the scene in the cave conform to Jung's psychology, and both versions of the cave scene are true» (1985: 11).

At the same time, however, the novel offers another, strikingly opposed, interpretation. Literally, Mr. B. selected two players and a prostitute reputed for her acting ability, removed them from the London theatre and the brothel where they respectively worked, and hired them to interpret the roles of uncle, body-guard and maid during the journey. After that Mr. B. once and again tested the credulity of his fellow travellers by telling them a series of tales about the real aim of the journey, insisting that he had been offered «a part in a history and is not forgiven for refusing to play it» and that he, like the rest, is made of imperfect words and ideas, and to serve other ends» (p 150).

The fact that Mr. B. is capable of creating these literary variations himself while at the same time he sees himself and his fellow travellers as hired actors interpreting their allotted roles in the *comoedia vitae* (p. 22) qualifies the previous interpretations of his journey, adding to them a further perspective, according to which the revolt of the Son against the Father becomes the character's refusal to play the role allotted to him by the author. No matter whether we consider Mr. B. as the son of a Duke who has disappeared, or as a Cambridge scholar involved in alchemical research, or as a mythical hero undertaking his heroic quest, or as a psychologically split ego who must cure his neurosis and find a new totality of the self —what he primarily is, is a literary character who has been asked to play all these roles within a fictional universe and who, for all the apparent freedom he seemed to have in devising the roles of the other characters, was conscious at heart of his radical bondage and of the fact that, for all his rebelliousness, he must comply and «serve other ends», John Fowles' ends, no doubt.

From the early Greek philosophers to the era of Newton, Western man has tried to reject what he considered to be the obscurantist forces of irrational mythologizing, proposing instead a rational explanation of the world that relies on the presumption that scientific analysis has greater epistemological validity than any other analytical mode. The rational European has fought therefore a centuries-long battle to conjure up the symbolic world, a world in which the harsh realities of existence were represented and dealt with on the level of abstractions, in order to construct a cosmovision based on observation, classification and categorization of the experience of the past and on its reduction to formulae capable of predicting similar phenomena in the future.

However, as Robert Nadeau explains in *Readings from the New Book on Nature* (1981), when Quantum and relativity physicists understood that matter is nothing but a manifestation of energy, they were forced to call into question the classical notion of self and world best synthesized in Aristotle's either-or principle or the «law of the excluded middle» which presented man in dialectic relation to a physical world made up of those fixed immutable things, the Substances. The discovery that matter is not made up of invariable substances but, simply, of quite unstable bundles of energy, conveys the strong suggestion that the particular collection of atoms which constitutes a human being is not a definitive something, separate and distinct from all other things and so, as Nadeau explains (1982:19), «If I am one with the cosmos, a mere pulse of energy wed like a wave in a river to the vast space-time continuum, then I, as a discrete and definable something, would not appear to exist at all».

The dissolution of material reality into seemingly vast reaches of nothingness inhabited by tiny activities of somethingness called subatomic particles, endlessly interacting in energetic fields, subscribed by Quantum and relativity theories has obliged both scientists and artists alike to reconsider the Aristotelian assumptions about man and the world, bringing to the fore the often suppressed awareness that the traditional vision of world and self developed by neoclassical, rationalist thought is based on a dualistic metaphysics shared both by the ancient Greek and the Judeo-Christian cosmogony. Although Greek philosophers like Plato and Pythagoras are credited with scientific discoveries like deductive reasoning, geometry and mathematics, yet, as Robert Nadeau (1981:21) explained, «their method of developing these conceptual tools was not scientific, they reasoned deductively from what appeared self-evident, and not inductively from what had been observed. *In fact the impulse which fueled the act of imagination that led to these formulations is comparable to that of mystics in any culture —it was the quest to uncover the essence of metaphysical reality»* (my underlining).

Taking to its logical consequences the Modernist split of self and world, Fowles reached an absurdist *cul de sac* in *Mantissa* unable as he was to free Miles Green from the prisonhouse of his own mind. After this, in

*A Maggot*, Fowles intuitively responded to his need for transcendence in terms comparable to the reconsideration of Western rationalist assumptions carried out by Quantum and relativity physicists, that is by a return to dualistic thinking.

So, in *A Maggot*, Fowles creates a maze-like set of false tracks that as far as Henry Ayscough and the rationalist reader alike are concerned, lead nowhere, while he simultaneously offers the more intuitive reader a perfectly coherent reading, following the kind of dualistic, archetypal symbolism that Jung presented as the contemporary alternative to pre-rationalist myth and religion.

The archetypal quality of Mr. B.'s journey is what confers on him his representative character. Mr. B.'s essential transformation is applicable to every man, and so may be interpreted as evidence that Man has finally achieved his reunification with the universe in the figure of Cosmic Man. However, as the interpretation that reduces Mr. B. to an unfree literary character paradoxically indicates, this reunification of Man and Cosmos is only temporarily achieved within the boundaries of the paper walls of Fowles' novel. So, in accordance with the puzzling contradictory nature of historiographic metafiction, Fowles simultaneously affirms and negates the validity of this reunification.

In *A Maggot*, Ayscough's rationality and logic are set in opposition to Mr. B.'s white magic which he has acquired at Cambridge, has a numerologic and alchemical origin, and is related to the ancestral pre-rationalist rituals of Stonehenge.

In Peter Ackroyd's *Hawksmoor* a basic dual opposition is likewise set between the antagonistic and yet complementary beliefs of the rationalist architect and member of The Royal Society, Sir Christopher Wren, and those of his assistant, architect Nicholas Dyer, a convinced black magician and satanist. This basic duality is expressed at every possible level. Structurally, in the fact that two different plots are simultaneously developed: one appears in the odd chapters, is set in the eighteenth century, and narrates the story of Nicholas Dyer, who was commissioned to build seven churches in the City of London and Westminster after the Great Fire of 1666; the other, narrated in the even chapters, is set in contemporary England, and deals with the story of detective Nicholas Hawksmoor, who was commissioned to investigate a series of murders committed near the churches built by Dyer. But the odd and even chapters are structurally and thematically interrelated with each other: the last words of each odd chapter are also the opening words of the next chapter and the cases Hawksmoor investigates are in fact Nicholas Dyer's murders.

Furthermore, detective and architect share a striking complementarity, so striking that, from a Jungian point of view they can be seen as split facets of a single individual, the conscious and unconscious aspects of the flesh-and-blood Augustan architect, Nicholas Hawksmoor, who worked for Sir Christopher Wren in the historical past.

Unlike Henry Ayscough, and unlike the rationalists of The Royal Society, architect Nicholas Dyer believes, like Mr. B., that the world cannot be explained by rational means and that true knowledge does not lie in logical deduction but rather in the acquisition of forbidden knowledge through occult practices. Dyer believes in the Hermetic Principle of Correspondence synthesised in the dictum «as below, so above». So, he reproduces with his seven churches the pattern cast by the Seven Orders of the seven planets in heaven, a magic Septilateral Figure, through which he eventually puts an end to his successive reincarnations and brings about the reunification of himself with detective Hawksmoor, thus transcending mortality and achieving, like Mr. B. in *A Maggot*, his sought-for essential transformation into the *Anthropos*, Cosmic man (Jung, 1980: 113-47).

The Augustan Age, with its well-known polarities of reason and passion, order and chaos, logic and magic, expresses like no other the age's specific contradiction between the official culture of rationalism and Enlightenment and actual taste that, as *A Maggot* and *Hawksmoor* suggest, was much more ancestral, oscurantist and irrational. Indeed the basic dualism that suffuses the age of The Enlightenment, expressed, for example, in the co-existence of the sentimental novel and the Gothic romance, helps explain the attraction that the Augustan Age, and also the Restoration and the early nineteenth century seem to have for writers of historiographic metafiction like Rose Tremain, Peter Ackroyd, Charles Palliser, John Banville and John Fowles.

Describing recent British historiographic metafiction, Maureen Duffy said that these historical novels retreated into the past, but not «in order to illuminate the present, but to dazzle, like entering a kind of Aladdin's cave of glittering objects» and it is true that in novels like Peter Ackroyd's *Hawksmoor* and *First Light*, John Banville's *Dr. Copernicus*, *Kepler*, *The Newton Letter* and *Mefisto*, Charles Palliser's *The Quincunx*, or John Fowles' *A Maggot* the attempt to recreate a concrete historical period in traditional terms is only a pretext for a much more interesting and disturbing aim, which is to enter the tunnel of time in order to recover the other, suppressed, half of Western civilization and history: the mythical, esoteric, hermetic, gnostic and cabbalistic elements which once formed an inextricable unity with reason and logic, and which have been progressively repressed and muffled since the Middle Ages by the mainstream of rationalism.

By so doing these writers hope to find alternative patterns of meaning capable of giving sense to the human condition. Incapable of reconciling self and world by rational means, they try to transcend the limits of the self in symbolic and archetypal terms. Mr. B. in *A Maggot*, as we have seen, achieves his individuation by using his occult knowledge to guide him along the stages of his hero's quest, reproducing with his hired actors and servant the archetypal figure of the *quaternario*. Likewise, in Peter Ackroyd's novel, Nicholas Dyer uses his black magic in order to transcend his

human condition, creating with his Septilateral Figure a ladder that literally opens the gates of heaven for him.

With their painful and prolonged studies of the occult Mr. B. and Nicholas Dyer are trying to recover, like archaeologist Mark Clare in Ackroyd's *First Light*, something the Mint family had always managed to preserve: the lost wisdom of their neolithic forefathers, prior to the Aristotelian either-or dichotomy best symbolized in the mythic circle of Stonehenge.

Mr. B.'s *quaternario*, like Dyer's Septilateral Figure and like the *quincunx* in Lawrence Durrell's *Avignon Quintet* or, explicitly, in Charles Palliser's *The Quincunx*, or again like the elliptical circle of white stones enclosing the ancient tumulus in Dorset that appears in *First Light*, and which strikingly recalls the New Physicists' concept of the parabolic curve on whose vertex opposites are integrated, are all archetypal figurations of mandalic totality, and they express the achievement of the symbolic reconciliation of world and self in the figure of Cosmic Man, memorably drawn by Leonardo da Vinci as a star-man with arms and legs outstretched. Even if, as often happens in these novels, this reunification is shown as fictional and ephemeral, the comfort its achievement conveys is the knowledge that, in Mark Clare's words:

[...] nothing really dies. Just because we are trapped in time, we assume that there is only one direction to go. But when we are dead, when we are out of time, everything returns [...] our bodies are made out of dead stars. We carry their light inside us. So everything goes back. Everything is part of the pattern. We carry our origin within us, and we can never rest until we have returned.» (Ackroyd, 1989: 318)

In 1981 Robert Nadeau convincingly argued for the existence of a close cause-effect relationship between contemporary fiction and the collapse of Western rationalism in terms of the discoveries of the New Science, and he used as examples of this the writings of John Barth, John Updike, Kurt Vonnegut Jr., Thomas Pynchon, Tom Robbins, Don DeLillo and John Fowles. Nadeau's book then, concentrates on American writers and presents John Fowles as a somewhat isolated case in the general panorama of contemporary British fiction.

We have seen how this panorama has now completely changed. Although Valentine Cunningham, like other realism-biased Oxbridge scholars still insists on speaking about «the Englishness of English Fiction» and on picturing contemporary creative writing as «very enclosed» and «resisting with ironic weapons the pressures that appear to come from the outside» the truth is that the eclosion of British historiographic metafiction in the 1980s shows British novelists catching up with a world-wide phenomenon, which goes back not only to North-American experimental «fabulation» but also to Spanish-American «magic-realism» and to Gabriel García Márquez and Jorge Luis Borges in particular. García Márquez' *Cien Años de Soledad*

(1967) may be seen as one of the first historiographic metafiction in which fantasy, myth and archetype are consistently used as a richer alternative to realistic rationalism for the means of recovering a people's lost identity, while Borges' well-known interest in the development of Spanish-Jewish thought foreshadows recent North-American interest in the Cabbala of which Harold Blooms' *Cabbala and Criticism* (1975) is a case in point.

We can, then, visualise the eclosion of historiographic metafiction in Britain in the nineteen-eighties as part of a world-wide development related to Spanish-American «magic realism» and North-American «fabulation» that includes writers from all over the world, like Milan Kundera, Heinrich Böll, Christa Wolf, Italo Calvino, Umberto Eco, E. L. Doctorov, Ian Watson, William Kennedy, Susan Daitch, Chris Scott, Rudy Wiebe, Timothy Findley, Margaret Atwood, J. Michael Coetzee and Salman Rushdie.

Even if we refuse to accept Linda Hutcheon's contention that historiographic metafiction is *the only kind* of fiction that really fulfills the poetics of postmodernism we would have to admit that this trend very richly and powerfully catches and expresses the deepest concerns of contemporary man.

## Bibliography

- ACKROYD, Peter, 1989 *First Light* London: Abacus.
- ALLEN, Walter, 1970. «The Achievement of John Fowles» *Encounter* XXV2 (August): 64-67.
- ARISTOTLE, 1982 *Poetics*, trans. James Hutton, London & New York: Norton.
- BARTHES, Roland, 1975 (1973) *The Pleasure of the Text* trans. by Richard Miller, New York: Hill & Wang.
- CUNNINGHAM, Valentine, 1990 «The Englishness of English Fiction» 5th Oxford Conference of Literature Teaching Overseas (April) [unpublished conference].
- DUFFY, Maureen 1988 «New Trends in British Fiction» Proceedings of the 12th National Conference of AEDEAN, University of Alicante (December) [forthcoming].
- EVARTS, Prescott, Jr., 1972 «Fowles's *The French Lieutenant's Woman* as Tragedy» *Critique* XIII, n.º. 3, 57-69.
- FEDERMAN, Raymond 1975 *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, III: Chicago University Press.
- FOWLES, John (1969) 1983 *The French Lieutenant's Woman* Bungay, Suffolk: Triad/Grananda.
- 1977 Daniel MARTIN London: Jonathan Cape.
- 1982 MANTISSA London: Jonathan Cape.
- 1986 A. MAGGOT London: Jonathan Cape.
- GARDNER, John, 1977 «In Defense of the Real», *Saturday Review* (1 October): 22-24.

- HUTCHEON, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* New York & London: Routledge.
- JAMESON, Fredric, 1984 «Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism» *New Left Review* 146: 53-92.
- JUNG, Carl G. (1959) 1980 «Concerning Rebirth» in *The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works* Vol. IX (part I). Sir Herbert Read et al., eds. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, pp. 113-47. trans. by R.F.C. Hull from «Über Wiedergeburt» *Gestaltungen des Unbewussten* (1950).
- (1956) 1981 a «The Battle for Deliverance from the Mother» in *Symbols of Transformation. The Collected Works* Vol. V. Sir Herbert Read et al., eds. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, pp. 274-305. Trans. by R.F.C. Hull from *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912).
- (1958) 1981 b «A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity» in *Psychology and Religion: West and East. The Collected Works* Vol. XI Sir Herbert Read et al., eds. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, pp. 107-200. Transl. by R. F. Hull from «Versuch zu einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas,» *Symbolik des Geistes* (1948).
- KRISTEVA, Julia, 1969 *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse* Paris: Seuil.
- LYOTARD, Jean-François, 1984 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* trans. by Geoff Bennington & Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MC SWEENEY, Kerry 1987 «Withering into the Truth: John Fowles and Daniel Martin» *Critical Quarterly* Vol. 20, n.º 4 (Winter): 31-38.
- MILLER, Walter, Jr., 1985 «Chariots or Goddesses, or What?» *The New York Times Book Review* (8 September): 11.
- MOYNAHAN, Julian 1985 «Fly Casting» *New Republic* 193 (7 October): 47-49.
- NADEAU, Robert, 1981 *Readings from the New Book on Nature* Amherst: The University of Massachusetts Press.
- ONEGA, Susana, 1989 *Form and Meaning in the Novels of John Fowles* Ann Arbor & London: U.M.I. Research Press.
- SAGE, Lorna, 1974 «John Fowles» Profile 7 *The New Review* London Vol. 1, n.º 7 (October): 321-37.
- TARBOX, Katherine, 1988 *The Art of John Fowles* Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- WAUGH, Patricia, 1984 *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* London & New York: Methuen.

## HACIA UNA PEDAGOGIA LITERARIA RADICAL: CLAVES GENERICAS

Félix MARTIN GUTIERREZ

Universidad Complutense  
Madrid

Dos escenarios pedagógicos se yuxtaponen actualmente en nuestra vida profesional y profesoral, en nuestros sueños de investigadores. En el primero ocupamos el centro de una escena que tiene como telón de fondo toda una cultura literaria en lengua inglesa, todo un panorama de textos literarios originales, magistrales, canonizados o por canonizar, de historias literarias hechas y rehechas, de autores también canonizados o por descubrir, de lecturas e interpretaciones memorables e irrepetibles. Ocupamos el centro y somos, pues, mediadores entre dos culturas, transmisores de conocimientos de una cultura literaria a otra, repetidores de información, a veces buenos imitadores y hasta intérpretes si así lo precisa nuestra promoción académica.

Nuestra fidelidad al texto —clásico, institucional, coherente, autotélico— ha facilitado la representación de estas funciones. Nos enseñaron a respetar la entidad textual, a adivinar biográfica o históricamente su intencionalidad, a mantener su consistencia estructural y rubricar su significación cultural. Y así lo hicimos. Los estudios y exploraciones críticas y analíticas que hemos realizado rebotaban una y otra vez sobre el firmamento de un texto ideal al que podíamos acudir cada vez que aparecían incongruencias internas, finales irresolubles o irregularidades formales. Caminamos a tientas por la indeterminación textual para arribar aliviados a las aguas de la consonancia cultural. Todo tenía sentido si éste se sabía buscar en su debido lugar. Incluso las paradojas, las ironías o las contradicciones más insalvables allanaban el camino hacia una verdad final, una interpretación unívoca, un sentido unívoco. A este espectáculo magisterial asistían nuestros alumnos silenciosos y tal vez reverentes, rubricando con su asentimiento la transmisión de unos valores históricamente codificados y moralmente codiciados.

En el segundo la práctica textual simula ocupar todo el escenario. Mejor dicho un retículo infinito de piezas del discurso, un tejido de códigos, fórmulas, citas y fragmentos del discurso, todos ellos diseminados desde im-



numerables centros de la cultura componen realmente nuestro escenario único y espectacular. Se trata de un espacio multidimensional, intertextual, en el que sujeto docente, autor y lector, no pretenden adquirir identidad dramática alguna mediante el lenguaje de la representación, ni el de la comunicación, ni el de la expresión. Su función textual es su papel teatral; es decir compartir con libertad absoluta y placentera aquellos procesos de significación que articulan las formaciones discursivas.

Como práctica textual efectivamente hemos participado en este espectáculo pedagógico siguiendo los movimientos intertextuales que han realizado la semiótica, la deconstrucción, el feminismo o el marxismo, sorprendidos al ver cómo la lectura crítica que reelaboraban repercutía inevitablemente en las aulas. Los primeros días del genotexto barthiano, configurado por los dominios de una lógica lingüística múltiple, «espacio estenográfico» compuesto por infinitos juegos combinatorios, generaron una práctica docente y crítica sumamente atractiva, una erótica del texto que inundó la enseñanza literaria de curiosidad y experimentación retórica. A decir de Roland Barthes el objetivo pedagógico de esta práctica no era otro que hacer estallar plenamente los confines del texto, hacer ver a los adolescentes que el texto estaba en todas partes, pero que no todo era texto, que había que diferenciarlo de la actividad neurótica y repetitiva de la sociedad, hasta despojarlo, de su identidad estereotipada<sup>1</sup>.

Este asalto al espacio textual encontró en la lectura crítica derridiana estrategias filosóficas tremendamente eficaces para interrogarnos precisamente por esas fisuras intertextuales que en la enseñanza de la literatura se nos presentaban insalvables: entre el fuera y el adentro del texto, entre un centro de significación y sus márgenes, entre pensamiento y lenguaje, entre niveles metafórico y literal, entre escritura y habla. La metodología deconstructiva, articulada intertextualmente como juego libre de diferencias que supuestamente neutralizara los estratos textuales y cancelara las oposiciones bipolares dentro del mismo, vino a incidir frontalmente en el escenario pedagógico, cuestionando las bases lingüísticas de su formación, los fundamentos más infraestructurales y originarios del discurso y de la práctica docente.

La incidencia ha abierto una brecha en nuestro aprendizaje literario más radical que la que la sutileza de los procedimientos analíticos dejan entrever, si la desnaturalización del lenguaje y del conocimiento pone en juego toda su capacidad transformadora. La lógica de la diseminación, ramificada por todo el tejido intertextual, ha traspasado la heterogeneidad del texto hasta erigirse en arma educativa, en sistema de intercambio y proliferación de conocimientos. Y, por otro lado, la condición paradójica del suplemento, de esa «doble ciencia» que desestabiliza el texto desde sus elementos mar-

---

<sup>1</sup> Vincent B. LEICH, «Deconstruction and Pedagogy», en *Writing and Reading Differently*, ed. por G. Douglas Atkins y Michael L. Johnson, U. Press of Kansas, 1985, p.19.

ginales —límites, bordes, contexto, marco, género—, desde la demarcación entre centro y periferia textuales ha inducido a desplegar estrategias críticas y pedagógicas genuinamente subversivas, transgresoras e interrogativas, tácticas que alteran profundamente las relaciones docentes, los centros de autoridad magisterial, los polos de la interacción comunicativa, de la alteridad y de la reciprocidad, de las diferencias sexuales, en definitiva, de todo el sujeto pedagógico.

Precisamente en la recomposición histórica, social y política de este sujeto a partir de una metodología intertextual depositamos hoy por hoy gran parte de nuestras ilusiones —o decepciones— profesionales. Y no se trata de hacer reaparecer al protagonista olvidado en este segundo escenario, ni de la recuperación de un centro de referencia válido, inamovible o transcendental que legitime nuestra tarea profesoral, sino de advertir cómo las categorías del análisis intertextual —inicialmente ceñidas a los procesos internos de la textualidad— echan sus raíces y articulan todo tipo de formaciones del discurso, entre las que deben encontrarse, lógicamente, las que dan cuerpo histórico y social a la idea de subjetividad. El desplazamiento del análisis intertextual al tejido histórico, político, económico y social ha sorprendido tal vez a los que deseaban llevar la deconstrucción hasta sus últimas consecuencias, pero no a los que desde otros frentes —psicoanalítico, feminista, neohistoricista o marxista— han venido a complementar, cual si de una aplicación fiel de la ley del suplemento se tratara, el entramado textual en que se apoya la pedagogía literaria actual<sup>2</sup>.

La mera yuxtaposición de estos dos escenarios no constituye una invitación a aventurarnos extravagantemente por la deconstrucción o a añorar los días tranquilos del formalismo. Tampoco es una excursión por la irresponsabilidad crítica. Ni menos una broma pesada, aunque al final sí puede resultar pesado un aldabonazo más a la conciencia crítica en esta época que dicen llamar «de la Pedagogía» aquellos estudiosos que jamás impartirán clases de literatura a más de 150 alumnos por aula. No se trata de eso.

Tal vez los hilos que van tejiendo el desplazamiento del cuerpo intertextual a sus bases sociohistóricas permanecen invisibles para muchos de nosotros. Pero no cabe duda que las consecuencias de este hecho parecen radicales. El reto a la permanencia del sujeto cartesiano de la tradición humanista como razón única y última de nuestra actividad crítica y pedagógica ha sido crucial; y siembra, tal vez, incertidumbre en nuestro quehacer profesional. Su reconstrucción lingüística, predominantemente signada por el psicoanálisis lacaniano, va infundiendo a la actividad docente de prácticas pedagógicas certeramente dialógicas, autocríticas y democráticas, transformando profundamente la situación del profesor en el aula y su relación con

---

<sup>2</sup> Para una formulación amplia de la ley de suplemento recomendamos *The Taint of the Mirror*, Harvard U.P., 1984, de Rodolphe GASCHE, en especial el capítulo sobre la metodología deconstructiva.

el alumno. Como sugiere Shoshana Felman la contribución más radical que el psicoanálisis puede aportar a la pedagogía no es otra que la puesta en escena de un proceso dialógico interminable, de su condición radical más constitutiva: invertir y fundir las posiciones del profesor y del alumno en este escenario. El alumno debe llegar a reconocer el carácter ilimitado del aprendizaje y ocupar la posición del profesor, a la par que éste intercambiar posiciones y no enseñar otra cosa que la forma en que él mismo aprende<sup>3</sup>.

Todavía más espectaculares y eficaces se nos ofrecen para este proceso de revisión pedagógica los postulados críticos del feminismo, pues su tensa investigación del texto literario como espacio subversivo en el que se desmonta la posición privilegiada del sujeto como fuente de verdad e identidad, es espoléada y equilibrada por una política de emancipación inherente a los movimientos feministas, a sus estrategias de oposición radical, a su eficacia como agente de cambio social.

Las cautelas que subrayan el estudio feminista de la subjetividad, dentro del contexto posmodernista, se deben en parte a la necesidad de equilibrar crítica y pedagógicamente estos dos aspectos. El desafío intelectual que supone la reconstrucción del sujeto femenino —receloso a veces del poder y de los dominios del masculino, y otras en franca oposición para desarticular totalmente el discurso falocrítico de éste— es una empresa crítica de primer orden, al verse obligada a examinar los nexos precisos del lenguaje y de la realidad social, es decir, de su configuración mediante las estructuras y sistemas institucionales.

Este examen crítico conduce a una metodología literaria ciertamente radical y prometedora. Si hasta ahora la interrogación feminista ha sido preferentemente dialéctica y de confrontación —desplegando tácticas interpretativas para desentrañar la formación de las diferencias sexuales— la composición social y cultural del género en cuanto categoría primaria y afirmativa de la subjetividad femenina invita a remover algunos obstáculos existentes en el escenario crítico. Más aún, la consideración de otros factores que coexisten en la formación genérica de la subjetividad —raciales, de clase, o puramente idiosincráticos o personales— impiden desligarla de los contextos históricos y sociales que la sustentan.

En las aulas tal vez hemos sentido ya la necesidad de superar la polarización marcada entre la esfera masculina y femenina, o resentido que el feminismo se haya presentado como una negación radical de todo lo existente, tenazmente opuesto a componendas o alianzas con los sistemas ideológicos masculinos. Las formas de confrontación —conceptuales, políticas, institucionales o simplemente didácticas— parecen conducir hacia una enseñanza esperanzadoramente dialógica, en la que el desarrollo de las funciones peda-

---

<sup>3</sup> Shoshana FELMAN, «Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable», *Yale French Studies*, 63, 1982, pp. 21-24.

gógicas pueda llevarse a cabo desde un marco de alteridad creativa, de colaboración, reciprocidad y diferenciación marcada. Esto, a decir de Rita Felski, «is not simply an unfortunate failure of current feminist practice, but the new condition of all forms of social activity; the feminist critique of patriarchal values cannot occur outside ideological and social structures in some privileged space, but constantly interacts with the very frameworks it challenges»<sup>4</sup>.

Como he adelantado antes la simple yuxtaposición de estos dos escenarios no pretende ser una broma pesada ni tiene por objeto agudizar nuestros complejos de inferioridad frente a la situación pedagógica e investigadora en los Departamentos de inglés en Estados Unidos o Gran Bretaña. Tampoco intenta acompañar melodramáticamente nuestro recorrido por los trayectos que van desde los medios académicos hasta sus fines, desde la teoría literaria a la práctica, desde el texto a la actividad interpretativa, desde ésta hasta la reconstrucción intertextual de la historia literaria, desde la historia literaria a la programación docente, desde la programación docente hasta la organización departamental y desde ésta de nuevo al capítulo de medios y fines, un circuito pedagógico firmemente institucionalizado y aparentemente inflexible. Tan sólo desea filtrar algún interrogante de los suscitados por la contraposición de escenarios pedagógicos para relanzarlo sobre nuestra situación. Por ejemplo, ¿es posible una reforma tímidamente radical de la enseñanza de la literatura de lengua inglesa en nuestros Departamentos? ¿Es posible desde nuestra práctica crítica y docente? ¿Es posible un examen ideológico de nuestra práctica pedagógica desde la posición de intermediarios de una cultura literaria que no es la nuestra? ¿Podemos realmente someter el lenguaje a una discriminación crítica interminable, a un uso performativo en nuestras aulas cuando no nos hemos formado en él y lo utilizamos como medio textual, analítico o comunicativo? ¿Qué interlocutores eficaces posibilitan una actividad crítica y docente en nuestras circunstancias: nuestros alumnos, nuestros colegas, nuestros colegas extranjeros? ¿Hay posibilidad institucional para una organización académica basada en una política de diferenciación genérica? ¿Ha de ser nuestra docencia inevitablemente imitativa, repetitiva, reproductora de la que se lleva a cabo en el extranjero? ¿Cómo puede el profesor español de Filología Inglesa diseñar estrategias propias, vocabularios propios que reestructuren su escenario pedagógico?

Interrogaciones tan fundamentales requerirían, obviamente, respuestas o iniciativas también fundamentales, por simples que parezcan, antes de alimentar el escepticismo o una ilusionada «capacidad negativa» por habitar en su recinto de incertidumbres, misterios y dudas, sin perseguir, como diría Keats, un anhelo irresistible de hechos y razones incuestionables. No sería coherente recrear contradicciones y ambigüedades nacidas de una práctica

---

<sup>4</sup> Rita FELSKI, *Beyond Feminist Aesthetics*, Hutchinson Radius, 1989, p. 59.

interpretativa desbordante y foránea, sin refractarla sobre nuestras necesidades concretas, precisamente cuando la reflexión crítica examina directamente las bases materiales del conocimiento y del lenguaje. Es probable que en el terreno concreto de nuestra actividad crítica y de la enseñanza coexistan los dos escenarios perfilados anteriormente, que compartamos ambas concepciones pedagógicas, una amalgama de métodos críticos más o menos tradicionales junto a otros abiertamente posestructurales, unos postulados humanistas revalidables frente a otros deconstructivos y antihumanistas, sospechosamente válidos. Incluso es lógico que hagamos de estos dos modelos de textualidad el pan cotidiano de nuestra pedagogía y fabriquemos con ellos recetas metodológicas para los alumnos. La impregnación del discurso especulativo no ha logrado todavía en nuestro panorama universitario esa simbiosis entre teoría y pedagogía que observamos en el extranjero, ni ha conmovido los cimientos institucionales del mundillo académico nacional como lo ha hecho allí, por lo que podemos recrear este hibridismo crítico y metodológico sin rubor alguno.

Mas las circunstancias excepcionales de la puesta en marcha de los nuevos planes de estudio para la carrera de Filología Inglesa obliga a cuestionar la razón de ser de nuestra enseñanza de las literaturas en consonancia con varios de los términos radicales que apuntamos. Resultaría a todas luces incongruente con nuestra función docente y con el momento posmoderno que vivimos mantenernos suspendidos entre una inercia pedagógica suspicaz de cualquier aventura crítica y el oportunismo inerte de la aceptación de fórmulas y métodos prefabricados desde fuera. Jugar la carta de la integración entre teoría crítica y práctica docente, entre literatura y pedagogía, o entre las diversas áreas intelectuales que componen Filología Inglesa y las literaturas parece un proyecto a nuestro alcance.

La implantación de unos nuevos planes de estudio constituye un verdadero revulsivo pedagógico, por más que los sueños de especialización parezcan evaporarse ante las opciones interdisciplinarias y comparativistas que introduce obligatoriamente en el primer tercio de materias aprobado escasamente hace un mes. La imposición de una segunda lengua y su literatura entre las materias troncales del primer ciclo, así como la adjudicación de «Teoría de la Literatura» y de «Lingüística» a áreas de conocimiento distintas de las nuestras presagian dificultades curriculares, además de sancionar posiciones académicas claramente antipedagógicas. Ni se planteó a nuestros Departamentos la posibilidad de combinar la carrera de Filología Inglesa con otras Filologías en segundo término ni se dio la opción de impartir unas asignaturas que podrían vertebrar teóricamente toda la carrera desde sus comienzos. Ambas imposiciones crean obstáculos para una transformación dialogante de nuestra pedagogía literaria, a menos que releguemos ésta a la pura capacidad combinatoria de cursos interdisciplinarios e interdepartamentales o a la creación de cursos paralelos, respondiendo así a la filosofía sospechosamente funcional de todo el proyecto: ofrecer a los alumnos un mapa

cultural y literario variopinto para paliar la situación laboral y social de las enseñanzas primaria y secundaria.

Restricciones como éstas ponen en evidencia los mecanismos que regulan una transformación académica de esta naturaleza en cuanto respuesta específica a cambios sociales y políticos. Desde este punto de partida nuestro intento revisionista debe cuestionar la aparente inocencia o neutralidad ideológica que se supone debe haber presidido la confección de estos planes de estudio. Filología Inglesa se ha visto acotada y recortada por la hegemonía de las Filologías Hispánicas, por los intereses de otras áreas de conocimiento, por las propuestas de las Filologías regionales y por una política lingüística inexplicablemente preuniversitaria y funcional. La fuerza coercitiva de estos factores habrá de sentirse en la organización docente, en aquellos frentes interdepartamentales en los que haya que negociar cursos o acuerdos pedagógicos de colaboración y, naturalmente, en la calidad y amplitud de nuestra especialización lingüística o literaria. Pero sobre todo confirma cualquier planteamiento radical a límites estructurales realmente tiránicos.

Al hablar de frentes no trato de privilegiar aquellas materias, áreas o disciplinas que hasta hoy han compuesto nuestro campo específico de Filología Inglesa, sino apuntar estrategias o fórmulas dialécticas y dialógicas que, dentro de los límites tan restringidos que acabamos de reconocer, pongan de manifiesto nuestra participación decisiva en la invención y elaboración de unos conocimientos que inicialmente se nos ofrecen divididos, jerarquizados o subordinados a relaciones institucionales. La táctica es importante, por artificial que parezca, y puede justificar diseños adadémicos que entrañen modificaciones sustanciales y radicales para el futuro de la enseñanza de la literatura. Si prescindimos de los intereses creados que pueden convertir este ejercicio en puro reparto de la tarta académica, podremos reestructurar un campo de opciones intelectuales que respondan adecuadamente a las necesidades actuales y a los esquemas reconstructivos que precisamos generar. Cada opción conlleva planteamientos revisionistas y proyectivos, historicistas y pedagógicos. Cada opción, por práctica y convencional que parezca, implica responsabilidad política. Y cada opción puede deparar sorpresas en torno a la validez de aquellos criterios que pueden seguir arbitrando, consciente o inconscientemente, nuestra práctica docente: sobre la idea misma de literatura, sobre la periodización literaria, sobre la historia literaria, sobre las funciones múltiples de los géneros o sobre el papel de la crítica literaria.

Lo que insinúa este juego de reconstrucción no es otra cosa que una revisión a fondo de saberes que tal vez sólo les identifica la máscara institucional de parecerlo, de conocimientos dados y mantenidos sin justificación social y cultural reconocibles, ni intervención responsable por nuestra parte en su transmisión; de fórmulas, mecanismos y tácticas didácticas o metodológicas puramente imitativa, reproductoras y repetitivas. Tal vez por haber mirado nuestra pedagogía literaria tanto tiempo hacia afuera —hacia

el carácter inglés hacia la mitología norteamericana, hacia la quintaesencia de tradiciones literarias inglesas o hacia el pluralismo cultural y literario norteamericano— nuestro protagonismo se ha ceñido a problemas de recepción y filtración informativa de esas culturas literarias, desvirtuando incluso —desde esa ambigüedad crítica que genera la admiración, el culto, la idealización o el enfrentamiento al «otro»— los efectos de ese trasfondo humanístico que convertía la experiencia literaria en ejercicio de introspección y análisis moral. Los mecanismos que han sancionado esta dependencia resultan bien conocidos por todos, desde la carencia inconfesable de recursos materiales hasta nuestra desconfianza en las posiciones críticas de vanguardia pasando por el mantenimiento de algunas asignaturas que nos instalaban confortablemente en el seno de las filologías románticas y decimonónicas o por la introducción de otras que reproducían en nuestras aulas el imperalismo textual anglonorteamericano sobre la competencia lingüística.

Esta dependencia cultural, crítica y pedagógica no debe, sin embargo, conducir a una renuncia implícita de nuestras posibilidades para crear las condiciones adecuadas del escenario pedagógico que necesitamos. Tal y como aventuran los planes de estudio, los interrogantes que estamos planteando pueden generar propuestas en línea con cuatro demarcaciones importantes de nuestro campo filológico; concretamente las que diferencian y relacionan las literaturas con sus culturas, con sus lenguas y lingüísticas respectivas, con otras literaturas y la que establece y estimula la teoría crítica y la práctica docente. Cada una de estas fronteras, por llamarlas de algún modo, presenta suficiente interés y complejidad conceptual y cultural como para examinar a fondo los criterios de inclusión o exclusión académica que se han utilizado para diseñar nuestras carreras y legitimar el reparto de conocimientos filológicos. Sobre estas cuatro demarcaciones hemos de tejer realmente alternativas originales y radicales que recontextualicen culturalmente las literaturas, integren lingüística y literatura, amplíen el horizonte intertextual de sus historias literarias en colaboración con otras literaturas y otros discursos críticos innovadores.

La conexión de las literaturas con el área de carácter histórico-cultural y con otras literaturas abren unas posibilidades de innovación para las que probablemente no están preparadas las estructuras rígidas y compartamentalizadas de nuestros Departamentos ni la distribución académica actual de los campos filológicos. La puerta de la interdisciplinaridad es sin duda la flexibilidad de las barreras institucionales que hagan posible el intercambio de conocimientos, por lo que los posibles diseños curriculares e iniciativas docentes han de tratar de traspasarlas.

Tenemos la impresión, además, de que en estas dos demarcaciones —decididamente interdisciplinarias y comparativistas— la fiebre metodológica y diseñadora, ante la realidad institucional que apuntamos aquí, puede dispersar y tal vez diluir las verdaderas razones críticas y pedagógicas del proyecto. No en vano ambas alternativas son relativamente recientes en

nuestro panorama académico y sus respectivas metodologías no suelen presentar una articulación crítica convincente, o al menos inteligible desde el monolitismo cultural que caracteriza nuestros estudios de Filología Inglesa. Aún sobreviven prejuicios intelectuales sobre la verdadera función de las materias de carácter histórico-cultural en nuestros planes de estudio o sobre la eficacia pedagógica de cursos de literatura comparada. Las primeras continúan prendidas en los planes de estudio por los hilos de una complementariedad cultural artificial o por los de la imprescindible contextualización. Los cursos de literatura comparada constituyen un proyecto en ciernes para nosotros, preludiado por la delimitación de competencias interdepartamentales y el empeño centralizador de los hispanistas.

Indudablemente la política pedagógica que deseamos para las literaturas de habla inglesa precisa una transacción interdisciplinar efectiva de conocimientos y experiencias docentes entre los distintos campos que integran estas asignaturas y las literaturas. El proyecto no debe quedar en mera hipótesis de trabajo dentro de las posibilidades actuales, sino traducido en programas y cursos definitivamente interdisciplinares, cuyos antecedentes norteamericano e inglés —«American Studies» y en cierto modo «Cultural Studies»— hace tiempo que diseñaron una recontextualización general de sus respectivas culturas. Fuera por imperativos culturales dentro de sus respectivos sistemas académicos, por exigencias sociopolíticas o por el estigma de la revisión crítica ideológica, la introducción de estas dos áreas interdisciplinares han convulsionado y revitalizado el mapa intelectual de las humanidades y de las ciencias sociales en sus respectivos países.

La plasmación pedagógica de esta recontextualización cultural a través de cursos interdisciplinares presenta atractivos que podemos acariciar, sin entretener metodologías de corto alcance. Por un lado estos cursos suelen despertar interés en los alumnos y producir no menos satisfacción al profesor, por razones fáciles de imaginar. Por otro comprometen a una revisión constante de sus presupuestos críticos y metodológicos, a una elaboración puntual estrechamente vinculada a necesidades concretas, a una programación minuciosa a veces experimental y cambiante, a estrategias de colaboración, alternancia e intercambio de profesores y departamentos, funciones todas ellas que propician una intervención pedagógica decididamente creativa. Estos atractivos, sin embargo, deben redundar en una inspección crítica de los procesos de intercambio y apropiación cultural en los que nos vemos envueltos, escenario privilegiado en el que nos constituimos como sujeto pedagógico. Es nuestra posición concreta el punto de referencia obligada para filtrar experiencias criterios y relaciones culturales.

La insistencia en esta situación cultural específica no está de más cuando pensamos que tanto metodológica como críticamente los dos modelos antes mencionados —especialmente los Estudios Norteamericanos— proporcionan claves institucionales y pragmáticas válidas para nuestras iniciativas. El proyecto de los Estudios Norteamericanos intentó desde los años sesenta di-



señar un programa de síntesis cultural que diera homogeneidad institucional a las estructuras culturales fragmentadas y dispersas de la sociedad norteamericana, a los intereses científicos divididos y a veces enfrentados del mundo académico. La posibilidad de dar cuerpo a esta empresa pedagógica —tenazmente rubricada por la investigación febril de un método omnicomprendivo y explicativo que llevaron a cabo Sklar, Merideth, Mechling, Tate o Wise— ha sido descartada por la realidad académica, abandonando el proyecto de una reconstrucción sintetizadora o consensuada para concluir afirmando las diferencias culturales, la especificidad y la conciencia de identidad de cada uno de los grupos que componen el mapa plural norteamericano. Esta derivación puede haber constituido un desacierto pedagógico, tal vez un fracaso de política académica, pero ha producido un capital intelectual estimable al someter a revisión, crítica los mecanismos básicos y materiales que en definitiva determinan la producción cultural norteamericana y la constituyen sociohistóricamente. Desde las áreas de los estudios sobre la mujer (Women's Studies) o sobre la cultura afroamericana (Black American Studies) —los dos frentes que han seccionado más radicalmente la unidad artificial de esta empresa pedagógica— se van recomponiendo las bases diferenciadas de la cultura norteamericana, los hechos históricamente densos, encrucijadas sociales y políticas significativas, formaciones y sistemas literarios que articulan el tejido cultural del país.

Al lado de estas claves interdisciplinarias para la recontextualización cultural de la pedagogía literaria, la demarcación que establecen las literaturas en lengua inglesa frente a su respectiva lengua y lingüística no está exenta de complicidades y problemas históricos, institucionales y metodológicos. Naturalmente hemos de precisar que la relación entre lenguas y literaturas expresa esta complicidad de manera más ostensible y significativa desde el punto de vista pedagógico que la que entablan las literaturas y la lingüística inglesa, indudablemente dirigidas, entre otras cosas, a hacer posible el sueño de una poética general como ámbito de la experiencia y de la interpretación literarias. Todavía equilibramos con corrección las aspiraciones de ambas parcelas, haciendo realidad el archi-conocido pronunciamiento de Roman Jakobson de que tan flagrantemente anacrónico sería una lingüística sorda a las funciones poéticas del lenguaje como un hombre de letras indiferente a los problemas y métodos lingüísticos.

Pero la relación pedagógica que ponen en juego las literaturas y sus lenguas no siempre ha discurrido por los cauces que las hace concluir en el terreno limitado de la función poética, ni la práctica docente muestra una colaboración tan patente como la reflejada en la investigación lingüístico-literaria. La historia de nuestros departamentos muestra cómo desde sus orígenes hace más de treinta años la división y estructuración de los conocimientos de lengua y literatura han coexistido de forma puramente instrumental, sin interrogarse mutuamente sobre su función pedagógica, sin colisionar críticamente, sin integrarse académicamente, incluso cuando la

investigación lingüística ha repercutido directamente sobre las metodologías en vigor y cuando la crítica literaria ha reactivado nuestras clases de literatura. La relación necesaria y socialmente vinculante que las legitima no ha sido examinada, sino aceptada como un hecho institucionalmente arbitrado por las reglas del juego académico. Un reparto semejante de áreas del conocimiento, cuestionable desde puntos de vista científicos, pedagógicos y sociohistóricos, se ha mantenido inalterable, inexpugnable a modificaciones fundamentales, suprimiendo incluso esa condición originaria que las instauró en cuanto producción de una identidad legítima frente a referentes culturales ajenos o distintos de los nuestros. De ahí indudablemente la desconexión intelectual y cultural entre las dos áreas, la bifurcación artificial entre cometidos pedagógicos e investigadores que ha consagrado y la evidente desmotivación profesional que puede haber ocasionado. Parece claro que en los primeros días de nuestra historia departamental la educación lingüística y literaria no respondió a contenidos culturales e ideológicos precisos, sino a razones de capacitación lingüística o a otras típicamente subsidiarias de objetivos inherentes a la masificación de la cultura. Como afirmaron nuestros mayores, la introducción de la Filología Inglesa en España fue considerada una iniciativa institucional potencialmente subversiva. Y tanto, añadiríamos, que durante treinta años permaneció ciega a los cambios estructurales que afectaron intelectual y académicamente a los departamentos de Inglés en Inglaterra y los Estados Unidos, dando así al traste con los modelos decimonónicos de las Filologías alemanas.

Pero tanto la formalización oficial de la cultura literaria como la de la lengua inglesa han estado sometidas a juegos de competitividad, negociación y coacción abiertamente contradictorios con la falta de justificación social y cultural que las refrendara. No me refiero solamente a todas aquellas prácticas oficiales que han dilucidado cuestiones de promoción académica, oposiciones y concursos de traslados, creación de plazas y departamentos, intercambios culturales y toda la política de investigación, sino a esas disyuntivas pedagógicas que han planteado la impartición de estas dos materias y que suelen solventarse con fórmulas metodológicas ingeniosamente complementarias, comprometedoras de nuestra identidad académica y profesional. El atractivo de «un frente común», «de un lenguaje común», de «una metodología compartida», o de una «poética global» se ha hecho en general en detrimento de la cultura literaria, multiplicando al máximo la competencia lingüística en casos de análisis textuales o prescindiendo de ella en el de los conocidos comentarios literarios. La opción se ha planteado a veces en términos mutuamente excluyentes y opuestos, como alternativa pedagógica inexcusable, o interfiriendo entre ambos territorios para afirmar el predominio de algún método crítico, y relegando, por ello, la práctica docente a mera función secundaria, probatoria o experimental. La estrategia ha producido tal vez una explotación didáctica de ambas materias, vaciando de significación cultural a una de ellas en aras de una pretendida eficacia metodológica.

Por lo general estas maniobras docentes no han activado una pedagogía abiertamente compartida y dialogada, sino, al contrario, reducido sus posibilidades, al supeditar un campo científico a otro, una materia a un método crítico, la práctica docente a una discriminación selectiva y parcial de categorías descriptivas. Sus trampas no han sido fáciles de obviar, pues la especialización ha debido recurrir al análisis textual como pretexto crítico. Y, además, si tenemos en cuenta que nuestros alumnos acceden al texto literario sin la competencia lingüística que proporcionan, por ejemplo, varios cursos de composición escrita, como es el caso del inglés en los Departamentos de Inglaterra y Estados Unidos, podemos entender que su primer encuentro con ese texto se les convierta en una misión exegetica casi imposible. El recurso al análisis lingüístico encuentra así su pretexto cabal y circunstancial, la razón final y única de nuestro quehacer docente. Las disyuntivas que este obstáculo presenta podrían autojustificarse en tanto no alcanzara el nivel lingüístico de los estudiantes la altura anhelada o los textos en cuestión no acogieran en sus páginas una cultura literaria variada y significativa. Esto es algo de desear, si pretendemos que la reconstrucción pedagógica de estas dos materias se haga realidad. Cuando leemos que en Inglaterra la función hegemónica de la lengua en los procesos de formación cultural se nutre precisamente de los aspectos literarios de la educación textual se nos ocurre pensar en la preparación literaria y lingüística que poseen nuestros alumnos universitarios y en alguna que otra falacia de las que ponen en marcha la composición de textos de lengua inglesa.

Abogar, pues, por una integración radical de estas dos materias supone reconceptualizar sus categorías respectivas en función de objetivos pedagógicos que tiendan a eliminar estas barreras y las prácticas competitivas y conflictivas que desarrollan a través de la práctica docente. En este sentido la propuesta de la retórica deconstructiva, desligada de una metafísica de presencias, comporta hoy por hoy una reconceptualización válida y radical sobre la lectura y la escritura como actividades centrales, simétricas y recíprocas para una pedagogía literaria. Al carecer en nuestra enseñanza del inglés de ese eslabón imprescindible que es la composición escrita, las repercusiones de esta propuesta se suelen concentrar en las técnicas de la lectura crítica o interpretativa. Pero no cabe duda de que ambas prácticas aparecen pedagógicamente imbricadas y desarrollan estrategias análogas de recomposición textual. Son precisamente estas estrategias, desplegadas básicamente sobre la escritura y consideradas didácticamente subversivas, las que escenifican una reconceptualización verdadera de las categorías literarias y lingüísticas. El ensayo de estas prácticas, tímidamente llevado a cabo por algunos profesores en sus clases de composición, ponen al descubierto la fuerza pedagógica que ejercen sobre el estudiante, al estimularse a suspender esquemas de referencialidad aceptados, irrumpir libremente entre el discurso y sus contextos, implicarse críticamente en el proceso de organización del conocimiento.

La contribución de la retórica deconstructiva a la pedagogía literaria actual suscita iniciativas integradoras que otros métodos lingüísticos han elaborado con más precisión en torno a una descripción semiótica de todas las prácticas del discurso. Las expectativas que crea cualquier opción, no obstante, chocan frontalmente con las posibilidades reales que encuentran en nuestros planes de estudio, en los que los cursos de lingüística se han ido superponiendo a los de la enseñanza de la lengua. La escisión actual en este terreno es preocupante, y no parecen encontrarse alternativas posibles para hacer coexistir en una misma carrera de Filología Inglesa los dominios propios de la Lingüística, de la lengua y de la filología histórica. Perfilan cada uno de estos campos especializaciones amplias y diferenciadas, cuyo ensamblaje académico —reflejo inequívoco de imperativos y necesidades socioculturales encontradas— desvirtúa cualquier intento de recomposición institucional aceptable. La pluralidad de conocimientos se presenta así amenazada, la coherencia intelectual disuelta y el diálogo con la literatura relegado al capítulo de referencias culturales, cual material textual refundible.

Indudablemente la vía más amplia y versátil para mantener una relación interactiva entre literatura y lingüística es el diálogo que arbitran los géneros en cuanto modalidades textuales que guían la producción de constelaciones de significados semánticos, estructurales y contextuales. Es éste un recurso pedagógico de incalculables aplicaciones para arbitrar cursos, programas y planteamientos interdisciplinarios entre ambas materias. A pesar de la dificultad de mantener la integridad semántica de un concepto como éste y de utilizarlo pragmáticamente, no cabe duda que su capacidad pedagógica se ha visto ampliada al articularse dentro de la totalidad de las formas del discurso. El hecho de que siga manteniéndose proteico a las exigencias de codificación, de comunicación y de comprensión literaria no es obstáculo para advertir cómo puede instrumentarse pedagógicamente. Así lo sugería Robert Scholes no hace mucho, subrayando las bases intertextuales de su uso:

In literary or textual studies the great structuralist insight takes the form of noting that *a text is to its genre as the speech act is to its language*. The genre is a network of codes that can be inferred from a set of related texts. A genre is as real as a language and exerts similar pressures through its network of codes, meeting similar instances of stolid conformity and playful challenge<sup>5</sup>.

Hace ya más de veinte años que este mismo profesor llegó a postular una poética de la ficción esencialmente retórica, amparado, llegó a afirmar, en el hecho de que la instrucción debería ser genérica, pues las dos actividades más importantes de este proceso —lectura y escritura— eran para él genéricas por naturaleza. Poco cuesta entender estas dos actividades en su sentido estructuralista; pero es preciso no ocultar los riesgos que entraña

---

<sup>5</sup> Robert SCHOLES, *Textual Power*, Yale U.P., 1985, p. 2.

esta «gran intuición estructuralista», como él la llama, si se mantiene la analogía de que un texto es a su género lo que un acto de habla es a su lenguaje. Un niño, precisa Scholes, debe desarrollar una poética rudimentaria de la ficción antes de aprender a responder a ella, de la misma manera que desarrolla un sentido gramatical para hablar.

Una fe ciega en las premisas estructuralistas sobre la función del género ofrece serias dificultades para entrever su competencia pedagógica. Es preciso ir más allá y ver si desde las teorías de la comunicación y de la información puede dar cuenta de variaciones diacrónicas explicables históricamente. Incluso, advierte Alastair Fowler en esa biblia de la teoría del género que es *Kinds of Literature*, las analogías que ofrecen los modelos lingüísticos y los de la teoría de la comunicación se antojan limitados. Básicamente no dan razón del cambio, ni de la consistencia interna de las formas literarias, ni de sus valores formales, ni de su transformación histórica. La convención genérica, añade Fowler, puede diferir fundamentalmente de las reglas lingüísticas: una obra literaria puede desviarse de su lengua convencional, a diferencia de como lo hace el acto de habla de su sistema gramatical, y puede remitir a formas convencionales y primitivas de modo muy distinto a como lo hace un hablante con respecto a su lenguaje natural.

Precisiones como éstas no han sido obstáculo para plantear una reconstrucción del discurso en la que el género muestre su capacidad regeneradora de significados, violando casi su propia ley o condición de límite y marco. Si constatamos nuestra perplejidad ante la increíble fertilidad que manifiestan en nuestros días las formas genéricas, en especial dentro de la ficción popular, veremos que tiene poco sentido, como sugiere Paul Hernadi en *Beyond Genre: New Direction in Literary Criticism* dejar atrás los géneros y reclamar un nuevo orden de la literatura. Mejor será, como lo hace Jacques Derrida, percibir la condición paradójica y contradictoria de su mezcla inevitable.

Las reservas para mantener un diálogo lingüístico-literario en torno a la utilización del género en esta reconstrucción de los sistemas del discurso tiene que ver con problemas analíticos más que institucionales. Por un lado el análisis lingüístico parece incapaz de traspasar las barreras formalistas que siguen tratando el texto como una ampliación de estructuras sintácticas y lógicas de la frase, a la par que el desconcertante empirismo metodológico no alcanza a formalizar la infinidad de situaciones posibles del lenguaje, reforzando así la tradicional dicotomía entre texto y contexto, el primero decididamente lingüístico y el segundo más circunstancial y contingente.

Por otro, el tratamiento de los géneros literarios en el marco de una semiótica general del discurso encuentra resistencia por parte de los estudiosos de la literatura, no tanto por la homologación del discurso literario con otras formas discursivas y culturales —recuérdense los estudios sobre folklore, mito, moda, rito, cine, etc.— cuanto por las bases filosóficas en las que se sustenta el cientifismo esencialmente descriptivo que las aglutina, anclado

tal vez inconscientemente en premisas positivistas ya insostenibles. Nos resulta ya difícil, por ejemplo, escapar a las redes de la lingüística de la frase reelaborada por la narratología hasta extremos inconcebibles, a la caza de una pragmática exhaustiva y omnicomprendiva. La ilusión por desarticular y reconstruir las reglas y códigos lingüísticos y lógicos del arte narrativo se ha ido tornando en una pesadilla. Como confiesa Virgil L. Lokke la metafísica de la narratología, sea en razón de sus premisas lingüísticas basadas en la frase, o por su afán de extender sus dominios al texto y a la lingüística del discurso, echa sus raíces en una fenomenología y un positivismo ciertamente obsoletos, empeñados en procesar y reprocesar la razón, la lógica, el cierre (el límite). Permanece así encerrada en su ropaje científico, traduciendo nuevas reglas para una poética que va desplazándolas, muy a pesar suyo, de la frase al texto y de éste al discurso<sup>6</sup>.

Pocos campos han vivido una ebullición genérica tan desbordante como la ficción y probablemente ninguno de ellos ha sido sometido a poéticas tan detalladas, científicas y rigurosas, para dar cuenta, entre otras cosas, de su carácter experimental, innovador y proteico, abierto a diálogos interpretativos y a iniciativas docentes prometedoras. La historia de la poética de la ficción, especialmente a través del análisis del relato, presenta un recorrido realmente insaciable. Pero la resistencia de los críticos a seguir prolongando los movimientos desde la frase al texto y de éste al discurso parece comprensible, aun a costa de desvirtuar el carácter formalizador del género y entretenerlo tan sólo como pauta heurística. Y ciertamente la experimentación formal que exhibe la ficción, o si queremos su subgénero «novela», presenta una estructuración tan libre y problemática, tan apegada contextual y referencialmente, tan opaca y deformadora al mismo tiempo de esos contextos que difícilmente puede aceptar una reducción genérica articulada por reglas, normas semánticas y pragmáticas. El tiempo, supone Erick Envist, vendrá a eliminar «de facto» las barreras fronterizas entre retórica, lingüística y estilística, mediante el estudio de modelos de frase que conduzcan hacia una lingüística de procesos discursivos, más que de estructuras lingüísticas propiamente dichas.

Ni qué decir tiene que no esperamos con ilusión el advenimiento de esta síntesis reconciliadora ni la idea de una hipótesis científica de este tipo para facilitar unas prácticas docentes más diferenciadas y al mismo tiempo conectadas. La instauración de un nuevo poder metodológico constituiría un gesto de absolutismo intelectual inadmisibles. En un alarde precisamente por ensamblar las disciplinas de la lingüística, estudios literarios y estilística Alan Durant y Niggel Fabb nos han presentado en *Literary Studies in Action* la panacea didáctica más minuciosa y completa que podamos encontrar

---

<sup>6</sup> Cf. Virgil L. LOKKE, «Narratology, Obsolescent Paradigms and Scientific Poetics; or Whatever Happened to PTL?», *Modern Fiction Studies*, 33, N.º 3, Autumn 1987, pp. 546-547.

desde que Cleanth Brooks y Robert Penn Warren publicaran *Understanding Poetry* en los años cuarenta<sup>7</sup>. Poner al alumno y al profesor ante dilemas lingüístico-literarios concretos —examinar expectativas y criterios, contraponer tradiciones críticas, constatar propiedades materiales de los textos, de su producción y recepción, validar métodos de análisis, transformar un género en otro, explorar estructuras fonológicas y sintácticas del discurso, cuestionar esquemas de representación y de interpretación, examinar diversos lenguajes en su contexto social—, supone todo ello un empeño integrador de proporciones metodológicas inconmensurables, un programa efectivo para despertar a la situación pedagógica actual. Que este despertar sea clarivamente crítico es una cuestión que deberá poner a prueba la práctica docente. Me atrevo, no obstante, a aventurar, aun a riesgo de sembar prejuicios, que las operaciones lógicas que invita a realizar al alumno para «defamiliarizarle» con los textos o suspender su identificación con o dentro de la sociedad no constituyen una subjetividad plural, diferenciada y autónoma, sino determinada como objeto de las reglas del discurso lingüístico-literario. La gramática textual que desarrolla no genera una gramática de subjetividades, o posiciones subjetivas, en el marco ideológico totalizador que impone. Es fácil entender que ciertos contenidos de la experiencia no conducen a ciertas conclusiones normativas o juicios prescriptivos, ni éstos devienen necesariamente criterios de descripción empírica.

Observaciones como éstas nos aproximan obligadamente a esa demarcación que trazamos convencionalmente entre teoría literaria y práctica crítica o, en términos más extensos, teoría crítica y pedagogía. Es ésta una relación problemática y enriquecedora para la enseñanza de la literatura, cuestionada y cuestionable desde cualquiera de sus frentes, artífice del diálogo interdisciplinar que estamos sugiriendo, y de una especulación sobreabundante. La confluencia y simbiosis entre estos dos campos suele ponerse a prueba en el escenario más visible y emblemático que conocemos: el aula. Y desde él afloran los interrogantes:

«I want to say», confiesa Peter Brooker, «that in this process of cultural dissemination, the popularization of theory has both provoked and unabled dissent, largely within existing structures... but that, and crucially in my view, it has not addressed the routine structures of teaching and learning in which this is practised. In short, though in its own terms the political criticism of a reconstituted literary or cultural studies would be concerned centrally with the production of human subjectivities, this very aspect of a literary education and of its own supposed counter-influence has been ignored. In this respect it has so far failed<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Alan DURANT y Niggel FABB, *Literary Studies in Action*.

<sup>8</sup> Peter BROOKER, «Theories, Pedagogies, Initiatives», en *Dialogue and Difference*, ed. por Peter Brooker y Peter Humm, London, Routledge, 1989, p. 74.

Declaraciones similares llegan con frecuencia desde otros lares, incluso más centrados en los procesos retóricos de textualización que los que postula Peter Hum, para poner en duda la conexión entre teoría literaria y pedagogía. Desde ellos, texto en mano, se reconoce que al fin y al cabo lo que realmente queda en una lectura crítica frente al alumno son huellas de teorías críticas en conflicto, inflexiones modales arrojadas en preguntas y respuestas, cabos sin atar sobre fragmentos del discurso o sobre nuestra participación como lector por los terrenos de la indeterminación textual. Los protocolos de la lectura crítica suelen entretener problemas de carácter técnico —suspendidos entre imperativos especulativos y prácticos, pautas críticas y su aplicación— que dificultan advertir cómo de hecho producen y reproducen internamente relaciones mutuas entre teoría y pedagogía. No es concebible, efectivamente leer críticamente un texto en y por sí mismo, ni suponer que su análisis textual pueda tener sentido sin un marco teórico. Toda lectura y toda enseñanza de la literatura, dice Hillis Miller, es teórica, especialmente si la teoría ha dirigido su objetivo desde los procesos hermenéuticos de identificación del significado hacia las formas de generarlo, haciendo así posible un intercambio entre las convenciones de la lectura crítica y sus repercusiones pedagógicas.

Puede parecer utópico e insuficiente apoyarse en la lectura crítica para recomponer toda una pedagogía literaria, especialmente si recreamos interpretaciones que no traspasan el cuerpo retórico del texto, dejamos sin cuestionar convenciones analíticas o no exploramos nuestra relación con el alumno a través de experiencias didácticas compartidas. Resulta todavía ajeno a nuestra forma de entender la enseñanza suponer que de nuestra confrontación con el texto se vayan a derivar cambios pedagógicos sustanciales. Más bien ciframos nuestras expectativas en la originalidad de factores contextuales, experimentos didácticos, cambios de métodos de interpretación, modificaciones curriculares, organización de la programación docente, intercambios en nuestra formas de comunicación oral, recomposición del espacio docente, aspectos todos ellos muy importantes y pragmáticos, pero que han de traducir y producir el encuentro con el texto, representándolo en cuanto práctica de lectura crítica básicamente colectiva y compartida.

El desarrollo de la lectura crítica interpretativa puede disolver prejuicios y actitudes críticas encontradas, enfrentamientos entre aquellos profesores que piensan que el aula debe escenificar visiblemente la aplicación de la teoría y aquellos otros que se aferran a la crítica práctica por considerarla más útil didácticamente o más neutral ideológicamente. Como proceso de colaboración intelectual en y desde el texto la lectura crítica configura las relaciones pedagógicas desde sus raíces sociales y psicológicas, entretejiendo las condiciones materiales y las funciones morales que mutuamente producen la crítica literaria y la práctica de la lectura. Al fin y al cabo, como advierte Bill Green, los ejercicios de lectura se presentan siempre como algo adquirido y aprendido, a la par que determinados socio-históricamente. Lo



que llamamos «practical criticism», por ejemplo no es un mero ejercicio de atención al texto ni la aplicación formalizada de técnicas descriptivas, sino mecanismos elaborados que producen al mismo tiempo determinados efectos de lectura, una forma definida de situarnos y configurar nuestra subjetividad<sup>9</sup>.

Algunas de las paradojas más reveladoras de la insistencia posestructuralista por desarrollar una educación literaria basada en la textualidad han puesto de relieve precisamente las implicaciones sociales y políticas que entrañan, la incidencia decisiva sobre las condiciones institucionales que la hacen posible. Una lectura tan ceñida a la actividad performativa de la textualidad como la deconstrucción ha conducido, a través de estrategias de desplazamiento originariamente apolíticas y antimaterialistas, hasta una desnaturalización del discurso pedagógico, cuya impronta gramatológica deja en las aulas huellas tangibles sobre su concepción manifiestamente inventiva y performativa. Resultados similares consigue la investigación psicoanalítica al poner en entredicho la validez de las prácticas educativas que arbitran la adquisición del lenguaje en los procesos de formación de la subjetividad. O la lectura crítica feminista, que ha relegado a segundo plano las funciones terapéuticas de la autoridad profesoral para reclamar una constitución genérica y diferenciada de todas las relaciones docentes. Todas estas lecturas hacen del texto el signo, no un mero síntoma, que transforma realmente la situación pedagógica, revelando la cara oculta de la realidad educativa.

Insinuar esta función subversiva y específicamente crítica de la lectura presupone una modificación radical de la práctica docente, más que abrir las puertas a la profesionalización de la teoría literaria. Ciertamente los planes de estudio actuales carecen de consistencia teórica en el campo de literatura. Algunos departamentos despertaron hace tiempo a este imperativo crítico, ya fuera mediante la implantación de cursos específicos o mediante la iniciativa personal de aquellos profesores que establecieron diálogos particulares con los debates intelectuales del momento. Como es bien sabido crecimos lentamente en Filología Inglesa hasta bien entrados los años sesenta y una vez ramificados en más de una docena respondimos a las necesidades concretas con criterios pedagógicos lógicamente funcionales y pragmáticos, organizando asignaturas y planes de estudio en base a concepciones de historia literaria vigentes o a métodos de interpretación de índole analítica, exponentes fieles de una crítica práctica. Unos esquemas mínimos de historicidad y de continuidad genérica de las formas literarias, así como la posibilidad de maniobrar idiosincráticamente dentro de cualquier variante de «close reading» han subrayado de hecho nuestra enseñanza de la literatura,

---

<sup>9</sup> Bill GREEN, «A Dividing Practice: Literature, English Teaching and Culture Politics», en *Bringing English to Order*, ed. por Ivor Goodson y Peter Medway, The Falmer Press, London, p. 153.

a la par que ratificado académicamente la implantación de bastantes cursos. La escisión general que actualmente constatamos entre actividad docente e intereses investigadores responde a estas circunstancias.

Si la inercia metodológica reclama en estos momentos formas institucionales para hacer patente los efectos de la lectura crítica no son pocas las cautelas que habrá que adoptar antes de hacer propuestas concretas. Me refiero, sobre todo, a la utilidad de implantar cursos de teoría literaria dentro de las opciones intelectuales a tener en cuenta. No está claro que una práctica que no sea pedagógicamente autocrítica pueda justificarse teóricamente desde fuera de la actividad de la lectura interpretativa, como no es de esperar que los alumnos sientan la necesidad de incorporarla si se les presenta como algo inaccesible, elitista, ininteligible. Su introducción en las aulas de literatura precisa técnicas de popularización y de asimilación inherentes a la lectura, procedimientos autocríticos y tratamiento de cualquier forma de resistencia pedagógica.

En este sentido debemos entender que el desafío actual por encontrar nexos comprensibles entre teoría y práctica, entre el estudio de la literatura y de otras formas culturales, entre la deconstrucción del sujeto y su reconstrucción pedagógica, entre texto y contexto, historia e identidad hagan posible una integración de conocimientos críticamente válidos, pedagógicamente eficaces.



# THE HARVARD REFORM AND THE CULTURAL SELF-ASSERTION OF THE U.S.

Rüdiger AHRENS

Würzburg, Alemania

## I. The Point of Departure

The report on *The Great Core Curriculum Debate* was published in 1979. It is subtitled «Education as a Mirror of Culture.»<sup>1</sup> This formulation suggests not only that Harvard, but that the entire educational system of the United States is of tremendous importance as a mirror of America's understanding of its own culture and can be assessed as the expression of national identity as well. In his history of American undergraduate studies since the founding of Harvard College, Frederick Rudolph writes that «curriculum has been an arena in which the dimensions of American culture have been measured», that «curricular history is American history and therefore carries the burden of revealing the central purposes and driving directions of American society.»<sup>2</sup> That peoples mirror themselves in their communal and political institutions and create for themselves in these organizational forms incarnations of their understanding of the world —this is not a new thought. It is the basis for the assumption in traditional foreign— language pedagogy that knowledge of the institutions of a foreign country permits inferences about what that country understands its culture to be. The same holds for the school and higher-education system of a foreign country, which is thus the legitimate object of attention in any educational involvement with foreign civilizations and cultures.

---

<sup>1</sup> *The Great Core Curriculum Debate. Education as a Mirror of Culture* (New Rochelle: Change Magazine Press, 1979).

<sup>2</sup> FR. RUDOLPH, *Curriculum. A History of the American Undergraduate Course of Study Since 1636* (San Francisco: Jossey-Bass, 1978)

a) *Harvard's Special Position*

«Education as a Mirror of Culture» indicates too the position of preeminence accorded by the American public and educational institutions to pedagogical measures taken by Harvard. In the world of scholarship as well as in the American public at large, Harvard is the crystallization point both for true scholarship and for what a person can attain by academic and scholarly means in terms of new insights as well as secure professional status. That this is not mere conjecture can be seen in a comment Adele Simmons, the President of Hampshire College in Amherst, made on the reaction to Harvard's new core curriculum for its undergraduates:

The widespread reaction to the «Report on the Core Curriculum» reflects a desire of many Americans to believe that the academy, led by Harvard, is assuming an authority they themselves have abdicated and is taking charge of their children<sup>3</sup>.

b) *The Intermesh of University and Society*

President Simmons's comment not only presupposes Harvard's leadership role, which is based on its tradition as the oldest scholarly institution in the United States of America —founded in 1636 on the model of Emmanuel College, Cambridge— as well as on the reforms often undertaken in its long history, but also reflects the importance students and parents attach to university studies as the key to both expanded experience and upward social mobility. The term *in loco parentis* characterizes the proxy function of university education in America, for American students enter college at a younger age and are integrated by their extracurricular activities to a greater degree than are their German university counterparts<sup>4</sup>.

The responsibility of American universities to the greater community, which can be traced back to the spirit of the founding fathers of modern universities in the US —John Dewey, for example— at the beginning of this century, is a further distinctive feature of the intermesh between university and society. As the educational centers of the nation, universities must fulfill citizenship-training tasks which go far beyond traditional European concepts of academic education and university autonomy. This leads to the conclusion that the influence of German universities, which was especially strong in the second half of the 19th century, has not been a lasting one. Charles Wegener defines this function of American universities as

<sup>3</sup> A. SIMMONS, «Harvard Flunks a Test», *Harper's*, March 1979.

<sup>4</sup> Cf. F. RUDOLPH, *The American College and University, A History* (New York: Knopf, 1962), p. 363.

A. CHASE, *Group Memory. A Guide to College and Student Survival in the 1980s* (Boston, 1980), chapt. 6: Student Living: Whatever Happened to *In Loco Parentis*?

a dedication of the university's energies to serving the needs of the community which directly supported it<sup>5</sup>.

He thus justifies the manifold intertwinement of the universities with all sectors of society as well as the oversensitivity, perhaps, to societal trends and fashions that results in the constant search for the «relevance» of scholarly work for social progress.

c) *The «Crisis» of American Culture*

The upswing Harvard is currently experiencing with its reform is the result, too, of the insecurity which has been abroad in American curriculum theory since 1950 and has peaked in the consciousness of a «cultural crisis of the greatest proportions.»<sup>6</sup>

The search is intensifying for new and precise concepts of value to serve society and especially young people in college as guides. The scholarly world is increasingly turning away from the individualistic principle that sees in the pursuit of personal happiness and self-fulfillment the essential goal of education; the interdependence of individual and society and of societal forces is increasingly seen as a prime mover for the desired cultural change. The class structure of society, which in America never quite reached full flower and with the War of Independence lost its tie to the European motherland, today finds its correspondence increasingly in functional elites which, under great pressure to legitimate their status, watch over and advance high-technology industrial society. The Harvard Reform accepts the challenge this state of affairs represents for higher education and has produced, as we shall see, a new curriculum for the general-education segment of undergraduate studies which addresses the current need for values and goals in society at large and in the professions. The Harvard Reform renews the tie with the medieval tradition of *artes liberales* which in the US led to «liberal arts» colleges as general-education institutions in the tertiary sector.

d) *The Decline of «General Education»*

It is noteworthy that this clear affirmation of a general education which reflects today's problems is the first step in a Harvard-led reversal of the decades-long tendency favoring early specialized training and is certain to make its mark on other institutions in the tertiary sector. Adele Simmons

---

<sup>5</sup> Ch. WEGENER, *Liberal Education and the Modern University* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 33.

<sup>6</sup> G. R. SCHMIDT, «Die Wert- und Zielproblematik in der amerikanischen Curriculum-Theorie seit 1950», *Z.f.Päd.*, 17. Jhg., 1 (1971), 31-54, p. 39.

cites the 1977 findings of the Carnegie Commission on Higher Education: «General education in America is a disaster area.»

That the American educational system has dipped to this point zero is the result of a more than hundred-year development which, according to Frederick Rudolph, originates in a deficit in motivation for scholarly education following the Civil War<sup>7</sup>. At that time higher education had to be made attractive to a generation that could easily reach lucrative positions in a soaring economy borne by industrial revolution. The solution to this problem was found by another Harvard president, Charles William Eliot, who led the university for four decades beginning in 1869. His introduction of the elective curriculum lured the missing students back to college. This innovation, which was reinforced by the burgeoning of the natural sciences, brought about decisive changes in attitudes towards scholarly work. The interchangeability of courses and subjects came to be accompanied by the conviction that knowledge was compartmentalized and hence one's responsibility towards knowledge segmented. The justification for taking the path of least resistance was found in the sentiment that no educated person could know everything, that there was no uniform principle behind all knowledge. At the same time the interest of the universities shifted from the subject matter itself to the student, who in his pursuit of his not unselfish aims discovered the highly specialized professor as an unexpected ally and friend. The thus favored elective principle led to a professionalization of the university faculty in the form of an increased intensity of specialized research and to an overproportional strengthening of the departments, which made it impossible for the university as a whole to maintain a uniform principle of education and inflated the university's organizational and administrative apparatus. For the recent president of Harvard, Derek C. Bok, this problem manifested itself in the implementation of his general education program in the difficulty «to find enough professors who are trained to teach such courses and willing to make the attempt», as he put it in a report to the Board of Overseers<sup>8</sup>. He thus criticizes the overspecialization of the university teacher, whose famous «tunnel vision»<sup>9</sup> permits him to ignore the larger context. The tailoring of the student's exposure to knowledge to suit the student's own perception of what he needed to know became synonymous with the American conviction that the individual has a right to education, to the pursuit of happiness, and to self-fulfillment. Nevitt Sanford, then director of the Institute for the Study of Higher Education, was referring to this adjustment of curricula to individual students when he wrote in 1966:

---

<sup>7</sup> Frederick RUDOLPH, *The American College and University*, *loc. cit.*, pp. 287 ff.

<sup>8</sup> Cf. Kenneth S. LYNN, «Son of "GenEd"», *Commentary*, 1978 (Sept.), 59-66, p. 65.

<sup>9</sup> A. CHASE, *op. cit.*, p. 128.

Education in our society today is a right. It is a human right, like the right of children to grow up in a stable home. To deny it is to say that some people have no right to survive and to maintain themselves as individuals<sup>10</sup>.

e) *The Effects of Overspecialization*

The overspecialization of students and teachers effected in the Sixties and Seventies by individualized curriculum led to an inflation of course offerings and to the dissolution of the general-education element in college studies. Frederick Rudolph says it more drastically:

The death of the classical course of study opened the way to a curriculum burdened with such a diversion of purpose, style, and institutional form that the word *curriculum* became a concept of convenience rather than precision<sup>11</sup>.

In the Sixties a normal four-year course of study at an American liberal arts college still included the following:

1. compulsory courses in English composition, a foreign language, and mathematics;
2. general-education courses with interdisciplinary introductions to world literature, Western European culture, and basic questions in the natural sciences;
3. requirements for a major;
4. distribution requirements, i.e. the study of subjects without a direct relation to the major.

Alston Chase points out that the number of general-education courses offered at Harvard quadrupled between 1951 and 1979, reducing the curriculum to the absurd in the sense of «the more options, the less real choice.»<sup>12</sup> Indeed, specialization in the guise of general education bore strange fruits, which were even cultivated by university administrations anxious to offer «innovative» programs to attract students and money. Kenneth S. Lynn names a few offerings from such «academic boutiques, into which trendy shoppers were enticed to browse»: «The Scandinavian

---

<sup>10</sup> N. SANFORD, «Implications for Education and for Adjustment of Curricula to Individual Students», in Earl J. McGrath, ed., *Universal Higher Education* (New York: McGraw-Hill, 1966), pp. 40-64, p. 44.

<sup>11</sup> F. RUDOLPH, *Curriculum*, loc. cit., p. 245. «The death of the classical course of study opened the way to a curriculum burdened with such a diversity of purpose, style, and institutional form that the word *curriculum* became a concept of convenience rather than precision.»

<sup>12</sup> A. CHASE, *op. cit.*, p. 74 and p. 100. Cf. also pp. 101-106. 13 K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 64.



Cinema», «Classical Music of India, Pakistan and Bangla Desh», «The American City in the 70s-Cambridge»<sup>13</sup>. The consequences, however, of taking this tack were profound. They were, briefly:

1. As a result of the bloating of their course offerings, the universities cease to participate in a pedagogical philosophy, a curriculum theory, which addresses the interests of the national whole.
2. The tailoring of the course offerings to the interests of the students, who ultimately guarantee a good measure of the financial survival of the institution, denies the existence of scholarly standards and encourages students to adopt a consumer attitude and satisfy their intellectual needs as if they were at Disneyland.
3. The lack of a comprehensive educational program incorporating courses from the different departments places the departments under strong pressure to legitimate their very existence, which in turn undermines staff morale.
4. The anxiety generated in the faculty and the departments produces an inflation of good grades, since the departments seek to justify their existence by being as attractive as possible to as many students as possible. The consequence is «nonpunitive» grading.
5. The discarding of a general-education program leads to the strengthening of certain departments over others, since they assume new responsibilities as a result of the delegation of educational authority. Those departments best survive this form of «natural selection» that concern themselves least with pedagogical ideals. Such departments view a general-education program as a threat to their autonomy.
6. The specialization in undergraduate studies is multiplied in graduate studies. Doctoral candidates especially in the humanities possess such a narrow educational background that they are sometimes hardly employable. In 1985 only about 20 per cent were able to count on a job in a market that is already saturated with people with advanced degrees. The 1977 Princeton Conference on «Alternate Careers for Ph.D.'s in the Humanities», which brought together academic leaders and life insurance executives, arrived at no practical solution of the problem these people face in a job market where they are not competitive against vocationally trained applicants<sup>14</sup>.
7. Potential university teachers face the same problem. Great numbers of applicants apply for the few openings there are —up to 500 for a

---

<sup>13</sup> K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>14</sup> C. RIGOLOTT, ed., *Alternate Careers for Ph.D.'s in the Humanities*. Report of a Conference of Academic Leaders and Executive Officers of Life Insurance Companies at Princeton Univ., March 10-11, 1977.

single position—, but they are often so overspecialized that they cannot carry out the duties they have applied for. The 10 per cent drop in Graduate Record Exam mean scores since 1965 is indicative of the fact that students are receiving less and less necessary general education<sup>15</sup>.

8. These changes in university studies have brought about a transfer of the pedagogical responsibilities from the actual course of study to the counseling services. Counselors must pursue the integral educational goal that the teaching and research sector no longer has in view. Great sums of money are being spent on such services<sup>16</sup>.

f) *The Decline of the National Educational Norm*

From 1963 to 1978 the mean score on the 800-point scale of the Scholastic Aptitude Test sank 49 points in the verbal part and 32 points in the mathematical part<sup>17</sup>. This drop led to an intense public discussion of the state of basic skills. The alarming inability of college freshmen to write a short essay in acceptable standard English or to perform simple arithmetic, algebraic, and geometric calculations directed the attention of the American public to the inefficiency of the educational system and brought about a back-to-basics movement. The disastrous situation diagnosed in the National Academy of Education's March 1978 report on «Improving Educational Achievement» may have contributed to the reform movement at Harvard, although the initiators of that reform tend to disclaim the connection<sup>18</sup>. Leon Botstein, the president of Bard College, who has written a number of articles on the death of good general education and the Harvard Reform, sees this drop in achievement in connection with the greater cultural crisis and with the alienation from which today's student generation apparently knows no escape. He makes the pervasive influence of the mass media and young people's shortness of memory and lack of motivation responsible for diminishing educational achievement<sup>19</sup>. Critical observers speak of the Harvard Reform as a «flag of warning to the

---

<sup>15</sup> Cf. «Die Funktion von Tests im amerikanischen Hochschulwesen», in R. AHRENS, *Amerikanische Bildungswirklichkeit heute*, pp. 57-86, p. 81.

<sup>16</sup> Cf. M. BAUS, «Beratung im amerikanischen Bildungssystem», in R. AHRENS, *Amerikanische Bildungswirklichkeit heute*, loc. cit., pp. 25-56.

<sup>17</sup> R. AHRENS, «Das amerikanische Universitätssystem und die "Harvard Reform"», in A. Glaser, ed., *Hochschulreform - und was nun? Berichte - Glossen - Perspektiven*. (Frankfurt: Ullstein, 1982), pp. 397-423, pp. 418 ff.

<sup>18</sup> B. O'CONNELL, «Where does Harvard Lead Us?», in *The Great Core Curriculum Debate*, loc. cit., pp. 25-42, p. 38.

<sup>19</sup> L. BOTSTEIN, «A Proper Education», *Harper's* (Spet.), 1979.

secondary schools», as a challenge «to rethink the entire relationship between high school and college.»<sup>20</sup>

g) *Other General-Education Programs*

It would be wrong to ignore past efforts to strengthen general education as a counterbalance to the specialization brought about especially by the natural sciences. The New Humanism movement after World War I, led by Irving Babbitt, T. S. Eliot's mentor at Harvard, was also a reorientation towards general-education goals<sup>21</sup>. In the years after 1919, the «Contemporary Civilization» program at Columbia was to communicate to college freshmen the new American self-consciousness as a uniform educational goal. These efforts have continued to the present day at Columbia<sup>22</sup>. Robert Maynard Hutchins, who became president of the University of Chicago in 1929, worked tirelessly for a reform of undergraduate studies. Many curricular elements of these programs resurfaced, unacknowledged, in the first Harvard Report after World War II, *General Education in a Free Society* (1945), which went down in American university history as a «Redbook». Just as after World War I, the principles of American democracy were to be rethought and placed in the center of attention. (It is noteworthy that the 1972 reform of the last three years of the German university-preparatory secondary schools, the *Gymnasium*, which divided the material to be taught and learned into three general areas, language and literature, the social studies, and mathematics and natural sciences, goes back to the concepts put down in *General Education in a Free Society*<sup>23</sup>. It is not unlikely that, the most recent Harvard Report will also exert influence in Germany). And let us not overlook the Dahl Report, which a Yale study group brought out in spring 1971 under the name of its chairman, Robert A. Dahl. The Dahl Report, which was never acted upon, dealt with the balancing of concentration and distribution in the curriculum; it also introduced the concept of «lifetime learning.»<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Fr. RUDOLPH, «Harvard's Curricular Reforms», *The Berkshire Eagle*, (22.7.1978); K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 66.

<sup>21</sup> Cf. B. LÜKING, *Der amerikanische «New Humanism» . Eine Darstellung seiner Theorie und Geschichte* (Frankfurt: Lang, 1975) and same one, «Von M. Arnold zu T. S. Eliot: Versuch einer kommunikativen Literaturtheorie», in R. Ahrens and E. Wolff, eds., *Englische und amerikanische Literaturtheorie*, vol. II: *Viktorianische Zeit und 20. Jh.* (Heidelberg: Winter, 1979), pp. 143-212.

<sup>22</sup> Robert L. BELKNAP and Richard KUHN, *Tradition and Innovation. General Education and the Reintegration of the University. A Columbia Report* (New York: Columbia, 1977).

<sup>23</sup> K. S. LYNN, *op. cit.*, pp. 60-63. Cf. also *Richtlinien für die gymnasiale Oberstufe in NRW, Englisch*, ed. by KuMi of NRW (Köln: Greven, 1981), p. 20. Cf. characterization of «Redbook» by A. LEVINE, *Handbook on Undergraduate Curriculum* (San Francisco: Jossey-Bass, 1978), p. 359.

<sup>24</sup> Cf. text in *The Great Core Curriculum Debate*, *loc. cit.*, pp. 79-102. Further texts of reform movement cf. A. LEVINE *op. cit.*, pp. 329-370.

## II. The Aims of the Harvard Reform

### a) *The Aims in General*

The origins of the Harvard Reform can be traced back to the thoughts Derek C. Bok, the president of Harvard, put down in his annual report of 1971-72<sup>25</sup>. These centered on the function and reorganization of the general-education sector in undergraduate studies. Since the curriculum had been judged inadequate in the light of recent developments, Bok called upon the faculty to give some thought to the elements of general education within the university framework. The «Letter to the Faculty on Undergraduate Education» which Dean of Faculty Henry Rosovsky sent to the arts and sciences faculty members in October 1974 got the ball rolling. He asked his colleagues and the students «to redefine the aims and methods of liberal education» (Report, p. 1). In 1976 a commission led by Prof. James Q. Wilson and several subcommittees produced the Wilson Report, which envisioned a core curriculum for general-education studies whose essential characteristic was not the piling up of disparate courses but a unifying principle, namely the focusing on «distinctive ways of thinking that are identifiable and important» (p. 2). The conceptual direction of the total reform thus shifted from knowledge to methods of thinking; content became subsidiary to the methodical steps towards it<sup>26</sup>. The legislative process of implementation of the core curriculum was not completed until spring 1978. By that time the eight major fields of study originally provided for had been reduced to five.

Dean Rosovsky circumscribed the aims of study as the answer to the question of «What it means to be an educated person in the latter part of the twentieth century» (p. 3). His answer had five parts:

1. «An educated person must be able to think and write clearly and effectively.
2. An educated person should have achieved depth in some field of knowledge. Cumulative learning is an effective way to develop a student's powers of reasoning and analysis, and for our undergraduates this is the principal role of concentrations.
3. An educated person should have a critical appreciation of the ways in which we gain and apply knowledge and understanding of the universe, of society and of ourselves (...).

---

<sup>25</sup> In the following I refer to the *Report on the Core Curriculum*, ed. Harvard Univ., Faculty of Arts and Sciences, rev., May 1979, also edited in *The Great Core Curriculum Debate*, cited here as «Report», *loc. cit.* Cf. also Introduction to the Core Curriculum (1982), referred here to as «Introduction».

<sup>26</sup> Cf. Th. EWENS, «Analyzing the Impact of Competence-based Approaches on Liberal Education», in G. GRANT et al., *On Competence: A Critical Analysis of Competence-based Reforms in Higher Education* (San Francisco, 1979), pp. 160-198, p. 173.

4. An educated person is expected to have some understanding of, and experience in thinking about, moral and ethical problems (...).
5. Finally, an educated American, in the last third of this century, cannot be provincial in the sense of being ignorant of other cultures and other times. It is no longer possible to conduct our lives without reference to the wider world within which we live (...).

The first requirement can be taken care of in writing courses, the second in upper division courses in the student's major. The last three pinpoint the actual aims of the general-education core curriculum, which are to provide the student with intellectual capabilities of generalized and lasting significance outside his major. The curriculum's principal aim is the communication of a «critical appreciation of the major approaches to knowledge» (p. 4), to which a quarter of an undergraduate's four years would be devoted. The equivalent of two years would be spent on the major and one year on electives in which the students may pursue other «aspects of their intellectual development» (p. 5).

In the *Introduction to the Core Curriculum* which Harvard brought out in 1982, the general aims of the new curriculum are more clearly stated. Here it says that Harvard subscribes to an educational theory which addresses the demands today's, democratic society places on the educated citizen. This philosophy of the core curriculum is founded on a broadly-based general education which, however, is not arrived at through the study of «great books» or a piling up of dead knowledge, but via «approaches to knowledge», methods of knowledge. It is this unifying principle that has sparked criticism on the grounds that it takes recourse to a formal element of scholarship without sufficiently ordering content<sup>27</sup>, that it stresses the methodical procedures of the sciences while ignoring the question of the cultural significance of their contents<sup>28</sup>. Indeed, it is to be feared that the emphasis of methods consciousness will further the alienation of the students by removing them, as Alston Chase writes, «one step farther from reality, for rather than studying the world, students are asked to study how scientists and humanists study the world»<sup>29</sup>. Justified as this criticism is, the striving for a unifying principle of general-education scholarship is to be applauded. The Core Curriculum's five major fields of study become parts of a unified program.

The *Introduction to the Core Curriculum* stresses the practical applicability of having students learn about methods with which they can «gain and apply knowledge of the natural world, of society, and of them-

<sup>27</sup> Cf. A. SIMMONS, *op. cit.*, and K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> L. BOTSTEIN, *op. cit.*: «The idea of the liberal arts as mere techniques, as teaching *how* to reason, appreciate, write, read, holds sway.»

<sup>29</sup> A. CHASE, *op. cit.*, p. 118.

selves» (p. 2). The readiness to consider the possible applications of knowledge goes back to the recognition after World War II of the potential destructiveness of the fruits of science and technology. The question of relevance served to underline the need for applied learning, on the one hand to neutralize the dichotomy of theory and praxis, on the other hand to redress a widespread student grievance<sup>30</sup>. At the same time, the intention of the core curriculum is to temper the basic pragmatism and positivism of American university education by tying in with ethical questions. The students are expected to become practiced «in thinking critically about moral and ethical problems» (p. 2), by which means the curriculum seeks to further the students' consciousness of the value contexts surrounding the sciences. Character-building has always been of major importance in AngloSaxon academic culture, compounded in America by the religious-denominational impulse that led to the founding of America's oldest universities and has been retained to a much greater degree than in Europe. The importance of «traditions of ethical thought and practice» (p. 2) in the program of general education must be understood against this historical backdrop. In the debate on the core curriculum between proponents and critics of the reform, which took place at the instigation of the national College Board, Frederick Rudolph put it this way: «Liberal education should prepare us to know a good man or a good woman when we see one»<sup>31</sup>. For Alston Chase, too, the value context of scholarly work is, along with the aspects of unity and continuity, an important element of general education<sup>32</sup>. Chase considers the practice of analysis as it is commonly engaged in the various disciplines and demanded of the students in the core curriculum «an uncreative activity» unless it is followed up by a synthesis which integrates scientific knowledge into the system of our world view, for this world view is the basis for the necessity of general education in the first place.

#### b) *The major fields of study*

The Harvard Reform does not limit itself to a general outline of what is to be learned, but it names the fields of study in which its concept of general education is to be realized. The course offerings reflect the following five major fields of study:

1. literature and the arts
2. historical study

---

<sup>30</sup> Cf. C. DEWITT HARDY, «Higher Education in the Present Age», in: R. HOFSTADTER und C. DEWITT HARDY, *The Development and Scope of Higher Education in the United States* (New York: Columbia UP. 1952).

<sup>31</sup> *The Great Core Curriculum Debate*, *loc. cit.*, p. 67. cf. by the same author, *The American College and University*, *loc. cit.*, chapt. I: «The Colonial College».

<sup>32</sup> A. CHASE, *op. cit.*, pp. 69-72; siehe auch p. 129.

3. social analysis and moral reasoning
4. science
5. foreign cultures

The unbroken tradition of the elective system is apparent in the fact that students are required to choose eight courses in these fields of knowledge during their four undergraduate years. The Standing Committee on the Core Program and seven special commissions have worked out a catalogue of about a hundred core-curriculum courses for the students to choose from. A catalogue of a hundred courses would seem not to offer the assurance of a unified general education, but it represents a significant concentration vis-à-vis the eight hundred or so courses previously offered and is to be seen as a victory over the decentralistic tendency of the departments, which doubtless had to make sacrifices of power and money with the institution of the core curriculum. The still considerable number of elective options shows that the faculty and the departments have not surrendered all of their influence, all the more so since there are under the core program prestige and budgetary implications that accompany the designation of an introductory course as a core course. This naturally promises much greater enrollments than for courses which are introductory only for the departmental major<sup>33</sup>.

Let us take a closer look at the five major fields of study and at how they realize educational goals of the core program. In the field of *literature and the arts* the goal is to «foster a critical understanding of how man gives artistic expression to his experience of the world» (*Report*, p. 6). Three categories of courses, which analyse art works of major significance, serve this aim. Group A deals with important texts of world literature, classics which are to be read for their universal and timeless message, for example the great novels of the nineteenth and twentieth centuries, the knightly epos of the middle ages, pastoral poetry, etc. It is noteworthy that the course descriptions ignore the boundaries of national literatures and orient themselves on literary genres. The courses cover long time spans. The texts themselves dominate. Analysis procedures are oriented on the text-immanent close readings favored by New Criticism. Group B deals with painting and music. Group C is devoted to «contexts of culture», and here a different methodical principle, the interdisciplinary approach, was supposed to find application. Courses like «Periclean Athens», «Weimar Culture», and «The Sublime in America» would seem ideally suited to interdisciplinary treatment, but the most recent descriptions no longer call these courses interdisciplinary, probably because past experience has shown that faculty and students are not particularly interested in the interdisciplinary principle<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. J. Q. WILSON, «A View from the Inside», in: *The Great Core Curriculum Debate*, loc. cit. pp. 43-50, p.49.

<sup>34</sup> K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 65.

In the field of *historical study* the students must choose one course from each of two groups, the first dealing with «major issues of the contemporary world» and the second with «some transforming event or group of events in the deeper past» (*Introduction*, p. 4). The courses in the first group stress the present-day relevance of historical developments, whereby both the late nineteenth and the twentieth century count as our historical present. Courses like «International Conflicts in the Modern World», «Tradition and Transformation in East Asian Civilization: China», «Modern Political Ideologies», etc., invite interdisciplinary treatment, as do the historically more removed topics in the second group of courses. Sociology, anthropology, political science, theology and the natural sciences are all called upon to contribute to the illumination of momentous events such as «The Thirty Years' War», «The Scientific Revolution», «The Russian Revolution». Harvard's commitment to instilling a sense of history in a generation that tends more to the ahistorical whirl of the moment has been unanimously applauded.

Leon Botstein writes in his essay on «A Proper Education»:

History is needed because today's student has little intellectual sense of how the past has fashioned the present and how the present will shape the future. The sense of time, of memory, of common purpose with individuals whom one can never know would help expand the horizon of the current generation of students<sup>35</sup>.

The category of *Social analysis and moral reasoning* also falls into two parts, social science topics and ethical problems, which are connected in a thematic approach (*Introduction*, p. 5) in courses like «Crime and Human Nature», «Explaining Revolutions in the Modern World», «War», «Women, Society and Culture», etc. In the ethical sector the student may choose from offerings like «The Theory of the Just War», «Democratic Theory», «Law and Social Order», etc. Here again, such topics would seem to invite interdisciplinary teamwork. The student is expected to grapple with the views of philosophers, political scientists, psychologists, anthropologists, etc., within this only loosely defined area of the core curriculum.

The field of *science*, a traditional element of the *artes liberales*, is accorded particular attention due to present-day technological progress. The two sub-categories require the student to immerse himself on the one hand in biological and physical systems, including their mathematical quantitative descriptions, on the other in complex biological and geological problems. Course titles are «Modern Physics: Concepts and Development», «The Astronomical Perspective», «From Alchemy to Elementary Particle Physics», «Evolutionary Biology», etc.

---

<sup>35</sup> L. BOTSTEIN, «A Proper Education», *loc. cit.*



Of particular interest is the field of *foreign cultures*, since it touches on a sore point in American cultural consciousness. The declared aim of this core-curriculum requirement is to counteract the «provincialism rooted in the enormous size and geographical isolation of the United States» (*Introduction*, p. 6) and thus combat a trend that has held sway in American education since the turn of the century. The multilingualism that was firmly anchored in the public schools in the nineteenth century lost ground in the isolationist period that followed World War I, and after the Sputnik shock of the 1950s, which stimulated the long-term furthering of the natural sciences, knowledge of foreign language was practically dropped as a university entrance requirement. Charles R. Foster, a late expert on bilingualism in the Office of Education in Washington, notes that

Most colleges today require only a foreign language reading proficiency, thereby indirectly discouraging active verbal and comprehension skills<sup>36</sup>.

Although the federal government spends immense sums yearly on bilingual education, and the ethnic basis for multilingualism is certainly given, foreign language instruction remains an area of little pedagogical success. The fact that the Harvard reform program has not dared to bring about any sweeping change shows the degree to which this condition is rooted in the university system. Closer examination of the *foreign cultures* requirement reveals that the fulfillment of this requirement is not completely dependent on foreign language abilities. The *foreign cultures* courses thus become interchangeable with those offered in *literature and the arts*, *historical study*, and *social analysis and moral reasoning*. The necessary texts are mostly read in translation. Students who wish to study a Western European country must, indeed, demonstrate some language ability, including a course prerequisite in the foreign language involved, but this additional burden will tend to shunt the reluctant student towards the cultures of Africa and Asia, where no language knowledge is required. Although a one-year language requirement (or high-school equivalent) remains in effect outside the core curriculum, Harvard's «language policy» has, quite rightly, prompted some biting comments<sup>37</sup>. The declared goal only suggests an intense study of language; the actual intention of the *foreign cultures* field goes in a different direction. It is no real departure from American insularity that the primary aim of these courses is not the penetration of a foreign language and culture, but «the hope that the careful

---

<sup>36</sup> Ch. R. FOSTER, «American Bilingualism: The Need for a National Language Policy», in: B. Hartford, A. Valdman, Ch. R. Foster, eds., *Issues in International Bilingual Education. The Role of the Vernacular*. (New York: Plenum Press, 1982), pp. 291-298, p. 292.

<sup>37</sup> Cf. K. S. LYNN, *op. cit.*, p. 65: «Foreign Language and Cultures is an inflated public-relations title that does not really mean what it implies».

consideration of another culture will provide American students with a mental vantage point, removed from their common assumptions and daily life, that will give them a fresh perspective on their own society.» (*Introduction*, p. 7). The mirror function of the foreign culture, which indeed is inherent in all foreign language instruction, nevertheless ought not become the sole object of an encounter with a foreign culture. One wonders even whether the disparity of the topics and their distance from the American mentality lend themselves to mirroring the students' own society: «Sources of Indian Civilization», «Introduction to Russian Civilization», «Chinese Culture», «Turn-of-the-century Austrian Culture», etc. In any case, the Harvard Reform does promote a global openness for foreign cultures and thus may spell the end of the American academic fixation on Western Europe.

### III. Conclusions

Although not everything about the program is deserving of unequivocal praise, the Harvard Reform nevertheless represents a significant caesura in the development of the American college and university system, one that is sure to exert considerable influence nationally and internationally on tertiary education. What will this influence be?

1. Although the aims are in places unclear or even amorphous and hence not uncontroversial, the resuscitation of general education vis-à-vis specialization is of prime importance. The fact that a university like Harvard has taken this step makes it unlikely that general education of the sort the Harvard Reform proposes will become mass education; but it negates egalitarian thinking in this field of education.
2. The down-playing of one-sided specialization affords more room for the education of undergraduates and less for that of doctoral candidates of uncertain economic and professional future. The professors will have more time for their «actual» students, albeit perhaps to the detriment of their own interests. This trend promises to successfully counteract the segmentation of knowledge and extends the hope that a unity of educational concepts and aims can be found. This is, however, undermined by the reluctance to give up the old elective system, which allows the Reform program only limited space in the four undergraduate years. Students are still likely to remain ignorant of all the things they do not themselves deem interesting or useful at the moment, and the majority will, in spite of all good intentions, not come away in the consciousness of a cultural heritage and intellectual experience they share with others.

3. The primary aim of pointing out methods of scholarly work and the acquisition of knowledge has only been carried half-way. The methodological orientations —text immanence in literature, interdisciplinary and thematic approaches in history, the social sciences, and ethics— bear witness to a certain indecisiveness and reserve. And the idea of reducing scholarship to method and technique puts to the university the question of whether academic education has no actual cultural, ethical and social values to impart. The orientation away from Western European Culture towards a global cultural commitment is also only half-hearted. The opening towards foreign cultures is in any case tied up with a narcissistic urge to self-reflection which is at odds with the superordinate goals of the program. Nevertheless these failings needn't plunge us into pessimism over the Harvard Reform. It must be seen within its historical context and is in many ways itself an expression of America's own cultural identity. The Reform and its initiators have assumed a great responsibility. José Ortega y Gasset in his essay on the Idea of the University said of educational reform at the university level: «Reform is always re-creation»<sup>38</sup>. The Harvard Reform does not yet live up to this high demand. Whether it will in the future will become apparent in the future development of the American university and the cultural identity they represent.

---

<sup>38</sup> J. ORTEGA Y GASSET; *Schuld und Schuldigkeit der Universität*, 1930 (München: Oldenbourg, 1952), p. 7.

## THE PREDICATE STRUCTURE OF NONINHERENT ADJECTIVES

Jesús Gerardo MARTINEZ DEL CASTILLO

Almería

One of the defining characteristics of the semantic structure of adjectives is their capability of defining directly and properly the head they depend upon and of which they predicate. The adjective makes up a direct predication affecting the noun completely, in which the noun, and even its referent is altered in its total meaning by the adjective. In the example *a new car* the state of things denoted by the noun receives the affection denoted by the adjective «new». This type of predication is, if we like, the most logical and most appropriate to the nature of the combination: a noun affected and particularized in its entirety by an adjective. However language provides with examples like *my old car*, or more significantly *my old friend*, or expressions so charged with emotive component as *good old John!*, which cannot be explained as the result of a direct and appropriate affection of the adjective on the noun. There is no state of advanced age in any of them; the car or the friend or John may or may not be old; the pragmatic purpose in these expressions is to denote something which adds certain aspects or circumstances of the elements involved in the predication. They yield certain information about the main predication: *my old car* is to be interpreted as «the car I had of old»; *my old friend*, either as «the friend I had of old», or as «the friend with whom I have a narrow relationship of friendship»; and *good old John!* as «(the) good and known for a long time John» or «(the) good and dear John». There is no direct predication of the adjective affecting their heads, but a predication of some aspects pointing out certain relationships, some modal circumstances affecting the noun. In cases like these we speak of noninherent adjectives.

In this paper we want to analyse the semantic contribution of noninherent adjectives. To achieve this purpose we are going to analyse the semantic and predicate structure of adjectives, the role adjectives play in context, the extensions of meaning, and, we shall propose ways of interpreting the semantic contribution of noninherent adjectives.

## 1. Semantic structure of noninherent adjectives

From a functional point of view adjectives can be defined in terms of the predication they establish with their heads, which with inherent adjectives consists of a direct affection on the noun.

### 1.1. *No direct affection of the noun*

All the functions performed by an adjective in a sentence, either as a modifier of a head, or as a head itself, or as a supplement to the main predication in a sentence, or as an independent element within the sentence forming itself a clause with its dependent modifiers, predicatively are an application, attribution or predication, of a particular quality or state of things to another element represented by the noun. The adjectival character is that of an element capable of applying itself to a noun. This is the defining character of adjectives so that there is no adjective if this function doesn't exist. The result of this semantic function is that the noun in the combination is affected directly and in its entirety by the adjective. The content of the adjective is projected on the noun. If we say *the sad boy* to the potential reference and the denotation of «boy» we add the state of things denoted by «sad» and the result is a predication denoting a state of things completely new having as base of the predication the content of the adjective, as base of the reference the noun, and as base of the denotation both the noun and the adjective.

Noninherent adjectives, however, characterize because this typical function of adjectives is performed in quite another way. There is no direct affection of the noun when we say *my old friend*. There is a predication which differs from the predication usually established by adjectives, which introduces other aspects.

### 1.2. *Syntactic restrictions*

The typical adjectival semantic function syntactically manifests itself in two ways, in the attributive and the predicative function: adjectives predicate attributively as in *the small house*, or predicate predicatively by means of other elements which contribute to the predication of the adjective with other clues and types of information, as in *the house is small*, or in *he considers his house small*. The relationship between the head *house* and the adjective *small* is the same in both cases: the condition of «size in a minor degree». In Spanish this problem is a bit more complicated since the attributive function can be used both before and after the noun, *la vieja máquina de vapor*, or *la máquina vieja*. But although they are two syntactic functions, they are but two different performances of the same underlying semantic function: the adjective exists only in terms of the semantic function it performs as to the noun. It is one semantic function, and two different perspectives as S. C. Dik would

say (1981: 5.1)<sup>1</sup>. The semantic contribution of the adjective is always based on the relationship adjective-head (noun or pronoun), and this relationship semantically and predicatively is always the same.

In the case of noninherent adjectives limitations and restrictions to the use of the adjective increase greatly. They usually perform only one syntactic function. We can find noninherent adjectives used in both functions, *a group of junior army officers - the captain was junior to the other officers*; only in predicative function, *We are answerable for the actions of our children, He was asleep before I left the room, I never felt easy about Freud's Oedipus Theory*; or only in attributive function, *an old friend, old boys association*; in Spanish the following examples are used only before the noun, *el viejo profesor, viejas historias, nuestro flamante director*. Most characteristic noninherent adjectives do not perform but one syntactic function.

## 2. Language, speech and norm: the extended senses

The double syntactic performance of this single semantic function is the proper capability of inherent adjectives. In itself any adjective can perform this function in both syntactic ways, but it is the use of language and the extended senses of meaning, those which create restrictions and limitations to the use of adjectives. As the adjective gets farther from its original function of affecting the noun directly and cannot perform both syntactic functions the meaning of the adjective diverts from its original meaning. Noninherent adjectives are the result of the daily use of language. They have to do with speech, and are usually facts of speech as Coseriu (1978) would say. As a general rule noninherent adjectives are extensions of meaning of a previous form. It is the use of adjectives with *classemes* which are not proper to the adjective which causes them. For example, «young» is properly applied to nouns denoting persons, and as extensions of meaning, can be applied to nouns denoting [+ANIMAL] and even to nouns denoting [-ANIMAL]. We can say *a young man*, or *a young donkey*, or *a young tree*. The degree of appropriateness is not the same in every case, but we cannot say it is not proper use: the adjective conveys its proper meaning and affects its head directly. However, if we say expressions like *young manners, young room, young clothes, young books, or young criticism*, we are using the possibilities offered by the system of language freely not breaking its norm. All these uses belong to speech. It is either indeterminacy or the extension of meaning or the transfer of meaning which causes them.

Perhaps the previous examples are mere facts of speech; but the system itself has registered many of these uses born in speech and accepted in the

---

<sup>1</sup> Dik speaks of different perspectives when dealing with the differences between the syntactic functions used to denote the same semantic content. We use his words by analogy.

lexicon of language. The following examples can explain this: *She is extremely rich, the story is rich in comic and dramatic detail, the area was noted for its rich black soils, there is a touch of blue in it, a deep rich blue, the rich humour of his dialect stories, it's done in the interests of a richer life for all.* If «rich» defines the social state of humans as to money, we cannot say it conveys that meaning in those examples. However «rich» has the same denotation and conveys the same meaning. The explanation here is that the adjective conveys something else; it conveys a denotation and a predication, two different components, the latter being a structure of predication.

### 3. The predicate structure of adjectives

Adjectives are semantic units composed of two basic elements: a denotative component, which is a set of features, and a predicative component, which is the way how the denotative component of the adjective is combined with the noun, making up a structure of predication. The denotative component is something permanent and appears whenever the adjective appears. The predicative component is a set of possibilities which makes the adjective mean very differently depending on the noun of the combination. In both *an old man*, and *an old friend*, «old» is defined by the set of features {[+CONCRETE] + [ADJECTIVE OF AGE: proper: advanced]}. It is the same denotative component but different way of predication. In *my old car*, *an old friend*, *good old John*, *old boys association*, it is the predicative component of the adjective the element that creates new meanings, putting together the denotative component of both the adjective and the noun in different ways, establishing different grammatical relationships between them.

### 4. Noninherent adjectives and the context: predicational relators

The predicative component of adjectives, or predicational relator of adjectives (Aarts & Calbert, 1979), is what constitutes their strength of predication, and this is associated with the same classemes. It is the combination of adjectives with classemes different from those which are proper to them that makes up new and complex combinations. Noninherent adjectives are but the application of an adjective to classemes which are in a certain semantic relationship with the proper one, causing semantic readings different from the required one. It is proper to combine «old» with something which is [+CONCRETE], either if it is living—a human being, for example—or not living, but it not so proper to apply «old» to human beings considered as maintaining another type of relationship (social, for example), as in *an old friend*; nor is it proper to apply the adjective to classemes which are in connection with the classeme proper to the adjective, as in *juvenile clothes*,

or which are different from the one which is proper to the adjective, as in *a firm friend*.

The expression «noninherent adjectives», then, is the all-encompassing word which includes all types of predication in adjectives which divert from the most appropriate and general predication in adjectives.

### 5. The interpretation of noninherent adjectives

The relationships created in this way are of grammatical character. The predicative content of adjectives is similar to the predicative relationships established in a sentence. As in a verb phrase we can find causal relationships, *he made a conscious effort* (= «an effort which caused him to be conscious»); modal relationships, *he was born French but grew up in Argentina* (= «he was born as a French»), *our maths classes are pretty deadly* (= «our maths classes are developing in a deadly manner»); time relationship *We would refer to them later as the dark days of the campaign* (= «days when we felt dark»); relationship of degree, *she was only a fair cook* (= «she was a cook to a certain degree»); or specially a relative relationship, *an old friend* (= «friend performs the function old»), *the senior officer was only a captain* (= «officer performs the action senior»). These different types of predicative relationships are called predicational relators, by Aarts & Calbert (1979: 84-107).

### 6. Noninherent adjectives and the transfer of meaning

The farthest point in the extension of meaning is when the meaning of a lexeme is backgrounded, that is to say, when the meaning of a word is shifted from the denotative level to the connotative level, that is to say, it is in the metaphor or metonymy. In these cases the social background provides the base to the interpretation. Metaphor is perhaps the most appropriate means to express the type of predication expressed by noninherent adjectives. Examples: *a boy who is still green at his job*, *a callow youth*, *a fresh lawyer*, *a fresh attempt*, *man ripe in experience*, *this sewing machine is a real veteran*, etc. However in metaphors the affection by the adjective apparently is very much like the one in inherent adjectives.

### 7. Concluding remark

Noninherent adjectives, then, depend on context, are created according to the norm of language in speech, are incorporated into the system of language, and consist of applications of adjectives to classemes different from the ones which are proper to the adjective as an inherent adjective.



## References

- AARTS, Jan M. G. & CALBERT, Joseph P. (1979), *Metaphor and non-Metaphor: The Semantics of Adjective-Noun Combinations*. Tübingen: Max Niemeyer.
- COSERIU, E., (1978), *Teoría del lenguaje y lingüística general*. First edition 1962. Madrid: Gredos.
- DIK, Simon C., (1978), *Functional Grammar*. Amsterdam: North-Holland. (Spanish translation, (1981), *Gramática Funcional*, Madrid: Sociedad General Española de Librería).
- MARTIN MINGORANCE, Leocadio, (1985), «La semántica sintagmática del adjetivo: parámetros para la organización de un lexicón inglés/español de valencias adjetivales», *Actas del segundo Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, 3, 4, 5 Mayo 1984 en Granada, Madrid.
- MARTIN MINGORANCE, Leocadio, (1987), «Clasematics in a Functional-lexematic grammar of English», in *Actas del X Congreso de AEDEAN*, Zaragoza, December 1986.
- MARTIN MINGORANCE, Leocadio, (forthcoming), «Semes, Semantic Classes, and Dimensions: the Lexicological and Lexicographic Perspectives», *Papers from the International Congress of Linguists*, Berlin (GDR), 10-15 August, 1987.
- MARTINEZ DEL CASTILLO, Jesús Gerardo, (1990), «El método funcional-lexemático: una propuesta de análisis del significado», *Actas del VII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Sevilla, 5, 6 and 7 April, 1989.
- MARTINEZ DEL CASTILLO, Jesús Gerardo, (forthcoming), «Los relatores predicativos, expresión gráfica del valor predicativo de los adjetivos», *Papers from the VIII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Vigo 2, 3 and 4, May, 1990.
- MARTINEZ DEL CASTILLO, Jesús Gerardo, (forthcoming), «La estructura de predicado de los adjetivos dinámicos» in *Revista Española de Lingüística Aplicada*, n.º VI, 1990.

# MATERIAL IMPLICATION AND NATURAL LANGUAGE CONDITIONALS

Eva DELGADO LAVIN

Universidad del País Vasco. Vitoria

In this paper we shall look at the problems involved in giving an account of the meaning (i.e. semantics) of natural language conditionals of the form *If p then q*. More specifically, we shall reject the claim that their meaning is to be captured in truth-functional terms only. The classical instance of this kind of analysis is provided by those who equate natural language conditionals with the material implication operator semantically. We shall mainly compare English conditionals with the logical connective in order to show that the compositional kind of truthfunctional analysis is at best insufficient to account for our understanding of and reasoning with conditionals. We shall claim that some way of incorporating the notion of an asymmetric relation between antecedent and consequent is needed. We shall try to show this by reviewing the main results obtained in various experimental psychology tasks with conditionals. The criticism above holds good for other similar truth-functional proposals (i.e. those who advocate a biconditional or defective truth-table approach).

Conditionals have traditionally been equated semantically with the material implication logical operator  $\rightarrow$ . A common definition of the logical connective says: «Given any two propositions *p* and *q*, the *conditional* with *p* as *antecedent* and *q* as *consequent* (denoted  $p \rightarrow q$ ) is a proposition that is false when *p* is true and *q* is false; otherwise, it is true». On this account then, the meaning of conditionals is built up compositionally from the truth value of the component clauses, in the way shown in the diagram below (which also shows other proposed truth tables):

(1)			Material implication	Biconditional	Defective
	<i>p</i>	<i>q</i>	$p \rightarrow q$	$p \leftrightarrow q$	$p \leftrightarrow q$
(i)	T	T	T	T	T
(ii)	T	F	F	F	F
(iii)	F	T	T	F	?
(iv)	F	F	T	T	?

This means that both the antecedent and the consequent in a conditional should be truth evaluable, and that language users choose between just «true» and «false» when assigning truth values to propositions. In actual fact, as Johnson-Laird (1986, also for (2) below) has pointed out, a formulation of the semantics of conditionals just in terms of truth conditions seems to be too restrictive where the consequent serves an illocutionary function other than asserting. This can be seen from the following examples:

- (2) If you give her the ring, are you married to her?
- (3) If you didn't know, why didn't you ask?
- (4) If you want to find out about that, go and ask her.

It is not at all clear how the consequents in these sentences should be assigned a truth value, so a characterisation of the meaning of the conditionals above in terms of just truth conditions does not seem to be appropriate.

The main difference between  $\rightarrow$  and natural language *if* is that propositions joined by  $\rightarrow$  may be entirely unrelated in meaning, as in (5) to (8) below, which correspond to lines (i) to (iv) of the truth table:

- (5) If Paris is the capital of France, two is an even number.
- (6) If Paris is the capital of France, two is an odd number.
- (7) If Paris is the capital of Spain, two is an even number.
- (8) If Paris is the capital of Spain, two is an odd number.

In natural language conditionals with *if*, antecedent and consequent are thematically related, in that there is a link or connection between them. In (9) to (13) at least a part of the intended connection is shown between brackets after each of the sentences:

- (9) If Tom comes tomorrow, I will give him the books (temporal).
- (10) If you buy those stocks, you will lose your money (causal).
- (11) If you wash this sweater in hot water, it will shrink (causal).
- (12) If today is Sunday, the priest is in church (logical or inferential).
- (13) If John says that, he was a hypocrite (evidential).

People who have studied the discourse functions of conditionals find the *if*  $\rightarrow$  analysis of conditional meaning inadequate because it takes no account of content, and hence of the connection between antecedent and consequent. Akatsuka (1986), for instance, argues against a simple truth-conditional approach to conditionals. In her view, discourse context, speaker attitude and prior knowledge should all be taken into account, as well as the fact that there is always a connection between antecedent and consequent, in giving the semantics of conditionals. According to Akatsuka, «every construction with the meaning *if p then q* shares an abstract grammatical meaning similar to *correlation/correspondence between p and q*». McCawley has observed that in all English conditionals, *p* is temporally

and/or causally and/or epistemologically prior to  $q$ . Our proposal is that the notion of correlation/correspondence between  $p$  and  $q$  should be included in the description of the meaning of natural language conditionals. Any adequate characterisation of this meaning should also specify that the connection, relation or correlation between antecedent and consequent is an asymmetric one (a fact which cannot be captured in a truth table).

The claim that there is always an asymmetric connection between antecedent and consequent in a natural language conditional squares well with our intuitions that an utterance of the form *If  $p$  then  $q$*  amounts to a recognition by the speaker that any observation of  $p$  must be accompanied by an observation of  $q$ . Whenever we produce an utterance of that form, it is this kind of asymmetric relation *from  $p$  to  $q$*  that we intend to communicate.

Before looking at the results obtained in experiments where subjects reason with conditionals, we shall make clear how we conceive of meaning and inference here. In our opinion, communicators draw inferences from conditionals not by invariably relying on their knowledge of a truth table for *if*, but by selectively using the meaning of *if* in context in such a way that only relevant information (i.e. inferences) will arise. The inferences allowed by this combination of selected context plus semantic characterisation may well then coincide with the set of inferences licensed by one of the truth-table characterisations of the meaning of the conditional given above, if those inferences prove to be relevant in the context (for the broader issues of relevance, the choice of context and relevance in a context, see Sperber & Wilson, 1986).

We shall propose a semantic description of conditionals which does make use of truth values, but in a restricted way, and which also incorporates the directionality or asymmetry component, which is not truth-functional. Essentially, what every conditional *says* is that the truth of what is conveyed in the antecedent clause is a sufficient reason for the truth of what is conveyed in the consequent clause. The inference is then licensed that whenever the antecedent appears in a set of other assumptions which you currently hold, you are being «instructed», so to speak, solely by virtue of the meaning of *if*, to infer that the consequent is true, if this is relevant in the context. This inference then is an integral part and a direct consequence of your knowledge of the meaning of *if*, and will standardly be drawn. This is because of the fact that a speaker who knows the meaning of *if* the way we defined it is communicating, in simply uttering the conditional, that this inference is relevant in the context. This basic inference then follows from our saying that the antecedent is a *sufficient* reason for the consequent and, as can be observed in (1) above, has been included in every characterisation of the conditional. This will also be shown below with the data from psychological experiments. The directionality or asymmetry component of conditionals is closely connected with knowledge and use of bare truth values, in that saying that  $p$  is sufficient for  $q$  is not at all like saying that  $q$

is sufficient for  $p$ . In this way, the *If  $p$  then  $q$*  construction is specialised, so to speak, in forward directionality (from  $p$  to  $q$ ), while there may be other closely related constructions (see *p only if q* below) which seem to encode backward directionality primarily. Now it is very often the case that speakers may want to go on extracting valuable information from the conditional uttered, may try to optimise its relevance in the context, in which case they will have to combine the information encoded in the conditional (say, sufficiency from  $p$  to  $q$ ) with other information more or less easily accessible in the context. This process will presumably lead to other inferences (e.g. see «affirming the consequent» and «denying the antecedent» below) which, while not truth preserving out of context, may well be valid in the current context. This tendency to optimise the relevance of conditional utterances may lead to our inferring that  $p$  is not only sufficient but also necessary for  $q$ , or that some other assumptions  $r$  or  $s$  are also sufficient for  $q$  and so on.

Some support for our proposal comes from experimental psychology. The idea of an asymmetric relation between antecedent and consequent helps explain directionality effects in reasoning. Defenders of the equation of natural language conditionals with material implication find it hard to maintain their classical explanation of conditional meaning when they are trying to give a compositional account of the meaning of *if*-compounds, such as *only if*. The traditional account of the meaning of *p only if q* as truth-conditionally equivalent to *if p then q* can be illustrated by the following pairs of sentences (from Evans, 1982):

- (14) a If all men are mortal then Aristotle is mortal.  
b All men are mortal only if Aristotle is mortal.
- (15) a If he is a policeman then he is over 5' 9" in height.  
b He is a policeman only if he is over 5' 9" in height.

It is claimed that the a. examples are equivalent to the b. examples, since they can only be falsified when the antecedent ( $p$ ) is true and the consequent ( $q$ ) false, and because in each case  $p$  implies  $q$ . However, the two sentences in each pair do not appear to be linguistically equivalent, as the following examples (from McCawley) show:

- (16) a If Mike straightens his tie once more I'll kill him.  
b Mike will straighten his tie once more only if I kill him.

Experimental reasoning data confirm our linguistic intuitions: more *Modus Ponens* inferences (inferring the truth of the consequent from the overall truth of the conditional and the truth of the antecedent) occur with *If p then q* sentences, and more *Modus Tollens* inferences (inferring the falsity of the antecedent from the overall truth of the conditional and the falsity of the consequent) are drawn with *p only if q* sentences. Evans (1982) has suggested that these *directionality effects* might be related to temporal or

causal factors. His explanation of the evidence says that the natural linguistic function of *If p then q* conditionals would be to encode an asymmetric relation between two propositions where *forward* (i.e. from *p* to *q*) thinking is appropriate, and hence Modus Ponens. On the other hand, the function of *p only if q* conditionals would be to encode a situation where *backward* (i.e. from *q* to *p*) thinking, and hence Modus Tollens, is appropriate. This explanation is confirmed by the fact that when one attempts to convert one structure into the other when there is a clear temporal order between the events described, the sentence becomes semantically anomalous, as in:

- (17) a If it rains on Tuesday I shall go swimming.  
b ?? It will rain on Tuesday only if I go swimming.  
(18) a The match will take place only if the weather improves.  
b ?? If the match takes place the weather will improve.

Thus, experimental data seem to lend some support to the claim that an adequate characterisation of natural language conditionals should include the notion of an asymmetric relationship going from *p* to *q*.

One important way in which natural language conditionals with *if* differ from propositions joined by  $\rightarrow$  is that the inferential patterns which can be associated with the former may not be allowed by the latter. There is also the fact that reasoning with natural language conditionals is affected by problem content, and this is something that the definition of material implication cannot reflect. Let us look at two examples:

- (19) If it is a cat then it is an animal.  
It is not a cat.  
Therefore, it is not an animal.  
(20) If you mow the lawn I will give you five dollars.  
You do not mow the lawn.  
Therefore, I will not give you five dollars.

These are instances of what is known in logic as the «fallacy» of *denying the antecedent*, an inferential pattern which is not allowed by material implication. In reasoning experiments, there are few subjects who will accept (19) as a valid argument, but most think (20) is sound. As Geis and Zwicky (1971) observed, denying the antecedent is often a very reasonable inference to make in communication, not only when promises are involved —as in (20)— but also commonly with conditional threats, predictions and law-like universals. Let us look at some of their examples:

- (21) If you come any closer, I will hit you.  
(22) If John leans out of the window any further, he will fall.  
(23) If you heat iron in a fire, it turns red.

Defenders of the traditional approach (*if* =  $\rightarrow$ ) to the semantic characterisation of conditionals account for this deviation in terms of conver-

sational maxims or pragmatic principles, and consider the deviant bit to be an *implicature*. Fillenbaum (1986), for instance, assumes that the right analysis of this type of case when the conditional is being used as a promise or a threat consists in describing *if* as the material implication semantically, and explaining what would appear to be faulty reasoning pragmatically, in terms of implicature. Smith & Smith (1988) also consider this «invited inference»  $Cp \rightarrow Cq$  an implicature. According to them, by saying «*if p then q*» a speaker implies «*if not p then not q*», since if he didn't, that is if he thought that both «*if p then q*» and «*if not p then q*», he could have spared his hearer some effort by putting his message across more economically and simply saying «*q*». So the inference above is an implicature which hinges on a conversational maxim of the kind proposed by Grice. For Levinson, the inference, which he calls the *iff implicature*, also counts at the pragmatic level only. It is an implicature that can be explained by his I-heuristic, a kind of principle of informativeness which leads us to enrich an utterance in line with stereotypic expectations. In the case of a promise, for instance, you cannot expect a reward unless you carry out the action for which the reward has been offered. As pointed out by Carston (1990), however, contradictory predictions can be made in Levinson's system regarding the implicatures of conditional sentences, perhaps because the implicature analysis itself is wrong.

Other natural language conditionals, for example those used in definitions, seem to license patterns of inference that differ from those allowed by  $\rightarrow$ , as the following example from Johnson-Laird (1986) shows:

(24) If a woman has a husband, then she is married.

This conditional not only sanctions the Modus Ponens and Modus Tollens inferences, allowed by material implication, and Denying the Antecedent, which is called an implicature by many, but also *Affirming the Consequent*, another fallacious inference according to logicians. A full explanation should be offered of how this latter inference is made, possibly based on the fact that it is an analytic-type sentence. The account proposed here could easily deal with this problem. Those who might want to explain this type of inference as an implicature would have to explain why it does not arise in the following similar case (from Johnson-Laird):

(25) If a man has a suit, then he has a jacket and trousers.

The only inferences supported by our interpretation of (25) are Modus Ponens and Modus Tollens.

We have seen some examples which show that natural language conditionals with *if* differ from propositions joined by  $\rightarrow$  in that inferential patterns are observed with the former which are not licensed by the latter. There is also the opposite case, where material implication licenses an

inferential pattern that sometimes does not appear in communication with certain natural language conditionals. Let us look at the following examples, given by Johnson-Laird (1983):

(26) If Norman is in town, he is staying at the Grand Hotel.

(27) If you want to meet Norman, he is staying at the Grand Hotel.

The Modus Ponens inference seems to be warranted by (26), but not (27). In (27), the truth of  $q$  is asserted, but is not contingent on that of  $p$ . So this type of conditional (*pragmatic or relevance conditional*) is also problematical for the traditional characterisation of  $\text{if} = \rightarrow$ . Liliane Haegeman (1983) has suggested that this kind of conditional, peripheral as opposed to central syntactically, makes no obvious contribution at the level of truth conditions, but is relevance related and instructs the hearer in processing: reference assignment, specification of ambiguous or vague phrases, concept accessing, accessing of background assumptions and context selection can all be guided by peripheral conditionals, as shown in:

(28) The story, if so it may be termed, is weak and loose.

(29) If you are hungry, there is food in the fridge.

An account of conditionals in terms of truth conditions, and hence as material implication, seems insufficient for this kind of case, since protases here, though linguistically encoded, make no contribution to truth conditions (hence they are not a part of representational knowledge) but to utterance processing (hence they are a part of procedural knowledge).

## References

- AKATSUKA, N. (1986), «Conditionals are discourse-bound», in Traugott et al. eds., *On Conditionals*, CUP.
- CARSTON, R. (1988), «Implicature, explicature and truth-theoretic semantics», in Kempson, ed., *Mental Representations: the Interface between Language and Reality*, CUP.
- CARSTON, R. (1990), Series of Lectures on the Notion of Implicature and Relevance Theory, Universidad del País Vasco (unpublished).
- EVANS, J. St. B.T. (1982), *The Psychology of Deductive Reasoning*, Routledge and Kegan Paul.
- FILLENBAUM, S. (1978), «How to do some things with IF», in Cotton and Klatzky, eds., *Semantic Factors in Cognition*, Lawrence Erlbaum.
- FILLENBAUM, S. (1986), «The use of conditionals in inducements and deterrents», in Traugott et al., eds., *On Conditionals*, CUP.
- GEIS, M. and A. ZWICKY (1971), «On invited inferences», *Linguistic Inquiry*, 2, 561-5.



- HAEGEMAN, L. (1983), «Pragmatic conditionals in English» (impossible to find the exact reference).
- JOHNSON-LAIRD, P.N. (1983), *Mental Models*, CUP.
- JOHNSON-LAIRD, P.N. (1986), «Conditionals and mental models», in Traugott et al., eds., *On Conditionals*, CUP.
- SMITH, N. and A. SMITH (1988), «A relevance-theoretic account of conditionals», in Hyman and Li, eds., *Language, Speech and Mind*, Croom Helm.
- SPERBER, D. and D. WILSON (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell.

## THE OUTSIDER, SAVAGE HOLIDAY Y THE LONG DREAM El declive de la novelística de Richard Wright

Emilio GARCIA GOMEZ

Departamento de Filología Inglesa y Alemana. Facultad de Filología  
Universidad de Valencia

A finales de Noviembre de 1960 eran depositadas en el columbario de París las cenizas del escritor negro norteamericano Richard Wright. Su muerte se producía en medio de un proceso de desintegración creadora, atribuible a su larga expatriación y al desánimo por su incapacidad de encontrar un punto de equilibrio.

La figura de Wright ocupa un lugar muy preciso en la literatura afroamericana. Lo que más resalta en su narrativa es su proclividad a la violencia, la crispación, el efectismo trágico, teniendo como eje esas relaciones inter-raciales tan admirablemente descritas en *Native Son* (1940), *Uncle Tom's Children* (1940), *Black Boy* (1945) y *Eight Men* (1961).

Algunas de sus obras se encuadran, sin embargo, en un marco artístico inadecuado, como resultado de un peregrinaje del idealismo más ingenuo a la depresión más precipitada. Interesa aquí señalar el notable cambio que se observa en la obra de Wright tras exiliarse voluntariamente en Francia. Por un lado, mostró su preocupación por el Tercer Mundo en sus libros *Black Power* (1954) y *The Color Curtain* (1956); y, por otro, se empeñó en aplicar la filosofía existencialista al ámbito norteamericano, con las mediocres novelas *The Outsider* (1953) y *Savage Holiday* (1954), que conforman un raro cocktail de elementos existencialistas y freudianos. Su posterior vuelta a la narrativa de protesta racial con *The Long Dream* (1958) no pudo contraer la dispersión de intereses sufrida por el escritor. Su verdadero talento estuvo siempre ligado al *ghetto* negro de la gran ciudad o al sofocante paisaje racial de Mississippi.

A pesar de su protagonista negro, *The Outsider* incorpora una extraña carga filosófica. El personaje central ya no es una víctima de la conspiración racista, sino un psicópata cuyos actos asesinos obedecen a impulsos de ser, a ansias existencialistas. El relato habla de Cross Damon, un hombre agobiado por sus problemas familiares que, a raíz de un accidente de metro y, aprovechando la confusión sobre las presuntas víctimas, entre las cuales

figura él, decide rehacer su vida *tabula rasa* y ocultarse en Nueva York. Allí acude al Registro a solicitar el certificado de nacimiento de Lionel Lane, nombre que ha tomado de una lápida. Luego visita a Bob Hunter, camarero negro a quien conoció en el tren y que, por un incidente con una mujer blanca, ha sido despedido. Bob es ahora militante del Partido Comunista y le presenta a sus camaradas —Hilton, responsable del grupo, y el matrimonio compuesto por Gil y Eva—. Pero Bob es humillado por Hilton en presencia de Cross, y éste comienza a desconfiar de todos.

Invitado por Gil a quedarse a vivir con ellos, Cross se da cuenta de que el color de su piel va a ser utilizado para provocar al propietario del edificio, un fascista llamado Herndon. Cross averigua también, fisionomando en el diario íntimo de Eva, que ella y Gil mantienen unas relaciones tirantes, debido a que su matrimonio ha sido preparado por el Partido para conseguir el prestigio de la muchacha, que es una renombrada artista. El enfrentamiento entre Cross y Herndon parece inevitable. Gil interviene en defensa del negro y la discusión termina a palos. Los dos hombres, ciegos por el odio, apenas advierten la presencia de Cross, que con la pata de una mesa les machaca a ambos la cabeza.

Eva, que ignora los hechos, escucha las explicaciones de Cross: su marido y Herndon están peleándose en el apartamento del fascista. Preocupada, Eva telefona a Hilton, quien descubre los cadáveres. Entre todos elaboran un plan para hacer ver que ha sido un crimen político, que Herndon trató de matar a Gil y éste se defendió.

A solas con Cross, Eva le confiesa su temor de que los comunistas le nieguen su ayuda ahora que le falta Gil. Cross decide ir en busca de Hilton y le pega un tiro. El acoso de la policía, que actúa como si aguardase el permiso del autor para intervenir definitivamente, se alterna con el de los comunistas, cuyas sospechas respecto de Cross van en aumento. La acción se diluye en largas peroratas de unos y otros sobre la civilización, la humanidad, la religión y la utopía de un mundo en trance de desintegración por causa de los totalitarismos. Cross está convencido de que los hombres tienden a la creación de un universo sin leyes, y que los verdaderos enemigos del sistema son aquellos *outsiders* que, conscientes de lo que ocurre, pretenden cambiar la conciencia de los sometidos por dicho sistema.

Agobiado por sus crímenes, Cross le confiesa la verdad a Eva, provocando su suicidio. Finalmente, es el propio Cross el que cae muerto a tiros de los comunistas, no sin antes balbucear unas palabras al oído del fiscal justificando sus obras y ofreciendo su vida como puente de enlace entre los hombres.

El planteamiento de *The Outsider* es endeble. Una complicada trama político-policíaca sirve de pretexto para hacer un libro de divulgación pseudoexistencialista, con el inconveniente de que las ideas se hallan despararramadas con cierto desorden. El protagonista es uno de tantos personajes afectados por esa psicosis maniaco-depresiva tan del agrado de Wright. In-

telectualizado hasta lo indecible, Cross Damon no pierde por ello sus bestiales inclinaciones. Primero asesina a un compañero de Correos por haber descubierto que su accidente de metro es pura patraña; luego *ejecuta* al comunista Gil y al fascista Herndon porque son dos déspotas totalitarios; a Hilton no le mata por su ideología sino porque constituye una amenaza para su seguridad personal y la de Eva. Esta última se halla a punto de morir en sus manos; pero Wright debió pensar que era prematuro. De todos modos, el asesinato de Bessie por Bigger Thomas —en *Native Son*— y el de Joe por Cross Damon —en *The Outsider*— es casi idéntico; a Bessie le aplasta la cabeza con un ladrillo, y a Joe con una botella, pero ninguno de los dos cadáveres se libra de ser arrojado por la ventana. Para mayor redundancia, Gil y Herndon también pierden la cabeza a golpes; por último, a Eva, aunque le sea reservado el heroico suicidio, no le queda más remedio que lanzarse —naturalmente— por la ventana.

Pero el sadismo visceral de Cross no tiene ni punto de comparación con el sadismo psicológico de algunas de sus víctimas, de forma que Cross se convierte en la única víctima, cerrándose así un extraño círculo donde las normas de la causalidad se cumplen a rajatabla. Gil, Hilton, Blimin y el resto de los camaradas representan la morbosidad humana por alcanzar el poder —verdaderos monstruos morales que no dudan en sacrificar a las personas como si fueran peones en un tablero de ajedrez—.

*The Outsider* es un estudio sobre el comportamiento de un negro a partir del instante en que debe adoptar decisiones de futuro sin haberse acomodado ni al pasado ni al presente. El ámbito es cerrado, sartriano, apto para el análisis existencial. Cross Damon es un personaje difícilmente catalogable: ni es una idea ni llega a ser un ente humano de circulación natural, ya que se ve obligado a asumir determinadas actitudes con el único objeto de denunciar los tangibles peligros que amenazan la supervivencia de la civilización. Hay una fricción entre los diversos actores que, a modo de espiral, van surgiendo en torno a Cross, fricción que nos obliga a valorar sus respectivas fuerzas para llegar a comprender las luchas universales. Pero, con todo, a *The Outsider* le falta coherencia filosófica y potencia literaria. Wright necesitaba manejar pequeñas subintrigas para sostener el interés de la novela, con lo cual el rigor preciso para analizar semejante tonelaje filosófico deja paso a una banal elaboración policíaca.

A menudo, los personajes pierden entidad y se convierten en meros portadores de largos e impersonales alegatos, como ocurre en el trayecto del tren, durante la intervención de Houston y Cross. Wright elude lo narrativo y trata de presentar el hecho y su entorno con la frialdad del filósofo; el resultado es que el autor se queda solo frente al tema. Al querer generalizar los problemas personales de los personajes, todos caen en el esquematismo; y ahí reside el verdadero escollo de esta *novela de tesis*. Wright no quiere, o no logra, hacer hablar a sus héroes con vigor y rapidez; ni tampoco es transparente su imparcialidad como autor; no le resulta fácil encontrar un hueco

entre los afectados conceptos filosóficos de Cross y los sombríos designios que le impulsan a cometer actos tan abominables.

Ahora bien, Cross pide que se oiga su denuncia; él es un *outsider*, un marginado que elige la libertad como único medio de averiguar el valor de su propia existencia. Poco antes de morir, descubre que su búsqueda le ha conducido a la nada. «Alone man is nothing», dice Cross en su estado agónico. Con una visión trágica del más puro estilo griego, Wright reconoce que el hombre no puede escapar al miedo existencial que hereda cuando nace: «he is damned because he is human». Y, sin embargo, Cross tiene la esperanza de que su experiencia sirva de enlace entre los hombres. El hombre ha vivido mucho tiempo envuelto en un sueño, pero la hora del despertar ha llegado: «The myth men are going... The real men, the last men are coming..... Somebody must prepare the way for them...» La denuncia de Cross bien oída queda, e igualmente su descargo de faltas: «Because in my heart...I'm...I felt...I'm innocent». «La culpa», escribió Kierkegaard, «es un poder que se extiende en todas direcciones y que, sin embargo, nadie puede comprender en su sentido profundo, mientras descansa sobre la existencia»<sup>1</sup>. Cross no es responsable de nada. «Nadie», en palabras de Gorki, «es culpable de nada, porque, al fin y al cabo, todos somos igualmente brutos en el mundo»<sup>2</sup>.

La segunda tentativa de Wright en desplazar su narrativa de su contexto habitual —la búsqueda de una identidad de raza— transportándola al ámbito existencial, fue *Savage Holiday*, la única novela cuyos personajes, incluso el protagonista, son todos blancos. El núcleo central lo constituye la obstrucción que sufre el hombre en su búsqueda de la libertad. El tema propuesto por Wright evidenciaba la circularidad de sus ideas. Hay una notable coherencia en la presentación de estos arquetipos, pero ninguno tiene posibilidad de trascender; las tensiones psíquicas son siempre las mismas: siempre denunciando lo irracional de las relaciones entre la sociedad y el individuo, el carácter disgregante, deshumanizador, del entorno, la inquietud y natural desconfianza a que aboca la insatisfacción del hombre por el medio social.

El protagonista, Erskine Fowler, a sus cuarenta y tres años, obtiene el retiro de su compañía de Seguros. Fowler, que vive solo en su apartamento, se ve envuelto en una comprometida situación. Cuando se dispone a ducharse, sale desnudo al pasillo a recoger el periódico y, por un extraño azar, se le cierra la puerta. Al tratar de penetrar en el apartamento por la terraza, es descubierto por un niño, Tony, vecino suyo. Al verle desnudo, Tony se asusta y cae de espaldas contra la barandilla; ésta cede y el niño se precipita a la calle.

Significativamente titulada «Anxiety», la primera parte de la novela, es una detallada descripción de los movimientos psíquicos de Fowler, su obse-

<sup>1</sup> SÖREN KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959, p. 103.

<sup>2</sup> M. GORKI, *En la estepa*. Madrid: EDAD, 1962, p. 1550

siva convicción de que en él va a cumplirse una inevitable fatalidad astrológica, la sensación de verse perseguido por un enemigo oculto, «that unwelcome, uncanny, haunting sensation», «this nameless and invisible enemy», «a jittery premonition that some monstrous and hoaring recollection was about to break disastrously into his consciousness». Preso de un anómalo sentimiento de culpabilidad, aun antes del accidente, que le lleva a fantasear sobre la inminencia de un acto horrendo y desconocido, Fowler, oficialmente jubilado, pero en la práctica despedido, se presenta con angustia ante sí mismo. Libre de sus obligaciones, el problema es qué hacer con la libertad.

En la segunda parte —«Ambush»—, Fowler, obseso de su propia obsesión, da rienda suelta a un miedo envolvente, mitad alucinación, mitad realidad, fruto de una paranoica interpretación de actos casuales a los que él atribuye intencionalidad. El esquema no puede ser más freudiano. Luego de buscar consuelo en el reclinatorio de una iglesia y convencerse de que la culpable de la muerte del niño es su madre, por su vida licenciosa, regresa a su apartamento a tiempo de escuchar los comentarios de la mujer del portero. Al parecer, la madre del niño había visto en la terraza a una persona desnuda. Para Fowler comienza una escalofriante vorágine de sospechas. El primer signo es una llamada telefónica que le advierte: «I saw what happened». En seguida visita a la madre del niño. La actitud de la mujer, sus gestos, incrementan la neurosis de Fowler, hasta hacerle creer, por un momento, que tras su imagen llorosa se esconde «an emotional *agent provocateur*» para sonsacarle la verdad de lo sucedido. La semi-exposición de sus pechos pone en marcha el apetito sexual de Fowler; atraído por ella pero a la vez frenado por escrúpulos morales, Fowler se ve nadando entre dos corrientes opuestas: por un lado, cree que lo mejor es pedirle que se case con él; así soluciona dos problemas: la urgencia sexual, producto de su soltería, y la inseguridad que le provoca pensar que haya sido testigo del accidente; y por otro, le repugna la viciosa frivolidad de la mujer, que, después de la muerte de su hijo, sigue recibiendo las atenciones de sus amantes.

En el último tercio de la novela —que Wright un tanto abstrusamente titula «Attack»— se despeñan literalmente los instintos de Fowler, llevado de una pasión irracional y de unos celos corrosivos. Persisten las llamadas anónimas a su apartamento y sus incipientes relaciones con la madre de Tony se deterioran rápidamente. Atacado por los celos, Fowler la apuñala ferozmente. Después se entrega a la policía, aunque es incapaz de dar una explicación coherente sobre los motivos que le han llevado a cometer el crimen. Sólo en su interior sabe Fowler que todo ha sido el producto de una fantasía infantil. De niño, había sido reñido por su madre por haber acuchillado una muñeca —acto que él realizó para matar la impura imagen de su madre «because all the boys had said that /she/ was bad»—.

Hasta aquí todo lo que ha dicho Wright en *Savage Holiday*. Lo que quiso decir probablemente se quedó en el tintero, puesto que a mitad del libro el planteamiento de origen da paso a delirios ajenos a la trama hasta hacerla

irreconocible. Ciertamente los símbolos freudianos están presentes a lo largo de la novela: Tony forma pareja con Fowler niño; la madre de Tony con la madre de Fowler; la impureza de una con la de la otra; los recuerdos infantiles con las experiencias adultas. También es patente el desconcierto existencial que sufre el protagonista, su conciencia de soledad, su sensación de abandono, su entidad frustrada, malograda por la agresión de la sociedad —sustitución de los valores viejos por otros nuevos— y por un hermético e irracional determinismo. Todo eso conforma una larga cadena de montaje con la que el fiel lector de Wright ya está familiarizado: Jake, Big Boy, Dave, Bigger Thomas, Saul Saunders, Cross Damon, el paranoico Erskine Fowler y, desde luego, *Black Boy*, el propio Richard Wright cuya búsqueda de un significado vital mostraba en estas dos novelas un esclerótico agarrotamiento.

*The Long Dream* nos lleva de nuevo al Mississippi, donde nos encontramos con la acostumbrada tirantez racial y la reiterativa presencia de unos individuos dominados por el interés, el miedo o la animosidad. La perfecta momificación de sus personajes le permitía a Wright en esta novela disimular viejos defectos formales y concretar una tesis que, en otras ocasiones, se desleía en un remolino de patologías. En realidad éstas no sólo no desaparecen, sino que incluso se agudizan; pero el flujo narrativo es respetado, ganando en solidez estructural lo que pierde en modernidad.

Son dos los protagonistas de *The Long Dream*: Tyree y su hijo Rex —apodado Fishbelly por haber asociado la panza de un pez con el vientre de una mujer embarazada—. Tyree forma parte de la burguesía acomodada negra; sus negocios se hallan repartidos entre la explotación de apartamentos, un burdel y una funeraria. Tyree se ve obligado a entregar a un policía blanco llamado Cantley parte de las recaudaciones obtenidas en el prostíbulo. Pero el incendio de un local de baile —también de su propiedad— provoca la muerte de numerosas personas de color, y Tyree se ve comprometido por no respetar las normas de seguridad. Cantley se niega a interceder por él y Tyree, despedido, denuncia el cohecho. Pero Cantley le prepara una emboscada y le asesina.

Fishbelly, que todavía es un adolescente trata de salir adelante con los negocios de su padre. Pero Cantley, en la certeza de que el muchacho conserva unos talones comprometedores, comienza a acosarle hasta que, finalmente, le encierra en el calabozo por un supuesto intento de violación.<sup>3</sup> Dos años de-

---

<sup>3</sup> En 1931 se inició Scottsboro, Alabama, uno de los casos más vergonzosos de la historia del Sur. Dos muchachas blancas acusaron a nueve jóvenes negros de haberlas violado en un tren de mercancías. Los negros fueron encarcelados y condenados en cuestión de días a la silla eléctrica. El Partido Comunista Americano intervino con gran eficacia en defensa de los negros impidiendo que se cumpliera lo que se consideraba «linchamiento legal». La posterior retractación de las muchachas —Ruby Bates y Victoria Price— no evitó, sin embargo, que los negros fueran condenados a un total de 99 años de cárcel. El mundo entero supo más tarde que, después de entregarse voluntariamente a los negros, las muchachas lo hicieron nuevamente con otro grupo de jóvenes blancos. El caso inspiró a algunos escritores:

pués Fishbelly sale libre; pero, incapaz de continuar por más tiempo en aquel país, elige el camino del exilio en Francia.

El tono narrativo de la primera parte nos recuerda a *Black Boy*. Ambos protagonistas reaccionan negativamente ante la agresividad del medio social. La innovación, que no lo es tanto, de *The Long Dream* consiste en introducir la figura de Tyree como un símbolo de la capacidad progresista de los negros. Si en *Black Boy* Wright desapruueba la conducta disciplinada y resignada del negro, en *The Long Dream* sublima su postura como una forma de represalia. Tyree no es, como piensa Margolies<sup>4</sup>, «an exploiter of his people» que engorda a costa de la miseria de las masas negras, sino un nacionalista negro capaz de utilizar en su provecho la reticencia de quienes controlan el poder —los funcionarios blancos—. La degradación moral del negro de *Black Boy* es trasvasada a *The Long Dream* en la humillante caricatura de la policía. Wright permuta aquí su oficio de autobiógrafo por el de novelista. Sin abandonar su peculiar hermetismo ni su independencia de criterio, deja que se filtre, a través de Tyree, su teoría de la supervivencia. El autor no propugna, literalmente, un sistema de camuflaje pasivo; por el contrario, las actividades de Tyree —la funeraria, los apartamentos, los burdeles— muestran el camino de la liberación de su raza por medio de la astucia. Tyree podría ser un modelo de triunfador capitalista, pero su extracción proletaria y su identidad racial le convierten en un espécimen anómalo, entre conspirador y líder espiritual de su clase.

Por desgracia, esta presunta capacidad de los Negros para fingir, en presencia de los blancos, una disposición que no poseen, malogra el efecto literario de la novela. El tipo de negro ladino es reiterativo en la producción de Wright y, a estas alturas, cansa. Fishbelly se convierte así en el personaje principal. Es un muchacho introvertido, relativamente insociable, un producto de la ingurgitación de las teorías freudianas. Fishbelly está convencido de que su padre es un rastrero adulador de los blancos y que su fortuna la ha conseguido a costa de denigrar su identidad. La inadaptación de Fish al entorno obedece a un orgullo de raza insalvable. La muerte de Tyree adquiere luego un valor sacramental: Fishbelly abandona el país dejando a sus espaldas una pesada carga racial; su complejo de culpabilidad es lavado con la sangre de su padre. Cuando Fish se halla en el avión, camino de Francia, sus reflexiones manifiestan el equilibrio de quien ha superado —pero no resuelto— el largo sueño de la identidad. El problema de la anarquía de valores

---

—a Erskine CALDWELL, por ejemplo, en su novela *Travel in July* (1940); o a Jean P. SARTRE en *La P\* respectueuse*, cuya edición americana prologó Richard Wright. El tema es introducido por Wright en la casi totalidad de su obra narrativa; ese miedo de sus personajes al caer víctimas del tabú de la mujer blanca es sistemático; concretamente, en *The Long Dream* se culpa a Fishbelly de violar a una mujer blanca y por ello es encarcelado.

<sup>4</sup> E. MARGOLIES, *The Art of Richard Wright*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1969.



en un mundo sometido a la ley del más fuerte se configura en la búsqueda del humanismo universal como única vía de reparación. Fishbelly no pretende, aunque a veces lo practique, imitar los modos de su padre por miedo a destruir los parámetros de la moral individual. La elección del exilio no es un acto cobarde; Fishbelly no huye por miedo, sino por una necesidad vital: la recuperación de un estado de conciencia anterior a la presencia del hombre negro en el mundo.

Cantley, el policía blanco, actúa de péndulo mortal sobre las cabezas de Fish y de Tyree; con él Wright trata de desvelar los aspectos más conflictivos de la conducta política —el abuso de autoridad y la corrupción— y realizar al mismo tiempo una disección de la problemática racial. Fishbelly, que no hereda de su padre casi ninguna cualidad pragmática, carece de la fortaleza necesaria para desafiar el poder omnívoro de la ley racista; ni siquiera su aguda percepción le sirve para evitar el choque con Cantley. Fishbelly vive vuelto hacia sí mismo; basta con seguir de cerca sus pasos para descubrir que cuanto sucede a su alrededor parece suceder dentro de su propio cerebro.

Posiblemente esta novela habría producido una impresión distinta veinte años atrás; pero ni Wright era el mismo, ni el tema aportaba nada nuevo; ni siquiera su lenguaje había evolucionado a la par que el dialecto del Mississippi de sus años jóvenes. En este aspecto Wright se había estancado, y la novela forzosamente tenía que dar la impresión de anacrónica. «He writes as if nothing has changed since he grew up in Mississippi», decía un crítico de la revista *Time*<sup>5</sup>. Richard Wright se encontraba en un callejón sin salida. Su única escapatoria era aislarse en su granja de Ailly, al oeste de París, y proseguir la tarea comenzada con *The Long Dream*.

La segunda parte de una posible trilogía era la continuación de las aventuras de Fishbelly, situándole en París como fugitivo del racismo sudista. Esta novela llevaba por título «Island of Hallucinations» y, aunque Wright la acabó y se la ofreció al editor, incluso preparando el esquema de la que debiera cerrar la trilogía, sólo fué publicada, fragmentada, después de su muerte<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *Time Magazine*, Oct. 27, 1958: 96.

<sup>6</sup> En *Soon One Morning*. Ed. Herbert Hill. New York, 1963.

## TALKING ABOUT A REVOLUTION IN MANHATTAN TRANSFER

Ana M.<sup>3</sup> MANZANAS CALVO

Universidad de Castilla-La Mancha

*Dont' you know  
They are talking about a revolution  
It sounds like a whisper...*

Tracy Chapman<sup>1</sup>

*«A fellow from Capua got up to speck [...]. He said that there would be no more force when after the revolution nobody lived off another's man work... police, governments, armies, presidents, kings... all that is force. Force is not real; it is illusion».*

Dos Passos, «Metropolis»<sup>2</sup>

It is ironic that almost at the outset of *Manhattan Transfer* Dos Passos' characters are already «talking about a revolution» to which naive characters (Marco, Emile, Congo and Bud) arrive to, as if drawn by the vision of the «promised land», which does not provide its fruits and its social and human rights as magnanimously as expected.

It is within the limits of the dream and the vision of the generous land that the characters, who represent a wide range of individuals of American society, project their illusions to bring about a change in their lives. They expect to materialize their dream in a twist of fate, a propitious turn on the wheel of Fortune.

Like so many anonymous immigrants, deportees, simple workers or mere idealists, Marco, Congo, Emile, Bud, Ed Thatcher, his daughter Ellen, and Jim Herf struggle throughout the book to enact their personal chimeras, and effect their desired «transfers», their own interpretations of the word «revolution». The purpose of this paper is to examine the trajectory of Dos Passos' characters, their illusions and disillusion, their rise and fall on the wheel of Fortune; and to peruse their failure and success in making a favourable «transfer» in their lives.

<sup>1</sup> TRACY CHAPMAN, *Talking 'bout a Revolution*, an album recorded in California in 1988.

<sup>2</sup> JOHN DOS PASSOS, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1976) All quotes are hereafter taken from this edition.

The envisionings of «change» in the lives of Dos Passos' characters vary greatly according to the social status of each individual; while Ed Thatcher wishes that his illusion «might happen some day», so that he can run his own company, «Edward C. Thatcher and Co., Certified Accountants» (62), Bud roams the streets of Broadway only to hear that «Aint no good place to look for a good job...» (24).

As Dos Passos' dramatis personae long for the dream, they speculate on the different ways to make it material, and once more, the different strategies to bring it about change substantially according to the social position of the speaker.

Ed Thatcher holds high expectations for the saving account he is about to open for Ellen, his newborn daughter; if he deposits ten dollars a week, «in ten years without the interest that would come to more than five thousand dollars» (12). For Thatcher, the continuous increase in quantity produces a change in quality (and by implication, in social status); and he despises the barman's advice: «Get a close tip and take a chance, that's the only system» (9), which Thatcher sums up as «nothing but gambling» (9). The desired change may lie in the hands of time, which will double the value of the land. One just has to listen to his opportunity knocking on his door.

For the anonymous newcomers to «the center of things» (who Dos Passos individualizes in the character of Bud), their longing for a «transfer» withers as they realize the city transforms them into homeless, unemployed, unnamed bums. Fortune, like an unconscious blind wheel, brings them down to the lowest status of society and discards them as useless (see Bud jumping off the bridge p. 125).

It is worth noting that the aliens are the ones who bring revolutionary winds to the novel, and the ones who are aware of their status as working class. Marco's speech shows his awakening to social and political matters, and his intention to communicate it to his fellow workers in the form of a revolutionary password: «wake up» (38). He dreams with the ideal society which will come when «working people awake from slavery»:

You will walk out in the street and the police will run away, you will go into a bank and there will be money poured out on the floor and you won't stoop to pick it up, no more good... [...] (38).

Marco's idea of «change» is then collective and economic. The gesture of not picking up the money lying in the bank is a sharp contrast with the money hunger of the characters who desperately hold on to the propitious motion of the wheel of fortune. For him, Manhattan is a potential field for the development and transmission of his message. No matter how passionate Marco's words sound, they do not have the power to «convert» his listeners, Emile and Congo.

Emile, feeling disdained by a refined red-haired girl at the restaurant he was working in, automatically wishes they belonged to the same status:

«[the girl] wont look at me because I am a waiter» (30), and almost unconsciously enters the same alienating tendency of going up the social ladder: «When I make some money I'll show'em» (30).

Congo, if not immediately affected by Marco's appeal (his words in that scene are «That's the only life,... Get drunk and raise cain...» [391]), he presents a different attitude when he talks about the motives of the First World War: «You know why they have this here war... So that working men all over wont make big revolution... Too busy fighting» (227). His theory is confirmed in Joe O'Keefe's exhortation when he pictures the veterans «homecoming»:

We fought for them, didnt we [...]. And now when we come back we get the dirty end of the stick. No jobs... Our girls have gone and married other fellows... Treat us like a bunch or dirty bums and loafers [...] (184).

These deceived working and fighting men observe how their expectations for a «transfer» in their destinies are once more frustrated in their homeland. Their revolutionary messages become silenced as the red hunt, the side effect of the war, ships away supporters and sympathizers of the revolutionary cause: «It's the Communists the Department of Justice is having deported... Deportees... Reds» (289) (see also 263).

Even if Congo is aware of the governmental manipulation behind the war, and has assimilated the revolutionary message, he is the only character in the book who is dole to weigh his ambition against his chances and strike a successful balance. He starts by appearing as a «swell», respected barkeeper until he makes his debut as «the best bootleggair in New York» (300). Even if he gets «nailed» towards the end of the book and he has to go to prison (382), he has finally «made it», he has accomplished his longed for «transfer» by changing his nickname to his more refined original name «Armand Duval», and by marrying a «very pretty» woman with «very much long hair» (383). He is now in a position to employ the cook who twenty years ago used to say to him: «Armand you never make a success, too lazy, run after leetle girls too much...» (383).

However precarious and faulty Congo's success is, it is more substantial and meaningful than the two most dazzling successes in the book: Ellen Thatcher and Baldwin's. After winning McNiel's case, Baldwin is unexpectedly launched into a successful career as a lawyer. The case brought him to the «notice of various people down town» (219), and marks his promotion in law-practicing. He thus climbs the steps of an upper social status and marries into professional and social prestige. However impeccable his «rise» appears, Baldwin has lost his youthful vitality; his marital arguments with his wife (183) seem only a pantomime, an artificial dialogue compared with the intensity and the anxiety of his youthful affair with Nelly McNiel. It is not surprising, then, that as he confesses to Ellen, his apparently blooming life shelters emptiness and hollowness (220). Further, he

questions the mere meaning of the word «success»: «Oh success... success... what does it mean?» (220). His rise in his career leaves him at a stand-still point. There is no way to be successful because promotion and success have lost all their challenge:

But it is not fun anymore. All I do is sit in the office and let the young fellows do the work. My future is all cut out for me. I suppose I could get solemn and pompous and practice some little private vices... but there is more in me than that. (220)

His law practice degrades into the practice of little vices. His desired «transfer» in life becomes insubstantial and gratuitous.

The same feeling of futility permeates Ellen's ascent in the stage world. Rescued from the chorus by John Oglethrope, she started by making «a kind of a hit in Peach Blossoms» (134). Her marriage with Oglethrope guarantees her future as a young, beautiful talented actress. Nevertheless John's homosexual tendencies, and the later desertion of her lover, Stan, make her feel the first taste of futility in the words she had so much coveted: «marriage, success, love, they are just words» (267) she confesses to Larry.

Fortune spins blindly the luck of the characters; they are strung to the wheel and assume their destiny either to the bottom or the top of the social ladder. But what is the nature of this blind determination?

It is precisely a character who has tasted both ends (success and failure) that theorizes on the principle which regulates human rise or fall. From his position as Wall Street Wizard, Jose Harland's flourishing fate changes to that of a street bum who narrates the story of his «enchanted» necktie (147) in drunken spasms. His fall into the pitch of society allows him to formulate a clairvoyant remark about the intrusion of fortune in human lives. For Harland, the rise or the fall is «just another illustration of the peculiar predominance of luck» (147). It is this almost «sinister» absence or the predominance of luck-chance-fortune that regulates (or rather disrupts) «human affairs» (146).

Is it all then left up to this blind force? Does the character have any say in his destiny? Is it possible to spin one's fortune? Interestingly, it is Jim Harf, a narrator, an observer of reality and a writer of semi-fiction who attempts to have some intervention in the telling of his story and in his life.

Since the somehow ominous talk with Uncle Jeff, in which apparently his future is all laid out before his eyes, Jim struggles to twist and «untwist» his own destiny. Subtly and slightly admonished for his supposedly insufficient «responsibility about money matters» and his lack of enthusiasm about earning his own living, Jim accepts Uncle Jeff's offer to work in his office for the summer. This summer job was intended to be an initiation into the business world and thus, a solid basis for his future career. By making his way «up through the firm» (119), Jim would only have to hold

on tight (with responsibility and enthusiasm) to the ascending motion of the wheel of fortune until he reached the peak of success. But he is not like that, he consciously or unconsciously strives to shape his own destiny by going to Europe with the Red Cross and back home, taking a job with a newspaper. His job as a reporter gives him an opportunity to observe and take in others' successes and failures. By reporting on them he acts as the integrating force, the one who harmonizes into a review or an article the pulse of bootleggers, deportees and abuses of power.

This position of detachment from current reality that give Jim the appearance of a timeless figure, an «old fossil» (178). In the other characters' eyes he is a mind of the past, «a pacifist and a I.W.W. agitador» (341). Jim himself observes how his job as a reporter rather shelters him from «the drama of life» (320), and makes him a «parasite» on reality. However, he feels there is still enough energy in him to manipulate his life and toy with his chances. «Throwing up» his job is then the beginning of another twist, another conscious «transfer» in his life. He even writes an imaginary final article celebrating his condition of being a deportee (353), a defector from an imposed reality. The idea of setting off from the land of opportunity in search of another land (Ellis Island, may be?), takes root in him:

I must be kinder simple minded [...] but these boats coquetting in front of Vesuvius always make me feel like getting a move somewhere... I think I'll be getting along out of here in a couple of weeks. (359)

Thus tickled by the dream, Jim reverses the trip of all the anonymous faces that at the beginning of the book converged to New York. Like them, he is curious about new worlds since the old one, (New York) has already exhausted itself. For him, this New York is not new anymore: «I just found there was nothing in it for me» (360). Even if he does not exactly know what he wants, like the rest of his «peewee generation» (360), his «not knowing» is positive: «I'm beginning to learn a few of the things I don't want»; and he can change his life consequence: «At least I'm beginning to have the nerve to admit to myself how much I dislike all the things I don't want». (360)

The idea of embarking himself on a rather anachronic, exotic trip makes him look like a curiosity almost a «freck» of the times. Martin describes in a fluid, clairvoyant speech what Jim has become:

He has no money, he has no pretty wife, no good conversation, no tips on the stock market. He is a useless fardel on society... The artist is a fardel. (361)

If he has lost all the valuable ostensible acquisitions of his life, where is left for him to go, and to pursue what?

Dos Passos gives the reader an opportunity to «look into the black pit» (361) of Jim's soul by letting the character voice the stream of consciousness

pulsing in his search: «Pursuit of happiness, unalienable pursuit... right to life and liberty...» (365). His quest has no particular destination, it takes hold of him like a dream, and feeds on his vital, anxious desire to live (see conversation with Congo p. 384).

By turning against the «peewee», dull tendencies of his time and making his own «transfer» away from Manhattan, Jim becomes the individual, potential hero of the novel<sup>3</sup>. His out-dated pursuit is parallel to the «golden legend of the man who would wear a straw hat out of season»(401) and gets «brained» for it. Indeed, Jim admits, if he were to start a religion, «he [the man] would be made a saint» (401). Like this «Unknown Soldier», Jim has internalized the two options awaiting him: «Give me liberty [...] or give me death». (402)

Although his decision has made itself audible since the moment he left his job, his «liberty» takes him now to await and roam around the ferry as if he finally could caress the proximity of his dream. His past and future dissolve in the uncertainty and possibility of the fog. His «transfer» is about to materialize, away from the center of things, as «sunrise finds him walking along a cement road» (404). He even tries to manipulate his luck by leaving «three cents for good luck, or bad for that matter» (404). Nothing is predisposed nor arranged; when the truck driver asks him «how fur» he is going, his answer does not limit himself in his pursuit: «I dunno... Pretty for». (404)

Out of all the characters in the book Jim is the only one who accomplishes a conscious revolutionary «transfer». Together with the man who would wear a straw hat, he is the individual hero, the saint in a personal religion. His achievement consists in his heroic detachment from the blind wheel of fortune, and on the same line, from the tyranny of having his story told in snapshots. At the end of the book, Jim is allowed to go «pretty for», as if his life abandoned the intrusion of fiction and were allowed to enter the continuum of life.

---

<sup>3</sup> LINDA W. WAGNER, «The End of the Search», *Dos Passos: Artist as American* (Austin and London: University of Texas Press, 1979) Wagner explains that for Dos Passos «only true heroism was individual» p. 166.

## EN BUSCA DE LA ALIANZA PERDIDA: INTERCONEXIONES ENTRE GEORGE ELIOT Y EDITH WHARTON

Teresa Gómez Reus  
Universidad de Alicante

*In Eden Females sleep the winter in soft veils  
Woven by their own hands to hide them in the darksome grave.  
But males immortal live renewed by female deaths.*

William Blake

Esta ponencia explora paralelismos literarios entre George Eliot y Edith Wharton, especialmente las coincidencias en el tratamiento de la autoinmolación femenina y en la figura de la mujer abnegada. Aunque el tema es extenso y riquísimo por lo poco explorado, este trabajo se centra específicamente en *Middlemarch*, contrastando el personaje de Dorothea con la protagonista de un cuento poco conocido de Edith Wharton, «The Angel at the Grave».

Intentar analizar concomitancias entre estas dos autoras puede parecer una labor forzada por cuanto Edith Wharton ha pasado a la historia de la literatura casi exclusivamente como discípula de Henry James. La crítica reciente, sin embargo, no sólo ha desechado esta angosta etiqueta sino que ha proporcionado claves interpretativas para considerar a Edith Wharton parte integrante de una subcorriente literaria femenina en la que, según Elaine Showalter<sup>1</sup>, coinciden escritoras aparentemente desligadas entre sí.

La propia Edith Wharton habría de proporcionar algunas claves de adhesión a esa tradición sumergida de las letras femeninas, manifestando en repetidas ocasiones su admiración por escritoras como George Sand, Hortense Allart, Anna de Noailles, Jane Austin y George Eliot. Estas predilecciones literarias arrojan luz nueva sobre una escritora de la que se ha dicho que odiaba a las mujeres<sup>2</sup> y cuya figura, como he comentado anteriormente, se ha visto oscurecida bajo la sombra de Henry James. Para su biógrafo

<sup>1</sup> Elaine Showalter, *A Literature of their Own* (London: Virago Press, 1978).

<sup>2</sup> Parte de esta leyenda fue difundida originalmente por Blake Nevius, *Edith Wharton: A Study of her Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1953). En la actualidad, la imagen de Edith Wharton como escritora profundamente antipática con el sexo femenino todavía continúa. A este respecto, véase los comentarios de Janet Malcolm en *Edith Wharton Newsletter*, 5 (2), Falla, 1988, p. 5, y la ponencia de Cynthia G. Wolff, «Does Edith Wharton Hate Women and if She Doesn't, Why Do We Ask?», Special Session of the Edith Wharton Society. *MLA Convention Papers on Edith Wharton*. San Francisco, 1987.



R.W.B. Lewis, esta simpatía de Edith Wharton por mujeres de talento y vidas irregulares se interpreta como una extrapolación de su propia situación: sabido es que Wharton tuvo una vida afectiva difícil, por lo que es probable que parte de su admiración por estas escritoras obedeciera a un secreto impulso de identificación personal. Por lo que respecta a George Eliot, existen concomitancias con Edith Wharton que vale la pena traer a colación: su compartido entusiasmo por la cultura alemana, su interés por la ciencia y por los fenómenos telepáticos, el carácter marginal de su vida personal e, incluso, la anecdótica coincidencia que Henry James llamara a Edith Wharton «The Angel of Devastation», un nombre que evoca estrechamente ese otro «Angel of Destruction» que Eliot utilizó ocasionalmente para firmar sus escritos. También resulta significativa una reseña de Edith Wharton sobre la biografía de Leslie Stephen, George Eliot. En ella, Wharton la defendía de ciertos ataques en los que se la acusaba de inmiscuirse en campos, como la ciencia, poco apropiados a su carrera literaria. El reproche de Wharton iba dirigido a aquellos críticos que reprobaban en Eliot lo que escritores como Milton o Goethe también hicieron. «It is because these men were men, while George Eliot was a woman, that she is thus reprov'd for venturing on grounds they did not fear to tread?», se preguntó<sup>3</sup>.

«The Angel at the Grave» exhibe elementos paralelos a los utilizados en la relación Dorothea-Casaubon en *Middlemarch* para exponer una réplica crítico-irónica a la figura del ángel del hogar. Pauline Anson, nieta de un escritor trascendentalista, es llamada a servir de custodia de la obra de su abuelo. La más altruista e inteligente de una familia de mujeres, a Pauline se le reserva el gran honor de convertirse en «the guardian of the family temple»<sup>4</sup>, lo que implica ofrendar su vida en aras a la preservación de la casa y la obra del genio para la posteridad.

La historia, que cubre toda la vida adulta de Pauline, registra las distintas claudicaciones que ésta tiene que hacer para convertirse en el ángel guardián de la casa y de las ideas de su abuelo. Su inmolación altruista recuerda la de Dorothea, ofrendada en matrimonio a un pensador sexagenario del que espera «would deliver her from her girlish subjection... and give her the freedom of voluntary submission to a guide who would take her along the grandest path»<sup>5</sup>. El lenguaje en ambas obras nos trae a la mente la parábola de las vírgenes sensatas para reforzar el carácter extremo, casi sacro, que reviste su inmolación. En el cuento de Edith Wharton, la casa —siem-

<sup>3</sup> Edith Wharton, «Review of *George Eliot* by Leslie Stephen», *Bookman*, May 15, 1902, pp. 243-52.

<sup>4</sup> Edith Wharton, «The Angel at the Grave», *Crucial Instances* (1901), en R.W.B. Lewis, ed., *The Collected Short Stories of Edith Wharton* (New York: Scribner's Sons, 1968), Vol., 1, p. 247. Las referencias subsiguientes irán anotadas en el texto y se referirán a esta edición.

<sup>5</sup> George Eliot, *Middlemarch* (London: Penguin Classics, 1965), p. 51. Las siguientes referencias irán anotadas en el texto y se referirán a esta edición.

pre con mayúsculas— es «the temple» donde Pauline, «his young priestess», actúa «as the interpreter of the oracle» («Angel» 248). Paralelamente, en la obra de George Eliot, Dorothea se visiona a sí misma como «a lamp-holder» (*Middlemarch* 40) «a neophyte about to enter on a higher grade of initiation» (67). Su tarea, al igual que la de Pauline, se asume «as a sacred duty» (*Middlemarch* 89 y «Angel» 251), y su presencia en ambos casos es la luz que alumbra la actividad del hombre, convirtiéndose en esa figura angélica que Coventry Patmore inmortalizó en su poema *The Angel of the House*.

A través de esta imaginería tanto George Eliot como Edith Wharton conectan con los valores de una época que veneraba un modelo de mujer de una abnegación sublime. Ambas escritoras, sin embargo, van a dar la vuelta a esta imagen ideal para presentarnos el aspecto dramático de vivir una existencia vicaria. Después de dedicar largos años de esfuerzo a escribir la biografía de su abuelo, Pauline se entera que las ideas de éste ya no interesan y que la obra no se va a editar. El manuscrito en el que había depositado «all her youth, all her dreams, all her renunciations» («Angel» 250) se visiona ahora como «a dead bundle» y Pauline experimenta el horror de un sacrificio inútil. La escisión profunda por donde transita su imagen de lo angélico ofrece un claro paralelismo con la opresión de Dorothea, sacrificada a las realidades de un matrimonio emocionalmente estéril y a una obra de la que descubre no entraña ningún valor.

Las densas imágenes de parálisis y muerte que se concentran en ambas obras sintetizan una visión devastadora del sacrificio humano. En *Middlemarch*, en lugar de los horizontes de promisión esperados, Dorothea no halla sino «ante-rooms and winding passages which seemed to lead nowhither» (228). Como las hijas de Milton, Dorothea había aprendido a leer los signos griegos para ayudar al escritor, pero se trata de una actividad mecánica e incomprensible, que no le aporta visión. En calidad de guardián de la biblioteca paterna, Dorothea no puede leer los textos: son volúmenes muertos en un espacio muerto. Y en lugar de trabajo «which would be directly beneficent like the sunshine and the rain», (*Middlemarch* 516), se encuentra aprisionada «in the dark closet of his verbal memory». La casa se percibe como una tumba (516) y los manuscritos de Casaubon, «shattered mummies» (519), «a lifeless embalment of knowledge» (229). Estas mismas imágenes las recoge Edith Wharton en «The Angel at the Grave» donde la biblioteca acaba siendo una tumba y los escritos del abuelo, «effigies of dead ideas» («Angel» 253). En «The Angel at the Grave» parece claro que Wharton se inspira en George Eliot para ofrecer una réplica trágica a ese modelo de mujer que dona su vida en aras a una ideas ajenas. Pauline se perfila así como una Antígona moderna, una mujer valerosa y solitaria cuyo acto de lealtad es invariablemente suicida. Como en tantas obras de Eliot y Wharton, encontramos aquí el familiar conflicto entre las aspiraciones de la heroína y la textura social. La tensión entre el deseo y la realidad exterior

pone de manifiesto las contradicciones de una cultura que animaba a las mujeres a adoptar el sacrificio como uno de los pocos caminos legítimos de altruismo y expresión personal.

Sin embargo, no es sólo el potencial redentor del autosacrificio femenino lo que se pone en duda. El hecho de que las obras de Casaubon y del Doctor Anson sean algo sin valor parece ser una forma de decretar simbólicamente el carácter fraudulento de la cultura patriarcal. En este sentido, resulta representativo que Edith Wharton haya escogido el pensamiento trascendentalista como blanco de su escepticismo ante una tradición cultural de corte masculino e individualista. El mundo académico y los «grandes personajes» están tratados con una jocosidad maliciosa. El Dr. Orestes Anson, tan majestuoso en su pedestal metafísico, es puertas adentro un personaje pretencioso con una jerga ridícula. Desde sus frases huecas y pomposas, hasta «the guttural cluck that started the wheels of speech («Angel» 1.173), Orestes Anson es, al igual que Casaubon, un retrato subversivo de autoridad patriarcal, pues, como la propia Eliot escribe, «even Milton, looking for his portrait in a spoon, must submit to having the facial angle of a bumpkin» (*Middlemarch* p. 110). Para Gilbert y Gubar, Casaubon tiene precisamente el aspecto de un Milton disminuido y degradado, a quien asocian con el clero británico, con Grecia, Roma y los textos clásicos, en breve, con la cultura androcéntrica occidental<sup>6</sup>. Connotaciones similares podemos extraer de Orestes Anson, en cuyo entorno podemos leer igualmente los signos de una autoridad obsoleta y en bancarota: «the dust piled about the mute lips of the Sphinx» («Angel» 1178), «the bare desk, the yellowing tomes» («Angel» 1.174).

Una interpretación paralela nos sugieren sus escritos. Gilbert y Gubar ya han señalado cómo la obra inédita de Casaubon, *The Key to All Mythologies*, simboliza el peligroso y baldío intento de subordinar la riqueza de una cultura plural a un principio exclusivo<sup>7</sup>. Se trata, pues, de un trabajo egocéntrico y etnocéntrico desde el que se perpetúa una genealogía jerárquica y falsamente lineal. En este sentido, el manuscrito de Orestes, *the Amphioxus*, parece ser un reflejo humorístico, no sólo de las expectativas pedantes de Casaubon, sino también de las de Tertius Lydgate en su búsqueda «de la llave de la vida». El «amphioxus» de Orestes —«a cartilaginous vertebral column» («Angel» 1.181), una especie de animal compendio de todos los seres vivos— se asemeja de manera oscura y divertida a los tejidos primarios de Lydgate, «from which life begins» (*Middlemarch* 150). La llave que supuestamente abre la fama definitiva de Orestes se halla pues inextricablemente unida a esas otras «llaves» de Casaubon y Lydgate. Y la obsesión de

<sup>6</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 500-501.

<sup>7</sup> Susan Gilbert and Sandra Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 502.

los tres hombres por determinar el origen no es sino un ejemplo más del carácter reductivo de una cultura apresada —como diría Borges en un círculo tautológico de principios a punto de comenzar.

El hecho de que las vidas de Dorothea y Pauline giren en torno a distintas jerarquías masculinas vuelve a confirmar la crítica a los planteamientos misóginos de la época. Mientras maridos, cuñados y editores controlan la vida exterior, la mujer, en la casa, permanece en la sombra. La casa ya no es el ámbito sacro donde la mujer ejerce su influjo beneficioso sino la celda cerrada, fría e inhóspita donde ésta languidece y se marchita como en un gélido panteón. Esto se hace patente en ambas obras, donde «the inhospitable hearth» («Angel» 254) o «the forbiddingly cold library» (*Middlemarch* 307) nos remiten a una visión que tiene toda la frialdad del rigor mortis. La impresión de claustrofobia de sus heroínas, su sensación de estar enterradas en una casa llena de ideas muertas, despedaza la imagen ideal del arquetipo femenino y nos remite a una visión donde hacer guardia frente al umbral patriarcal no es elegir la vida sino optar por un aislamiento aniquilador.

### **Agradecimientos**

Me gustaría agradecer al Ministerio de Educación y Ciencia una beca de investigación en la Universidad de Princeton, y también a la Doctora Pilar Hidalgo, cuyas sugerencias en gran medida han hecho posible este trabajo.



## ¿QUÉ ES LA NATURALEZA PARA LAS HERMANAS BRONTË?

Rosa CASTILLO

Madrid

Corría la segunda década del siglo XIX cuando nacen las hermanas Brontë que llegaron a mayores, y por entonces hacía ya muchos años que los escritores ingleses, en especial los poetas, recreaban el mundo según su propia vida interior, y con frecuencia, estaban a la cabeza de esa importante corriente artística y de pensamiento que recorrió Europa y llamamos Romanticismo.

Es un hecho que el sentimiento de la naturaleza es común en los escritores románticos y, con razón o sin ella, poesía romántica es para muchos la que tiene la naturaleza como objetivo, pero cada escritor la ve a su manera, puesto que la verdad romántica no es independiente del que la busca, porque el poder constructivo de la imaginación interviene en este proceso. La imaginación, ese «magic power» que la llamó Coleridge, es otro elemento común a los escritores románticos, pero, sigue explicando este filósofo del romanticismo: «The medium by which spirits understand each other is not the surrounding air but the freedom they possess in common». Es esta «freedom», esta libertad romántica, lo que une a estas hermanas y las separa, lo mismo que a los demás escritores románticos entre sí.

Es una realidad objetiva que estas tres hermanas Brontë se criaron en el mismo ambiente, contemplaron en su infancia el mismo cielo, los mismos prados, los mismos amaneceres y ocasos, y que el Reverendo Brontë inculcó a todos sus hijos el amor a la naturaleza, les enseñó a conocer las flores y a distinguir los pájaros por su canto; sin embargo cada una recrea su mundo circundante con libertad romántica según su individual visión interior. Nuestras escritoras se mueven en un mundo y respiran un ambiente eminentemente románticos. Veamos ahora en síntesis qué es la naturaleza para cada una de ellas y cómo la sienten.

Charlotte, la mayor de las hermanas, tiene una noción filosófica y compleja, y muy pensada, de la naturaleza y el universo. Los temas recurrentes que destacan en sus novelas: el fuego, la luna, los elementos climatológi-

cos, lo premonitivo, los sueños y lo sobrenatural son el exponente de un cosmos que la escritora siente y percibe y que es para ella una realidad independiente del individuo, pero en perfecta comunión con él. Reconoce una «sympathy» entre el ser humano y la naturaleza que es para ella una realidad, pero misteriosa; nos lo dice ella misma en el capítulo XXI de su novela *Jane Eyre*: «Presentiments are strange things! And so are sympathies; and so are signs; and the three combined make one mystery to which humanity has not found yet the key... Sympathies I believe, exist: (for instance, between far distant, long absent, wholly strange relatives; asserting notwithstanding their alienation, the unity of the source to which each traces his origin... and sings for aught we know may be but the sympathies of nature with man.» En estas líneas nos traza la escritora toda una teoría, que descubrimos en el acontecer de sus novelas y explica, entre otros episodios, el curioso proceso mediante el cual se descubre que Jane Eyre y los Rivers son primos hermanos. Es evidente que estos personajes, estos primos, están originariamente muy distantes en el espacio geográfico de la novela, se desconocen, pero esa misteriosa «sympathy» acaba por unirlos. Me interesa hacer notar en esta cita la idea de unidad que expone Charlotte Brontë, lo que supone que ese cosmos que la escritora siente y contempla es algo complejo y misterioso, pero no incoherente.

Como consecuencia de esa especie de autonomía que la escritora concede a la naturaleza tiene ésta deberes que cumplir, y los cumple: que las flores se abran al amanecer, que el sol absorba el rocío, que el pájaro salga de su nido en busca de alimento para sus pequeños, que las abejas inicien su trabajo con el día... son deberes que cumple la naturaleza para que el mundo siga siendo lo que es, y como consecuencia también de esa comunión con el hombre que Charlotte le asigna, puede ser la naturaleza madre protectora del ser humano. Cuando Jane Eyre huye de casa de Mr. Rochester, después de su fracasada boda, dice: «I have no relative but the universal mother, Nature: I will seek her breast and ask repose... to-night at least I will be her guest —as I was her child— my mother will lodge me without money». Se acomoda en la tierra sintiéndose protegida, en la inmensidad de la noche, por la madre naturaleza, y descansa y reposa. Podríamos multiplicar los ejemplos que demuestran esta postura de Charlotte Brontë ante la naturaleza, pero sólo pondremos uno más, bellissimo literariamente: una noche Jane estando en casa de los Rivers, cuando todos dormían, excepto ella y su primo St. John; brillaba la luna de mayo y estaba la estancia llena de visiones, éste le insta a que se case con él, no por amor sino porque la considera una magnífica colaboradora para la labor misionera que piensa emprender muy pronto en la India. Ella, angustiada e indecisa, le pide ayuda a Dios y le grita desde el fondo de su corazón, recordando al salmista: «Show me, show me the path». Ha sido verdad que la persona a quien ama la ha llamado y ella le ha oído, pero también sabe que no ha sido superstición ni brujería, ni siquiera milagro, lo explica así: «It was the work of Nature; she

was roused and did no miracle but her best». Una vez más la naturaleza cumplió con su deber, no podía abandonar a estos dos seres que tanto se amaban. Charlotte Brontë lleva a sus últimas consecuencias su teoría: Elisabeth Gaskell en *The Life of Charlotte Brontë*, vol. II, cap. III, cuenta que una persona delante de la novelista puso en duda la veracidad de este hecho y ella en voz baja dijo: «But it was a true thing». No podemos caer nosotros en esta misma vulgaridad, si queremos entender, entendernos más bien, con Charlotte Brontë, tenemos que admitir con ella la comunión del hombre con la naturaleza.

*Villette*, la segunda gran novela de nuestra escritora, es una novela urbana, transcurre en una ciudad, Bruselas. No por ser ésta una novela urbana la naturaleza está ausente, más bien al contrario. Esa teoría suya de lo que es y cómo es la naturaleza la elabora aquí mucho más: las relaciones de los seres humanos entre sí y las de éstos con el más allá llegan a límites insospechados. Nos vuelve a hablar de presentimientos, y añade que hay una especie de ellos que no se equivoca nunca, y de sympathies, en las que cree: «I conceive an electric cord of sympathy between them, a fine chain of mutual understanding, sustaining union through a separation of hundreds of leagues... communication of prayer and wish». Aquí percibe ella nuevos elementos que unen a los seres humanos a través del espacio: *la oración y el deseo*. La naturaleza, además, en esta novela ya no es sólo protectora del ser humano, sino que actúa sobre él de una manera física —algo de eso vimos en el último ejemplo de *Jane Eyre*. En una ocasión el aire de la noche era tan suave y especial «which acted in a strange sort upon me», o bien ante la noche o la aurora boreal nos dice: «I felt not happy but strong». Esta actividad de la naturaleza es una realidad para nuestra escritora —lo repetimos una vez más—, y también sigue siendo misteriosa: «belonging», dice, «to that mystery whose working baffle mortal comprehension».

Hemos dicho que la imaginación es elemento común a todos los escritores románticos, en más o menos proporción. Charlotte Brontë tanto la estima que dialoga con ella, y en unas bellas y apasionadas páginas del capítulo 21 de *Villette* la considera muy superior a la razón, porque es más consoladora y dulce, y le promete reverenciarla en un bello templo inmaterial cuyos suelos sean el espacio y sus ritos revelen la armonía de las esferas. La protagonista de esta novela consigue disfrutar de un espléndido espectáculo sideral, un misterioso y romántico universo mostrado directamente por su imaginación. Tenía por lo tanto razón S.T. Coleridge cuando dijo en el capítulo XII de su *Biographia Literaria* que la Imaginación es el nexo entre el universo conocido y el reino transcendental.

Algo muy distinto es la naturaleza para la segunda de las hermanas Brontë. Para Emily la naturaleza no es misteriosa, es en definitiva: su propia proyección espacial de la realidad. No tiene una teoría como su hermana, es ella misma la que está inmersa en la naturaleza, y es su *world within* y su *world without* al mismo tiempo; rinde culto también a la imaginación,



gracias a la cual disfruta de su mundo interior —so hopeless is the world without. Sin embargo podemos asegurar que el universo no es sólo su íntima realidad, sino también la externa, porque dice en su famoso poema a la Imaginación:

But thou art ever there to bring  
.....  
New glories o'er the blighted spring  
And call a lovelier life from death  
And whispers with a voice divine  
Of real worlds as bright as thine.

Para ella el universo entero, el clima, los riscos, las flores y los animales obedecen a una voluntad más alta que no menciona, dada por sentido que la naturaleza incide en el acontecer de Cumbres Borrascosas de manera espontánea, no misteriosa. Los acontecimientos alegres están conectados con el buen tiempo, la primavera y el aflorar de las plantas; los tristes con el frío y la nieve, la ventisca y el granizo. Los accidentes de la naturaleza tienen lógicas, no misteriosas, consecuencias, así vemos que al principio de la novela una tormenta de nieve borra los caminos y tiene Lockwood que quedarse en The Heights aquella malhadada noche. El día que Catherine se enterró, la naturaleza compartió con los vivos su dolor: aunque era verano «the weather broke, the wind shifted from south to north-east, and brought rain first, and then sleet, and snow ... the primroses and crocuses were hidden under wintry drifts: the larks were silent... it was altogether a dismal morning».. Hacía bueno sin embargo el día que nació su niña. La naturaleza es algo vivo: weather broke. Aquí también la naturaleza cumplió con su deber pero sin misterio para Emily. Y como último ejemplo: una tarde neblinosa se acerca el viudo de Catherine, ya muy enfermo, a la ventana desde donde contempla del débil sol de febrero las esparcidas losas del cementerio: escenario premonitivo. Avanza la primavera «and yet my master», dice Nelly, «gathered no real strength». No se estaba portando bien la naturaleza, si era verano y hacía buen tiempo debiera haber mejorado su salud; ya era otoño cuando Edgar murió: las reglas del universo no fallan nunca para Emily Brontë.

El paisaje es algo más que un bello espectáculo para esta escritora; la expresión de un rostro humano puede compararse: «Catherine's face was just like the landscape, shadows and sunshine flitting over it in rapid succession; but the shadows rested longer and the sunshine is more transient...» No se sabe muy bien si está triste o alegre la niña, suponemos que más bien triste puesto que el sol es más fugaz en su rostro que las sombras.

Para hablar de algo tan sutil como el amor también nuestra escritora recurre a la naturaleza y se hace entender muy bien: «My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it. I am all aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath

a sort of little visible delight, but necessary». Y para terminar, en el universo de Emily siempre hay música: la produce el murmullo del follaje de los árboles, pero en invierno cuando los árboles no tienen hojas, es el correr del agua en el valle, como espontáneo sustituto.

Para Anne, la más joven de las hermanas, la menos genial acaso, pero estimable novelista, la naturaleza rezuma ternura: el aire embalsamado, las florecillas al borde del camino, la sombra que ofrecen los árboles junto al agua, besada por las ramas más bajas... todo es tierno y dulce para esta criatura. En el capítulo XXV de *The Tenant of Wildfell Hall* hay una bellísima descripción —no es la única— de un bello paisaje que produce bienestar al que lo contempla. La observación de las flores y los pájaros enternecen a la escritora, y la luna y las estrellas le acercan a Dios.

No tiene Anne la compleja visión cósmica que tienen sus hermanas, cada una a su manera, es simplemente bienestar y reposo lo que le produce la naturaleza y no podría vivir sin estar en contacto con ella, pero aporta un elemento ignorado por aquellas: el mar. Está éste muy presente en la literatura de la más joven de las Brontë. Para la protagonista de *Agnes Grey* el aire del mar es beneficioso y le ofrece a todas horas y en todas las estaciones un encanto casi obsesivo. Junto al mar se desarrolla la escena de amor de esta novela, y junto al mar fue a morir la novelista. Es la única de la familia Brontë que no está enterrada en la capilla de la iglesia de Haworth, lo está en la de St. Mary de Scarborough junto al acantilado.

Ha sido ésta una muy breve síntesis de algo complejo y sutil, pero creo que ha quedado claro que lo único que tenían las hermanas Brontë en común era la *imaginación* y la *libertad romántica*.



# NARRATIVE PHOTOGRAPHY IN FAULKNER'S «A ROSE FOR EMILY»

Pamela FABER  
Universidad de Granada

## 1. INTRODUCTION

One of the themes that most consistently runs through Faulkner's work is that of the inadequacy of words. Faulkner considered language to be the «damndest, clumsiest, frailest awkwardest tool, he (the writer) could have been given» (Faulkner in Blotner (ed.): 1978: 296). In his letters, he refers to speech as mankind's curse and the source of all evil and grief of this world (Faulkner in Cowley: 1966: 96). This despair regarding language, both oral and written, is reflected in his novels and short stories.

«I learned that words are no good; that words don't fit what they are trying to say at.» (*As I Lay Dying*.)

Faulkner's dissatisfaction with language resulted in a continuous process of experimentation. Influenced by the Symbolist Tradition, he sought to «express a unity, a oneness of experience that was somehow greater than the simple accumulation of sensory data» (Marshall: 1987:392). He managed to do this in a number of ways such as inventing new words, using words as much for sound as for meaning, and describing things indirectly by intimation or suggestion.

## 2. MENTAL PICTURES

Probably the most important means he used to go beyond language was the paralysis of action, the freezing of events in the past. The telling and retelling of the same story during which the storyteller is free to make the narrative go backward or forward at will, as though he were running it on an old-fashioned film projector, is inevitably linked with Faulkner's use of

mental pictures as a triggering device for the creation of his narratives. He readily admitted that *The Sound and the Fury* began with such a picture, «the muddy seat of a little girl's drawers in a pear tree» (Cowley: 1966:38). This image was the initial step in his creative process.

## 2.1 Mental pictures in «A Rose for Emily»

The use of mental pictures is also an important narrative device in Faulkner's short story, «A Rose for Emily». The image of Miss Emily framed in the windows and doorway of her house by repetition is engraved in the collective memory of the townspeople, who actively participate in the narrative by conferring meaning on the structured sequence of framed images.

«A Rose for Emily» is the story of Miss Emily Grierson, daughter of the local Confederate aristocracy who poisons her lover and shuts herself up in her house until her own death forty years later. Throughout the story the recurring image of Miss Emily appears frozen within a series of architectural frames. The townspeople are the receptors of these images which they store away in their minds, and which they then are later free to conjure up at will.

The central figure in the story is Miss Emily, who despite (or perhaps because of) her seclusion becomes the focal point in the daily life of the town. The townspeople comprise a shifting figure of which Miss Emily can be said to be the steady centre. Her appearance as well as her invisibility are important defining factors in her relation with the town. Miss Emily is an image who above all is seen, and perhaps also sees, though of this last no one is sure.

By framing the space Miss Emily occupies, Faulkner confers on his prose an almost photographic dimension which can be analyzed as a second order message, adding another level of meaning to the narrative. Since we do not have direct access to the collective memory bank of the Jefferson townspeople, we cannot see the pictures, but only have access to their translation into language. In this case where there is no accompanying picture, the text is not a parasitic message designed to connote the image, but is the image itself. We must therefore assume that the words duplicate the image and that the text supplies us with enough information to attain an adequate grasp of the signs. The image already coded in language itself is immersed in its first layer of connotation, that of the categories of language. The first order message would be Miss Emily standing in doors and windows, but since these pictures have been taken, composed and arranged in a specific way, we can also speak of the imposition of a second meaning through procedures such as lighting, perspective, sequence, etc.

### 2.1.1. THE HOUSE AS AN ARCHITECTURAL FRAME

The image of Miss Emily inevitably appears in connection with her house. She is seen framed in doors and windows, both upstairs and downstairs. Just as the house itself stands out because of the more modern buildings which have sprung up around it, Miss Emily is also foregrounded by the light, darkness and frame her house provides. The house can be said to have a double mission since at the same time as it provides her with a background and sets the scene for her appearances, it also protects her from the curious gaze of the townspeople.

As we stroll through Jefferson, Mississippi in 1924, we come upon Miss Emily's house, built in the style of the 1870's with cupols and scrolled balconies. The neighbourhood, formerly one of the best, has been invaded by gasoline pumps, garages and cotton gins, and now her house is the only one of its kind left, a relic of a stubborn past which refuses to be forgotten. Its foregrounded position, its status of no longer belonging almost forces us to name it, to see it as representative of the very essence of what Miss Emily is. It thus becomes the signal of an individual history, just as Miss Emily is also a signal of a past which inexorably determines her future.

In the same way that the house stands out because it is surrounded by buildings from a more modern era, Miss Emily is also framed because of her salient position in the memory of the town. This is reinforced by the fact that she is always seen within the doors and windows of her house which acts as the macroframe for the totality of her appearances. Within the story, the house is our first point of reference, and as such is of great importance, since it is the system which confers upon the frames their distinctive characteristics through the combination, juxtaposition and contrast from which they acquire meaning. Besides providing the frames themselves, the house is also the source of darkness and light, the «inside» as opposed to the outside and the residence-coffin of Miss Emily as well as of the men (first her father and then her lover) who along with her share the space within the frames, and whose absence is just as significant as their physical presence.

## 2.2. Photograms

### 2.2.1. OPPOSITIONS AND NARRATIVE SEQUENCE

Within the layout of each individually and within the system of the totality, there are the following oppositions: (1) light/darkness; (2) outside/inside; (3) background/foreground; (4) motion and stillness; and (5) life and death.

Miss Emily herself is brought alive through pictures, pictures which paradoxically enough in their stillness symbolize a kind of death in life, and



This picture shares two characteristics of the preceding one in that Miss Emily appears again dressed in white and framed by the front door. However now it is daytime and Miss Emily, who occupies the foreground of the picture, has changed places with her father. In the background ostensibly there is no one, but throughout the narrative, invisibility is not synonymous with absence, but rather of a brooding presence, all the more powerful for being unseen. In this picture the townspeople again from the outside strain to see the dead body of Miss Emily's father behind her, while she stubbornly refuses to acknowledge his death. In the same position as her father in the previous photogram, she is now refusing the townspeople access to his person, just as he once denied them access to hers.

#### 2.2.2.3. Photogram 3

*Miss Emily + Homer Barron (foreground)*

*Frame: Windows of the townspeople      Movement*

*Time: day*

*Perspective: inside → outside*

«Presently we began to see him and Miss Emily on Sunday afternoons driving in the yellow-wheeled buggy...; Later we said, "Poor Emily" behind the jalousies as they passed on Sunday afternoon in the glittering buggy, Miss Emily with her head high and Homer Barron with his hat cocked and cigarette in his teeth.» (*ibid.*: 438-440).

The importance of this image is evident in its repetition within the narrative, its radical change of perspective, its central position within the narrative sequence, as well as its contrast on all levels with the other pictures in the narrative sequence. For the first and only time in the story, positions are reversed. The townspeople remain inside their houses and Miss Emily is outside sharing the visual space on equal terms with a man who is not her father. She is framed in windows which are not her own. To further stress the importance of this image, this photogram is repeated from multiple points of view. Her moving figure is caught crossing the space of every individual window frame in Jefferson. For the first time we have a moving image in contrast to her usual stillness. However, even here, movement is relative since Miss Emily herself is not moving, but being moved as the wagon takes her from one place to another.

#### 2.2.2.4. Photogram 4

*Miss Emily (foreground) + Homer Barron (background/invisible)*

*Frame: upstairs window      Stillness*

*Time: night*

*Perspective: outside → inside*

«And that was the last we saw of Homer Barron. (...) Now and then we would see her (Miss Emily) for a moment, as the men did that night when



they sprinkled the lime, but for almost six months she did not appear on the streets.» (*ibid*: 441).

This frame is also important because of its repetition, and also because it provides the boundary limiting the chronological sequence which begins with the jump back into the past (Photogram 1) and works up to the time in which she is again shut up in her house. Here Miss Emily is once again in the foreground. The background is occupied by the invisible of Homer Barron's cadaver. This photogram is parallel to photogram no. 2 in which there is also a dead body in the background. However, in that photogram the townspeople were aware of the death of Miss Emily's father, knowledge which justified their intrusion into the house. In this frame, they see only Miss Emily and can see nothing of Homer Barron due to their perspective and the lighting which is only focused on Miss Emily while the rest of the picture space is left in darkness. As they lack the certainty of Homer Barron's presence in the frame, they have no grounds for trespassing within Miss Emily's sanctuary.

#### 2.2.2.5. Photogram 5

*Miss Emily (foreground) + portrait of father (background)*

*Frame: doorway                      Stillness*

*Time: night*

*Perspective: outside → inside*

«On a tarnished gilt easel before the fireplace stood a crayon portrait of Miss Emily's father. (...) She did not ask them to sit. She just stood in the door and listened quietly.» (*ibid*: 435).

This scene, which is the first glimpse Faulkner gives us of Miss Emily, is located about ten years before her death. We are permitted to see the inside of her house for the first time, something which will not happen again until the end of the story. The camera eye shows a dim hall and a stairway cloaked in shadow, despite which we can distinguish the heavy leather furniture as we enter the parlour.

There is an unveiling typical of previous frames as there is a movement from darkness to light. The single ray of sunlight penetrating her sanctuary produces a studied contrast of light and darkness. This photogram is parallel to Photogram 1, since in both, Miss Emily's father always in two dimensions (as a silhouette, and afterwards as a crayon portrait) appears first in our order of perception. In this picture, however, Miss Emily, framed in the doorway, shows herself motionless to the delegation of townspeople after the image of her father has been imprinted in their minds.

#### 2.2.2.6. Photogram 6

*Miss Emily (foreground)*      *Stillness*

*Frame: coffin*

*Time: day*

*Perspective up (townspeople, portrait of father)  
down (Miss Emily lying dead)*

«They held the funeral on the second day, with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers, with the crayon face of her father musing profoundly above the bier and the ladies sibilant and macabre.» (*ibid*: 442-3).

In the final photogram, Miss Emily is framed by her coffin. The perspective changes dramatically, since the townspeople are no longer looking up to her image in a lighted window. They are inside her house, something momentous in itself, and they are looking down on her. Miss Emily's father has also joined the observers and looks down with them upon his daughter. Up until now in each photogram, life has always had the central focus with death in the background. In this last picture, however, death is no longer a brooding presence, but the sole figure, occupying all the space within the frame.

### 3. CONCLUSION

In this paper, we have endeavoured to show how Faulkner uses a series of pictures, splicing them together to create an effect of narrative-photography. This technique is especially appropriate since the central theme of the story is the townspeople's obsessive watching of Miss Emily whose image over the years becomes indelibly imposed on their collective memory, and acquires meaningfulness, through the combination, juxtaposition and contrast of the different frames as well as of the elements within.

### Bibliography

- BLOTNER, JOSEPH (ed.) (1977): *Selected Letters of William Faulkner*, Random House, New York.
- COWLEY, MALCOLM (1966): *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories, 1944-1962*, Viking Press, New York.
- COWLEY, MALCOLM (ed.) (1977): *The Portable Faulkner*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.
- KREISWORTH, MARTIN (1984): «Centers, Openings, and Endings: Some Faulknerian Constants» in *American Literature*, vol. 56, No. 1, Duke University Press, Durham, N.C.

MARSHALL, ALEXANDER (1981): «William Faulkner: The Symbolist Connection» in *American Literature*, vol. 59, No. 3, Duke Univ. Press, Durham, N.C.

## AN APPROACH TO MODERN CANADIAN PRAIRIE POETRY

Nela BUREU

Lérida

The first thought that came to my mind when I began to write this paper was that the term «modern» would perhaps sound redundant since there has never been any «ancient» prairie poetry in Canada (I mean prairie poetry written in English). Then I realised that a quick glance at Canadian history would be useful to understand why all poetry produced in the Canadian West must be necessarily considered modern.

The Canadian nation, or more specifically, the Dominion of Canada, as it was originally called, was born in 1867 when the British Parliament passed an act creating a federal union out of the colonies of the two Canadas (today Ontario and Quebec), Nova Scotia and New Brunswick. In 1871, with the promise of a railway to the east, British Columbia became part of the Dominion and in 1873 Prince Edward Island was also admitted to the Confederation. The three prairie provinces, namely, Manitoba, Saskatchewan and Alberta were formed out of the Northwest Territories that the Canadian Government acquired from the Hudson's Bay Company. Manitoba was created in 1870 and Saskatchewan and Alberta in 1905. However, the process of formation of modern Canada was not completed until 1949 when, following a popular referendum, Newfoundland finally joined the federal union.

This period of formation and unification of the different Canadian provinces saw the emergence and development of a literature which, although not distinctively Canadian at first, due to British and European influences, eventually evolved towards a more recognizably autochthonous idiom as writers became increasingly aware of the fact that the sheer size of their country, its wilderness and its extremes of temperature demanded new forms of expression. As may be expected this budding literature did not begin in all the provinces at the same time nor did it grow at the same pace in the different regions. The first lands that were settled, those around the St. Lawrence river and on the Atlantic coast were, of course, the first to

produce a literary harvest. Thus, the Confederation poets Wilfred Campbell and Archibald Lampman were native to Ontario. Charles G. D. Roberts and Bliss Carman grew up in New Brunswick and Duncan Campbell Scott was born in Ottawa and raised in Ontario. The first important voices from the prairies were heard much later, not only because those provinces were settled later than eastern and central Canada as we have just seen, but also for the reasons explained by the critic Dennis Cooley when he writes,

Though the Western Provinces founded colleges soon after joining the Confederation (Manitoba in 1877, Saskatchewan in 1907 and Alberta in 1908), they operated primarily as agricultural and theological institutions for years, there being little concern in them for Modern, much less Canadian, literature until well into the twentieth century<sup>1</sup>.

Besides, Cooley adds that,

Prairie people were forever moving away. In turn, that mobility reduced the permanence and intimacy with place which would have improved the prospects for local writing<sup>2</sup>.

The adjective «modern» is therefore implicit in the phrase «Canadian prairie poetry». You may now rightly ask why I have kept this word in my title after all. The answer is that since I always have my students in mind when I write a paper, I never take things for granted. This time I didn't assume that everybody should be aware of the youth of Canadian prairie poetry. Another reason for keeping this term in the title is that I think Canadian prairie poetry sounds refreshingly modern compared to the Elizabethans, the Metaphysicals, the Augustans, the Romantics or the Victorians, some of the poets my students and I read during the academic year. When I say that prairie poetry sounds modern I mean that it is deliciously simple, direct and unsophisticated (I am well aware that with this precision I am giving a very personal meaning to the word «modern»). Apart from the qualities I have just mentioned, prairie poetry also offers a variety of themes which surprises the reader who, like myself, I blushing confess, has been tempted to think that a dull, uniform landscape must elicit a dull, uniform response. I had this wrong idea in my mind when I was driving across the prairie last summer. I couldn't help thinking that unlike her counterpart in Lake District, the prairie muse must have found her task a hard grind. I wondered how she could manage to make artists articulate what, more than any other landscape, except the desert perhaps, denies language. How could she forge a meaningful world out of nothing without producing stale clichés? Commonplaces such as «solitary», «scary» or

---

<sup>1</sup> Dennis COOLEY «RePlacing» in *Essays on Canadian Writing* numbers 18/19 Summer/Fall 1980 p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 14.

«flat» were precisely the only words that occurred to me at that time. Then, I remembered having read somewhere that the muse of a place speaks only to her fellow countrymen, therefore, as I was curious to know about her confidences, once back in Toronto I bought all the anthologies on prairie poetry I could find. The aim of this paper is to share with you what I have found in them.

I have already mentioned my first impression of Canadian prairie poetry. Most of the poems are simple and direct. However, within this frame of simplicity and directness other characteristics come immediately to the fore. For example, there are quite a few poems full of family rhythms intended, perhaps, as a prophylaxis for preventing prairie diseases, loneliness being one of the most common. Elizabeth Brewster, one of the first poets I read, gives an interesting recipe to exorcise the negative effects that the vacancy and stillness of the prairie are thought to produce on the mind of its dwellers. For a start, she minimizes these effects and suggests that the prairie is not as scary as it may appear at first sight. After all, as she puts it in one of her poems,

The chief difference in the land  
is that there is more of it<sup>3</sup>.

Then, as if to prove that the prairie is neither empty nor frightening, she gives us slices of family life that sound reassuringly familiar to anyone acquainted with the quiet existence of country people. In Brewster's poems, uncles, aunts, grandparents, relatives and friends meet in their warm and cosy homes «over a good hot cup of tea»<sup>4</sup> to talk about the weather and the crops, or to comply dutifully with the social task of mourning the death of one of their elders. Though these people do not lead a very exciting life yet they go out from time to time to attend the most important social events «in spite of the blizzards»<sup>5</sup>. Thus, although well aware of the harsh living conditions the prairie imposes upon them, Brewster's characters do not seem to feel overwhelmed or oppressed by their physical environment. Life in the prairie flows gently and, as the poet reminds us, there is «no trouble at all»<sup>6</sup>. Apart from Elizabeth Brewster, other poets such as Dale Zieroth and Douglas Barbour have also depicted the prairie as the homeland of people who feel happy and at ease in their country. It is important to point out that these poets often include the figure of the grandfather in their poems. The reason for the frequent appearance of this character in prairie

---

<sup>3</sup> Elizabeth BREWSTER «Road Between Saskatoon Edmonton» in *A Sudden Radiance* (ed) Lorna Crozier & Gary Hyland, Coteau, 1987, p. 2.

<sup>4</sup> Elizabeth BREWSTER «The Night Grandma Died», *ibid.* p. 9.

<sup>5</sup> Elizabeth BREWSTER «The Future of Poetry in Canada», *ibid.* p. 20.

<sup>6</sup> Elizabeth BREWSTER «In Wellington, For Catherine Mansfield» *ibid.* p. 16.

poetry is that the portrayal of old people who are full of memories of things past is extremely useful to create the sense of history so cherished by young communities which, like the prairie one, are engaged in building up a local tradition. The grandfather in Dale Zieroth's «120 Miles North of Winnipeg», for example, was clearly at home in northern Manitoba in spite of the fact that,

In winter everything  
went white as buffalo bones and  
the underwear froze on the line  
like corpses. Often the youngest  
was sick. Still he never thought  
of leaving<sup>7</sup>.

These lines also make us realise that the things remembered do not have to be necessarily positive. It is precisely through suffering and death that spiritual communion with a place is best established. As Terence Heath says in one of his poems,

The graves you dig for your parents  
will always be the only beginning<sup>8</sup>.

Like Dale Zieroth, Douglas Barbour also refers to his grandfather from whom he inherited his love for the land. This allusion to the old man is a way of telling us that he has roots in the prairie, that it is a land at heart. Barbour writes,

i recognize you grandfather your great love for the land shines thru you  
knew it i know & i do it i look at it too with new eyes because of you<sup>9</sup>.

I do not want to finish this section on poets who have humanized the prairie by presenting sketches of local domesticity without referring to an amusing poem by Don Kerr whose humorous approach to the landscape is no doubt the best antidote against the anxieties caused by the prairie. Don Kerr's poem «Editing Prairie» is the editor's answer to someone who has sent a piece of work in the hope of seeing it published. The letter-poem reads as follows,

---

<sup>7</sup> Dale ZIEROTH «120 Miles North of Winnipeg» in *Twelve Prairie Poets* (ed) Lawrence Ricou, Oberon press 1976, p. 187.

<sup>8</sup> Terrence HEATH «There is a Place...» in *A Sudden Radiance*, *op. cit.* p. 68.

<sup>9</sup> Douglas BARBOUR «Visions of my Grandfather» in *Twelve Prairie Poets*, *op.cit.* p. 35.

Well, it's too long for one thing  
and very repetitive.  
Remove half the fields.  
Then there are far too many fences  
interrupting the narrative flow.  
Get some cattlemen to cut down those fences.  
There is not enough incident either,  
this story is very flat.  
Can't you write in a mountain  
or at least a decent-sized hill?  
And why set it in winter  
as if the prairie can grow nothing  
but snow. I like the pubic bush  
but there is too much even of that,  
and the empty sky filling all the silences  
between paragraphs is really boring.  
I think on due consideration  
we'll have to return your prairie.  
Try us again in a year  
with a mountain or a sea or a city<sup>10</sup>.

Apart from the irony that pervades the poem, we realize that in «Editing Prairie» there are more references to landscape than in any of the poems we have seen so far. There are clear allusions to the apparently monotonous and unattractive flatness of the prairie and to the feelings of boredom and apathy it is likely to inspire. When reading these lines one has the impression that nothing ever happens in the prairie and that it is unable to arouse its dwellers from their lethargy. This is not quite true. Perhaps prairie people do not fall passionately in love with their land, at least I have not come across this theme, but they are certainly subject to strong feelings which, incidentally, have nothing to do with love. Indeed, I have found a lot of cruelty and violence in Canadian prairie poetry. Some poems make you wince at the sight of images you are forced to visualize. As it is true with most prairie poems this kind of compositions are clear and direct, however, these characteristics are less welcome here since they are used to make violent and cruel actions appear more real and vivid. The reasons for the recurrence of the theme of violence in prairie literature is explained by Henry Kreisel in his article «The Prairie: A State of Mind». Kreisel sees the outburst of violent feelings as a direct consequence of the repressive puritan moral code that governs prairie life. Against this Kreisel thinks that,

---

<sup>10</sup> Don KERR «Editing Prairie» in *A Sudden Radiance op. cit.* p. 94.



It is not surprising that there should be sudden eruptions and that the passions, long suppressed, should burst violently into the open and threaten the framework that was meant to contain them<sup>11</sup>.

Kreisel goes on to say that such eruptions of violence are generally exploited by novelists who find in illicit love affairs and their dramatic consequences a frame to sustain their plots. However, in prairie poetry, violence often takes the form of sadism. Some poems are mini-stories that narrate with all sorts of details how an individual, who might be a child, takes delight in inflicting pain and suffering on some other living creature, generally an animal. In her well-known book *Survival* Margaret Atwood puts forth her theory that when the English Canadian describes the killing of animals,

he projects himself through his animal images as a threatened victim, confronted by a superior alien technology against which he feels powerless, unable to take any positive defensive action, and, survive each crisis as he may ultimately doomed<sup>12</sup>.

If Margaret Atwood is right when she says that the killing of animals in Canadian literature symbolizes the victim complex of the English Canadian, one cannot help thinking that such a complex must be the source of unimaginable tension considering the virulence of the actions with which the artist chooses to convey this psychological problem. I have selected a few excerpts of poems to illustrate the vein of sadism that runs through the body of prairie poetry disrupting the steady beat of its pulse. The first extract is taken from a poem by Lorna Crozier entitled «Fear of Snakes». It relates the story of a boy with a strong aversion to snakes who enjoys watching how a friend sacrifices one of those animals. The most harrowing thing about the poem is not that the boy likes the sight of the killing but that he really loves to imagine the agony of the snake as he himself admits,

I crouched behind the caraganas  
watched Larry nail the snake to a telephone pole.  
It twisted on twin points of light, unable to crawl  
out of its pain, its mouth opening, the red  
tongue tasting its own terror, I loved it then,  
that snake<sup>13</sup>.

I almost feel obliged to apologize for reproducing such horrible lines. However I better leave any apologies till the end since the following

<sup>11</sup> Henry KREISEL «The Prairie: A State of Mind» in *An Anthology of Canadian Literature in English* vol.2 (ed) Donna Bennet & Russell Brown, OUP, Toronto, 1985 p. 112.

<sup>12</sup> Margaret ATWOOD *Survival* Anansi, Toronto 1972, p. 80.

<sup>13</sup> Lorna CROZIER «Fear of Snakes» in *A Sudden Radiance op.cit.* p. 50.

extracts are not less disturbing. Patrick Lane's «A Murder of Crows» needs no introduction because the title indicates the theme of the poem very clearly. The murderer says,

My knife slid up and steaming ribbons of gut  
fell to the ground. I broke the legs  
and cut the anus out, stripped off the skin  
and chopped the head away; maggots of fat  
clinging to the pale red flesh. The death?<sup>14</sup>

The crow in Terrence Heath's poem «The Tongue» is only a little bit luckier. The poet describes how a man split the tongue of a crow with a razor blade in order to make it speak. After immobilizing the bird he,

placed one corner of the razor blade about a quarter  
of an inch in front of the tip of the crow's tongue  
and pressed down. The blade went through the tongue.  
The tongue then had two points. The man put the  
razor in his vest pocket, opened the door of the  
cage and put the crow inside, the crow hopped over  
to the far corner. he blinked his eyes. the man  
closed the door of the cage and fastened it with a  
bent nail.  
now he'll talk<sup>15</sup>.

Although I had selected other similar extracts, I think it is now high time to turn to a less bloody theme, a subject that will probably bring us some relief after so much torture and death. In fact it is more than just another prairie subject for if we look for a distinctive prairie topic and one that holds all prairie poetry together we shall find it in the artist's attempt to convey the silent emptiness of the landscape and its effect on the human mind. As I have already pointed out at the beginning of this paper, the prairie refuses to be articulated. One has the impression that in the Canadian prairie nature has lain down to rest after the strenuous effort of giving birth to the impressive Rockies, the immense forests and the innumerable lakes scattered all over the land. Perhaps this is the the reason why most prairie poems, like prairie villages, avoid stridency. They seem to be afraid of disturbing nature's sleep. Thus, prairie settlements spread timidly, almost unseen until you are very near them because no tall building defies the intimidating horizontality of the place. Similarly, a lot of prairie poems look

<sup>14</sup> Patrick LANE «A Murder of Crows», *ibid.* p. 114.

<sup>15</sup> Terrence HEATH «The Tongue», *ibid.* p. 73.

like tiny inky dots on the whiteness of the page. Prairie poetry is, above all, visual. Here and there you see margins that resist justification in order to portray the openness of the land, you notice wide spaces between words which the poet uses to draw silence, and you become aware of the almost total absence of capital letters, a device that suggests plainness and uniformity. Then as you start reading, simplicity of language and syntax is the first thing that comes to the fore. You wonder how much awareness and calculation is involved in this bareness which sometimes makes poetry appear as a mere skeleton. Eli Mandel's «Narrative Poem», for example, is made up of twenty nine lines with only two finite verbs in simple forms and no more than three words per line. Of the two verbs that appear at the beginning of the poem, one is the simple present of the verb to be, the most elemental of all verbs and one that helps the poet reduce narrative to its bare essentials. At first, Mandel tries to tell us about the prairie. He says,

the point is  
the story  
    that  
one no-one  
    told

However, at the end of the poem we realize that language has failed him. The prairie has imposed its own voice and the artist is simply allowed to be its echo,

land  
and long  
land  
    and  
land<sup>16</sup>.

Paradoxically, what seems to be a failure turns out to be a success. We realize that through the emptying out of language and of space, Mandel draws the bareness of the prairie, records its silence, and gives a picture of the baffled spectator who stands embarrassed by his own verticality. But, above all, what Eli Mandel does is to venture into the prairie self to discover its essence because, as John Ower remarks, Mandel «believes that man can descend spiritually down the scale of being even as far as the inanimate»<sup>17</sup>. This is a dangerous journey that not all artists are willing to undertake. The

<sup>16</sup> Eli MANDEL «Narrative Poem» in *Twelve Prairie Poets op.cit.*p. 105.

<sup>17</sup> John OWER «Black and Secret Poet» in *Canadian Literature* n.º 42 Autumn 1969 (ed) D. Stephens & Wilt New p. 20.



fists against the sky»,<sup>22</sup> or about the wind «that sounds colder than any other wind»<sup>23</sup> and is as congenial to the prairie as silence or the horizon. I could have told you about prairie sunsets that «spread softly in the colours you don't expect in the sky»<sup>24</sup> and about the spiritual blooming that poets like Lorna Uher experience when they are in contact with the immensity and stillness of the prairie. «My spaces are vast and blue», says the poet who appears as an imaginative extension of the land, «i look small/and earth bound/ but inside / is the sky»<sup>25</sup> All these poems would have demanded more time and more pages. This paper was only intended as a bite at Canadian prairie poetry but I hope you like the taste of it and want to try it further.

---

<sup>22</sup> Elizabeth ALLEN «uncle bill» in *A Sudden Radiance op.cit.* p. 4.

<sup>23</sup> Elizabeth BREWSTER «Thirty Below», *ibid.* p. 19.

<sup>24</sup> Douglas BARBOUR «Visions of My Grandfather» in *Twelve Prairie Poets op.cit.* p. 35.

<sup>25</sup> Lorna UHER «Inner Space» *ibid.* p. 47.

## CÆDMON Y BEDA: LA TRADUCCION DEL MENSAJE CRISTIANO EN LA INGLATERRA ANGLOSAJONA

María BULLON  
Cornell University

y

M.<sup>a</sup> José MORA  
Universidad de Sevilla

El himno de Cædmon, el primer poema cristiano compuesto en anglosajón, representa la confluencia de las tradiciones germánica y cristiana. Cædmon se sirve de los moldes de la poesía heroica, que se llenan de un contenido nuevo, y a su vez dejan su impronta sobre el mensaje cristiano. Beda recoge el himno en su *Historia Ecclesiastica*, pero no reproduce el poema en anglosajón, sino que da una traducción al latín, afirmando que ésta reproduce el sentido del himno<sup>1</sup>. Una lectura atenta, sin embargo, muestra que la versión latina a menudo se aparta del original. Si en el himno de Cædmon la cultura germánica interpreta el mensaje cristiano, la traducción de Beda realiza el mismo movimiento en sentido contrario; Beda es consciente de que la germanización del mensaje pone en peligro su ortodoxia, y prefiere dar una versión más fiel a la idea original de la doctrina cristiana.

En esta comunicación analizaremos estos dos procesos de traducción: la traducción cultural (si se nos permite utilizar este término) que realiza Cædmon, y la interpretación del himno que presenta Beda. Para ello consideraremos primero los problemas que presenta traducir de una lengua a otra; en segundo lugar, partiendo de que todo traductor interpreta, estudiaremos cómo Beda y Cædmon matizan el sentido de sus traducciones respondiendo de forma diferente al contexto histórico-cultural en el que viven. En el proceso de conversión de los anglosajones, el himno de Cædmon ejemplifica la estrategia de asimilación progresiva propugnada por San Gregorio Magno; Beda, sin embargo, adopta una actitud más conservadora, rechazando cualquier compromiso con la cultura pagana.

La versión que Beda incluye en su *Historia* es la siguiente:

---

<sup>1</sup> Alfred Holder, ed., *Baedae Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Tübingen, 1882) IV, 24.

Nunc laudare debemus auctorem regni caelestis, potentiam Creatoris et consilium illius, facta Patris gloriae. Quomodo ille, cum sit aeternus Deus, omnium miraculorum auctor extitit, qui primo filiis hominum caelum pro culmine tecti, dehinc terram custos humani generis omnipotens creauit<sup>2</sup>.

El himno en anglosajón aparece como glosa en algunos manuscritos latinos de la *Historia*:

Nu scylun hergan hefaenricaes uard,  
 metudæs maecti end his modgidanc,  
 werc uuldurfadur sue he uundra gihuaes  
 eci dryctin, or astelidæ;  
 he aerist scop aelda barnum  
 heben til hrofe, haleg scepen,  
 tha middungeard moncynnæs uard;  
 eci dryctin æfter tiadæ  
 firum foldu frea allmectig<sup>3</sup>.

Repasemos rápidamente las diferencias más significativas. En la traducción del primer verso el término «auctorem» no refleja el significado de «uard» («guardián»), que sí se recoge en la traducción del v.7, donde es traducido como «custos». «Metudæs» («el que mide», v.2) aparece como «Creatoris», término que no responde al sentido del anglosajón. En los vv.3-4 Beda interpreta «dryctin» («señor») como «Deus» y traduce «or astelidæ» («estableció el principio») por una idea distinta, «auctor extitit» («existe como autor»). La traducción de los vv.5-9 muestra también discrepancias: Beda sustituye «scop» y «tiadæ», por un sólo verbo, «creavit», que además no recoge los matices de los verbos anglosajones. *Creare* refleja el concepto cristiano de la creación *ex nihilo*; sin embargo, *scippan*, (inglés moderno *shape*) significa más bien «formar», y *teon* «preparar». Beda suprime asimismo variaciones que aluden a Dios («haleg scepen», «eci dryctin») y traduce parcialmente «frea allmectig» por «omnipotens.» También omite la expresión «firum foldu», que reitera la idea de que la tierra fue creada para los hombres. Finalmente, Beda no traduce «middungeard» («recinto medio») de modo literal, utilizando la palabra latina «terram».

<sup>2</sup> HE IV, 24: «Ahora debemos alabar al autor del reino celestial, el poder del Creador y su decisión, los hechos del Padre de la gloria. Como él, al ser Dios eterno, existe como autor de toda maravilla; él que primero, para los hijos de los hombres, creó el cielo como cima del techo, después la tierra, el guardián del género humano, el todopoderoso.» (Nuestra traducción).

<sup>3</sup> *Three Northumbrian Poems*, ed. A.H. Smith (London: Methuen, 1933), 44-45. Texto del Moore Ms. (Cambridge University Library, Kk 5, 16). Una posible traducción sería: «Ahora debemos alabar al guardián del reino celestial, el poder del que mide y su designio; cómo él, señor eterno, estableció el principio de toda maravilla. Él formó primero, para los hijos de los hombres, el cielo como techo, el santo creador ("forjador"); después el guardián del género humano, el señor eterno, dispuso el "recinto medio", la tierra para los hombres, el señor todopoderoso.»

Estas discrepancias apenas han sido analizadas por la crítica, con la excepción de Ute Schwab. Esta afirma que la versión de Beda no es realmente literal y que tiende a abreviar, principalmente eliminando variaciones<sup>4</sup>. Schwab discute sólo el problema de las omisiones y aventura una explicación demasiado forzada: Beda habría compuesto su paráfrasis en hexámetros, lo que le habría llevado a eliminar ciertas palabras del himno anglosajón y a traducir otras con mayor libertad para conservar el esquema rítmico. Pero en su intento de ajustar la paráfrasis al metro, Schwab se ve obligada a suprimir algunas palabras del texto latino sin mucha justificación.

Las omisiones de la paráfrasis de Beda pueden explicarse, creemos, desde un punto de vista retórico, pero no a partir del texto latino sino del anglosajón. La dicción poética anglosajona se caracteriza por el uso de la *variatio* o repetición de un mismo concepto mediante palabras diferentes que aportan nuevos matices. De acuerdo con esta convención, el himno de Cædmon introduce varias designaciones de la divinidad («haleg scepen», v.6, «eci dryctin», v.4, «frea allmectig», v.9). En latín, sin embargo, estas variaciones resultan redundantes, razón por la que Beda las omite.

Pero si las convenciones retóricas pueden dar cuenta de las omisiones, todavía queda por explicar la diferencia de sentido entre ambos textos. Para empezar, habríamos de plantearnos si es realmente posible traducir de una lengua a otra. Según las teorías del lenguaje que George Steiner denomina «monistas», la traducción es en último término imposible: «What passes for translation is a convention of approximate analogies, a rough cast similitude.»<sup>5</sup> Esta línea de pensamiento, que va de Humboldt a Whorf, defiende básicamente que cada lengua entraña una forma de interpretar la realidad y opera con unas categorías conceptuales propias, producto de su entorno histórico-cultural. Condicionados por estas categorías, los hablantes de distintas lenguas organizan la realidad de manera diferente (Steiner 73-93).

De acuerdo con estas teorías, la lengua de un pueblo conforma a la vez que trasluce una visión del mundo. Al componer en anglosajón, por tanto, Cædmon opera dentro de los esquemas conceptuales de esta lengua, con un vocabulario que hunde sus raíces en la cosmología germánica. Así, «Middungeard» (v.7, «el recinto medio») designa en la visión germánica del universo la residencia de los hombres, frente a Útgarðr («recinto exterior», residencia de los gigantes) o Ásgarðr («recinto de los dioses»). Asimismo, las palabras que utiliza Cædmon para narrar la creación reflejan la concepción germánica del origen del mundo: los dioses luchan con Ymir, el primero de los gigantes de la escarcha y lo vencen. Con el cuerpo del gigante los dioses forman la tierra:

<sup>4</sup> Ute SCHWAB, «The Miracles of Cædmon», *English Studies* 64, 1 (Feb. 1983): 1-17. La cita ha sido tomada de la página 12.

<sup>5</sup> George STEINER, *After Babel* (London: OUP, 1975), 74.



Ór Ymis holdi var iorð um scōpuð,  
 enn ór sveita sær,  
 biorg ór beinom, baðmr ór hári,  
 enn ór hausi himinn.

Enn ór hans brám gerðo blíð regin  
 miðgarð manna sonom;  
 enn ór hans heila vóro þau in harðmóðgo  
 scyoll um scōpuð<sup>6</sup>.

Así pues, en la mitología germánica los dioses parten de una materia pre-existente (el cuerpo de Ymir), y esta idea se advierte tras los verbos que describen la creación: *skapa* («formar») y *gøra* («construir», «preparar») en islandés; *scippan* y *wyrcan* («forjar») en anglosajón. En la versión cristiana, por el contrario, Dios crea el mundo de la nada. La discrepancia con la visión implícita en el vocabulario germánico es lo suficientemente importante para que algunos autores cristianos crean necesario precisar. Así Ælfric, en su «Sermo de initio creaturae» afirma: «... ealle gesceafta God gesceop and geworhte on six dagum» («Dios formó y forjó todas las criaturas en seis días»), y añade «Ealle þing he geworhte buton ælcum antimbre»: «creó todas las cosas sin materia alguna»<sup>7</sup>.

Las versiones germánicas suelen asimismo hacer referencia a la creación de la vegetación, tema que en la poesía anglosajona se formula normalmente como el adorno de la tierra<sup>8</sup>. Este es el sentido que parece apuntar en el himno de Cædmon «tiadæ» («preparar», «adornar», v.8). Términos como «scop» (v.5) y «tiadæ» responden pues a esquemas conceptuales germánicos. Beda, sin embargo, en su paráfrasis nos devuelve a la idea cristiana de la creación sustituyendo los dos verbos anglosajones por el latín «creavit».

Si toda lengua conlleva una visión cultural, entonces el acto de traducir implica la apropiación de un modelo cultural por otro. Carolyn Dinshaw, al hablar del concepto de traducción en la Edad Media, observa que para San Jerónimo traducción e interpretación no son dos actividades contiguas sino que constituyen un mismo proyecto interpretativo<sup>9</sup>. La traducción, señala Dinshaw, «had a pronounced hermeneutic function, one... of the discovery (*inventio*) and subsequent appropriation of meaning» (138). De este modo,

<sup>6</sup> GRIMNISMAL, 40-41. Gustav Neckel y Hans Kuhn, eds., *Edda. Die lieder des Codex Regius*, 9.<sup>a</sup> ed. (Heidelberg: Carl Winter, 1983): «Del cuerpo de Ymir fue formada la tierra, y de su sangre el mar; montañas de sus huesos, de su cabello árboles y de su cráneo el cielo. Y de sus cejas, los dioses benignos hicieron Midgard para los hijos de los hombres; de su cerebro fueron formadas todas las nubes amenazadoras.» (Nuestra traducción).

<sup>7</sup> *The Homilies of the Anglo-Saxon Church*, ed. Benjamin Thorpe (London, 1844), I, 14.

<sup>8</sup> Véase Constance B. HEATT, «Cædmon in Context: Transforming the Formula», *J.E.G.P.* 84,4 (Oct. 1985): 485-97.

<sup>9</sup> Carolyn DINSHAW, *Chaucer's Sexual Poetics* (Madison, WI: The U of Wisconsin P, 1989), 137-41.

podemos ver la traducción de Beda y, en un sentido más amplio, la de Cædmon como sendos intentos de apropiación del significado por la cultura de la lengua en la que se expresan.

La actividad interpretadora de Beda se hace evidente en su sustitución de «uundra gihuaes or astelidæ» (Dios «estableció el principio de toda maravilla», vv.3-4) por «omnium miraculorum auctor extitit» («existe como autor de toda maravilla»). El texto anglosajón marca una clara referencia temporal: hubo un principio de los tiempos. Beda, sin embargo, afirma que para Dios no hay principio ni final, la dimensión temporal no le afecta<sup>10</sup>. Como indica Morton W. Bloomfield, la interpretación de Beda responde a un problema fundamental que planteaba a los exégetas el primer verso del Génesis: el problema de si Dios necesitó tiempo para crear el mundo<sup>11</sup>. San Agustín defendió que todo fue creado al mismo tiempo, pues de otro modo se limitaría el poder de Dios: «The six days are mthe realization of what was already created from the beginning as Ideas» (Bloomfield 43). Para Bloomfield esta es la razón por la que Cædmon, de forma totalmente ortodoxa, señala que Dios estableció el *principio* de cada maravilla.

Pese a la ortodoxia de Cædmon, Beda decide sustituir las palabras del poeta anglosajón recogiendo esta preocupación de los Padres de la Iglesia: «auctor extitit» sitúa a Dios en un contexto atemporal. La insistencia de Beda en la eternidad de Dios revela su conciencia de la importancia doctrinal de este concepto en el contexto de la conversión de los anglosajones. En la mitología germánica los dioses no son eternos; tuvieron un principio y tendrán un final (el crepúsculo de los dioses). Frente a esta concepción la iglesia anglosajona advierte la necesidad de subrayar su propia doctrina. La interpretación que Beda presenta del himno de Cædmon refleja esta preocupación evangelizadora<sup>12</sup>.

Puesto que traducir implica interpretar la traducción, como apunta Dins-haw, tiene un potencial creativo; hace ver algo de forma nueva. Es más, al haber una transposición de significado, la traducción se acerca a la metáfora. En *De schematibus et tropis* Beda afirma que la metáfora afecta tanto al significado del tenor como a la percepción del vehículo; cada uno adquiere características del otro. Así, si llamamos al rey león, el rey adquiere rasgos

<sup>10</sup> En su comentario del Génesis, Beda especifica «Deus non eguit mora temporum» («Dios no está sujeto a la demora de los tiempos»). Véase *Hexaemeron, Patrologia Latina*, 91, 13.

<sup>11</sup> Morton W. BLOOMFIELD, «Patristics and Old English Literature: Notes on Some Poems», *Comparative Literature* 14, 1 (Winter 1962): 36-43.

<sup>12</sup> Prueba de la importancia que la iglesia anglosajona atribuía al concepto de la eternidad de Dios en el proceso de conversión de los pueblos germánicos es la carta del obispo Daniel a San Bonifacio, aconsejándole que se sirva de la idea de que los dioses paganos han nacido unos de otros para demostrar que no son dioses sino hombres. *S. Bonifatii et Lulii Epistolae*, ed. Michael Tangl, *Monumenta Germaniae Historica* I (Berlín: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1916), n.º 167.

propios del significado «león», y a su vez «león» se asocia con el significado «rey»<sup>13</sup>.

Aunque en el caso del himno de Cædmon no se puede hablar propiamente de metáforas, podemos analizar en esta línea algunas de las variaciones referidas a la divinidad y su traducción latina, por ejemplo, «uard» (vv. 1 y 7) y «dryctin» (vv. 4 y 8). Ambas palabras designan al jefe del *comitatus*: «uard» subraya su función de protector de la comunidad, mientras que «dryctin» tiene una resonancia marcadamente militar. Al identificarlo como «uard» y «dryctin», Cædmon nos presenta a Dios como un príncipe anglosajón, líder guerrero y protector de su pueblo, al que se debe absoluta lealtad. De este modo, el Dios cristiano es apropiado por la lengua y cultura anglosajonas. La paráfrasis latina, sin embargo, evita llamar la atención sobre estos matices. Aunque «uard» aparece dos veces en el himno (vv. 1 y 7), Beda sólo usa «custos» en el v.7, y elige en el primero un término más cercano a la idea de creación: «auctor». Tampoco traduce «dryctin» literalmente, pese a que en latín hay palabras que recogen esta idea como *dux*, o *dominus* (frecuentemente glosado por *drihten* en las versiones anglosajonas de los Salmos). Beda prefiere volver al sentido exclusivamente religioso de *Deus*, neutralizando toda asociación con el mundo secular germánico.

Pero si términos como «uard» o «dryctin» interpretan a Dios a través de conceptos seculares, Cædmon va aún más lejos al utilizar *Metud* («metudæs mæcti», v.2), palabra de resonancias inequívocamente paganas («el que mide», «el destino», la fuerza inexorable por encima de hombres y dioses). Beda, una vez más, corrige la interpretación anglosajona y la devuelve a la idea latino-cristiana del Dios creador traduciendo *Metud* por *Creator*.

Las primeras diferencias que analizamos (los términos referidos a la creación) pueden explicarse por la visión cultural que encierra cada lengua. Estas últimas, sin embargo, cobran sentido en el contexto histórico de la conversión de los anglosajones. Este contexto juega un papel fundamental en la dirección que cada traductor da a su interpretación. Así, en el himno de Cædmon, el uso de palabras con connotaciones seculares o paganas para introducir el concepto de Dios se explica en relación con la estrategia que San Gregorio recomienda seguir en la labor de conversión de los anglosajones: actuar de forma cautelosa; no destruir los templos paganos sino conservarlos y consagrarlos al culto cristiano<sup>14</sup>. De modo paralelo, la creación de una dicción poética cristiana en anglosajón, tal como aparece ejemplificada en el himno de Cædmon, se efectúa conservando la estructura y fórmulas tradicionales del lenguaje literario germánico, dotándolas de un significado nuevo.

La perfecta asimilación de una palabra como *Metud*, que pronto pierde toda connotación pagana en anglosajón, demuestra las posibilidades de éxito

<sup>13</sup> Véase DINSHAW, 139.

<sup>14</sup> Carta al obispo Mellitus, año 601. *HE*, I, 30.

de la política gregoriana. Beda, sin embargo, es más conservador y advierte que la asimilación cultural pone en peligro la pureza del mensaje cristiano. Así, al traducir el himno, Beda prefiere evitar las connotaciones paganas y seculares. Por ello no sólo no reproduce el himno en anglosajón, sino que incluso da una versión de él que modifica el sentido del original.

La actitud de Beda está en consonancia con la estrategia que sigue a lo largo de su *Historia Ecclesiastica*. Lejos de ser objetiva, la *Historia*, como apunta Patrick Wormald, adopta una perspectiva parcial debido al interés didáctico del autor: Beda silencia prácticamente toda referencia al pasado de los anglosajones antes de la conversión y recoge ante todo buenos ejemplos, presentando una imagen sin fisuras de la Inglaterra cristiana<sup>15</sup>. En esta misma línea, su traducción, y consecuente interpretación, del himno de Cædmon supone un intento de ofrecer una versión libre de toda contaminación de la cultura secular y pagana del pueblo anglosajón y fiel al espíritu original del mensaje cristiano.

---

<sup>15</sup> Patrick WORMALD, «Bede, *Beowulf* and the Conversion of the Anglo-Saxon Aristocracy», *Bede and Anglo-Saxon England*, ed. R. T. Farrell, *British Archaeological Reports* 46 (1978): 32-90.



## LA PLEGARIA DE BYRHTNOTH COMO RECURSO LITERARIO

Antonio BRAVO  
Universidad de Oviedo

El momento más dramático en la narración del poema épico-heroico la *Batalla de Maldon* es sin duda alguna aquél en el que el héroe, una vez herido mortalmente y caído en tierra, pone sus ojos en el cielo mientras recita esta plegaria antes de morir:

*Ic gethancie the, theoda waldend,  
ealra thaera wyнна the ic on worulde gebad.  
Nu ic ah, milde metod, maeste thearfe  
thaet thu minum gaste godes geunne,  
thaet min sawul to the sithian mote  
on thin geweald, theoden engla,  
mid frithe ferian. Ic eom frymdi to the  
thaet hi helsceathan hynan ne moton*<sup>1</sup>

Te doy gracias Señor de las naciones por todos  
estos bienes que he disfrutado en el mundo.  
Ahora misericordioso Dios necesito lo más  
importante, que tú otorgues la gracia  
a mi espíritu, que mi alma descansa en paz y pueda  
dirigirse hacia tu custodia, Príncipe de los ángeles.  
Te ruego que no permitas a los enemigos  
infernales que me acechen con el mal.

En este estudio pretendemos interpretar esta plegaria ante la muerte como un recurso literario que introduce el bardo tanto para caracterizar al héroe como para resaltar el momento más trascendental de toda la narración. Consideramos que esta plegaria no es una interpolación cristiana añadida a un poema germánico ni una digresión religiosa para convertir a un héroe anglosajón en un santo, es sobre todo un recurso literario incorporado

<sup>1</sup> El texto está tomado de la edición de E. V. GORDON: *The Battle of Maldon*. Londres, 1937.

a la narración en la que se nos cuenta en verso épico la trágica batalla que tuvo lugar en Maldon el año 991 según se nos informa en la *Crónica Anglosajona*.

*Her waes Gypeswic gehegrod and aefter tham swithe rathe waes Brihtnoth ealdorman ofslaegen aet Maeldune, and on tham gear man geraedde thaet man geald aereþt gafol Deniscan mannum for tham mycclan brogan the hi worhtan be tham sae rimaþ thaet waes aereþt X thusend punda thaene raed geraedde Siric arceþiscop<sup>2</sup>.*

En este año Ipswich fue saqueada y muy poco después el caudillo Byrhtnoth fue muerto en Maldon. En este año se decidió por primera vez pagar tributo a los daneses a causa del gran miedo que inspiraban a lo largo de la costa; en esta primera ocasión llegó a 10.000 libras según se decidió por consejo del arzobispo Sigeric.

Los primeros críticos que comentaron la *Batalla de Maldon* veían en el poema un modelo del código heroico del primitivo mundo germánico, *The clearest and fullest expression known in literature of the ancient Germanic heroic code*<sup>3</sup>. En esta misma línea se manifiesta Tolkien para el que este poema era básicamente una tragedia secular en la que el orgullo del héroe le llevó hasta la misma muerte<sup>4</sup>. Entre los críticos más recientes que defienden una interpretación parecida es de destacar a G. Clark que considera a la *Batalla de Maldon* como un poema épico heroico<sup>5</sup> y especialmente Cross que rechaza la idea de que las últimas palabras del héroe le convierten en un santo cristiano:

...in itself the last speech does not modify the shape of Byrhtnoth's secular figure towards that of a martyr. His prayer, indeed, is selfish, though human. In contrast, the daying actions or words of saints, when presented by those hagiographers who may be free to idealise their heroes, are often selfless in imitation of the supreme model<sup>6</sup>

Pero una gran parte de la crítica moderna ha considerado el tono cristiano del texto como una característica fundamental del poema, así Huppé y Bloomfield<sup>7</sup>, y especialmente Blake que interpreta el poema en su conjunto como un símbolo de la lucha espiritual entre el bien y el mal, y ve en Byrhtnoth a un mártir cristiano que tras la plegaria va al cielo:

<sup>2</sup> Este texto se encuentra en la Crónica Anglosajona (E) del MS. Laud. eds. J. EARLE y CH. PLUMMER. *Two of the Anglo-Saxon Chronicles Parallel*. 2 vols. Oxford, 1892.

<sup>3</sup> Vid. E. V. GORDON. *op. cit.* p. 26.

<sup>4</sup> J. R. R. TOLKIEN: The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's son. *E and S* 6 (1953) pp. 1-18.

<sup>5</sup> G. CLARK: The Battle of Maldon: A Heroic Poem. *Speculum* 43. (1968) pp. 52-71.

<sup>6</sup> J. E. CROSS: *Oswald and Byrhtnoth: A Christian Saint and a Heroe who is Christian* English Studies.46 (1965) p. 106.

<sup>7</sup> B. F. HUPPE: *Doctrine and Poetry*. New York, 1959. pp. 236-9. y M. W. BLOOMFIELD *Patristics and Old English Literature: Notes on some poems. Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, ed. Stanley Greenfield, New York, 1963. pp. 37-8.

In Maldon too therefore we must accept that Byrhtnoth's prayer presupposes that his soul went to heaven. One cannot conceive that the prayer was inserted for any other reason<sup>8</sup>.

Doane, por su parte, opina que *the mode of action is secular...but its end is sacramental*<sup>9</sup>.

Nosotros creemos que estos versos no son una mera plegaria personal de un santo o mártir que muere por defender la fe o a su pueblo del dominio de los paganos. Llegamos a esta conclusión después de comparar las narraciones en las que se nos cuenta la muerte de los santos, según aparecen en la abundante hagiografía anglosajona, con la del héroe Byrhtnoth. Cuando leemos un texto en el que se expone una plegaria de un santo ante la muerte observamos que éstos prometen beneficios espirituales o materiales para todos aquéllos que lo piden a Dios en su nombre; sin embargo, el héroe del poema épico no introduce en su plegaria ninguna promesa de esta naturaleza. San Cristóbal, por ejemplo, pide a Dios que cure a aquéllos que invoquen su nombre en sus plegarias: *on hig thaer gebiddon to the of ealra heortan for thinum naman hi ciggen minne naman gehael thu thone drihten*<sup>10</sup>. Igualmente, Sta. Marina ruega a Dios que perdone los pecados de todos aquéllos que mencionen su nombre: *swa hwelc mon swa condella onbaerne on ciricean of his gestreonum on minum noman*<sup>11</sup>. Los santos ofrecen diferentes beneficios para los que confían en ellos; entre los dones espirituales están la recompensa del cielo<sup>12</sup>, el perdón de los pecados<sup>13</sup>, y la protección ante la ira santa y justa de Dios<sup>14</sup>. Los beneficios físicos que se pueden conseguir invocando a Dios en nombre de los santos incluyen la curación de las enfermedades<sup>15</sup>, la lluvia para los campos<sup>16</sup>, la protección contra el hambre y la peste<sup>17</sup> y el auxilio en los viajes por mar y tierra<sup>18</sup>.

Asimismo, en las plegarias de los santos ante la muerte éstos se confían a Dios y esperan su recompensa por los sufrimientos que han soportado en la tierra por amor a su Creador; no tienen duda alguna sobre su salvación eterna y ven la muerte como un feliz desenlace para finalmente unirse a Dios. El primer precedente cristiano de esta postura se encuentra en la plegaria de Cristo en la cruz y que Ælfric en uno de sus sermones presenta en

<sup>8</sup> N. F. BLAKE: *The Battle of Maldon*. *Neophilologus* 49 (1965) p. 339.

<sup>9</sup> A. N. DOANE: *Legend, History and Artifice in the Battle of Maldon*. *Viator* 9 (1978) p. 55.

<sup>10</sup> Stanley Rypins ed. *The Life of St. Christopher Three Old English Prose Texts in MS. Cotton Vitellius A 15*. London 1924, p. 73.

<sup>11</sup> G. Herzfeld ed. *An Old English Martyrology*. London, 1950. p. 116.

<sup>12</sup> *Ibid.* pp. 120-22.

<sup>13</sup> W. W. SKEAT: *Ælfric's Lives of Saints*. 2 vls. Oxford, 1881-1900. vol. 1, p. 216.

<sup>14</sup> G. HERZFELD. *op. cit.* p. 68.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 116, y Stanley RYPINS. *op. cit.* p. 73.

<sup>16</sup> W. W. SKEAT. *op. cit.* vol. 1 p. 318.

<sup>17</sup> G. HERZFELD. *op. cit.* p. 60 y W. W. SKEAT, *op. cit.* vol. 1, p. 216.

<sup>18</sup> *Ibid.*



estos términos: *Ic betaece, Faeder, the nu minne gast*<sup>19</sup>. En las Vidas de Santos de Ælfric, San Marcos hace una plegaria en términos muy parecidos al caso anterior: *on thine handa drihten, ic betaece mine gast*<sup>20</sup>. En el *Martirologio* anglosajón San Jorge también se expresa en términos parecidos: *Haelend, Cristt, onfoh minum gaste*<sup>21</sup>. En algunos casos la plegaria no sólo consiste en una frase, sino que está más elaborada como la que aparece en la narración de la vida de Santa Agata:

The ic bidde drihten, thaet thu minne gast nu to the genime fortham the nu is tima thaet ic thas woruld forlaete and to thine lithan miltheortnysse becumamote min leofa drihten<sup>22</sup>.

En su petición San Justo recuerda a Dios que él tiene buenas razones para pedirle por la salvación de su alma. *Heofones god ond eorþan, onfoh minne sawle, forthon ic waes unsceththende ond clæneheart*<sup>23</sup>. Igualmente Santa Alejandría también se refiere a sus propias acciones para justificar el ruego para lograr la salvación de su alma:

Geseoh, drihten, thaet ic forlaete nu mine healle opene mid eallum minumgoldhordum for thinum thaem halgum naman, ac the nim haelend, ontyñ me nu thinne neorxnawong<sup>24</sup>.

El héroe anglosajón Byrhtnoth, al contrario que los santos, siente terror ante lo que le puede suceder tras su muerte; él reconoce, como la mayoría de los creyentes, que ha sido pecador y que necesita de la misericordia del Todopoderoso. Es también significativo que la plegaria del héroe de Maldon es la única dentro de la narrativa anglosajona que menciona la lucha entre los ángeles buenos y malos por conseguir el alma del guerrero caído en el campo de batalla. Es evidente que Byrhtnoth está inseguro y no sabe si irá al cielo o al infierno, sentimiento que no se aprecia en las vidas de santos. Creemos que el tipo de plegaria que es empleado por el caballero sajón se parece a las que encontramos en los escritos litúrgicos latinos y que deberían recitarse por cualquier cristiano ante la muerte, así en el MS *Arundel 155* encontramos el siguiente texto:

Ut, cum mihi dies extrema evenerit, angeli pacis me suscipiant et de potestate diaboli eripiant, quatinus in consortio sanctorum tuorum merear beata requie perfrui<sup>25</sup>

<sup>19</sup> B. Thorpe ed. *The Homilies of the Anglo-Saxon Church*. London, 1844-46. vol. 1. p. 216.

<sup>20</sup> W. W. SKEAT, *op. cit.* vol. 326.

<sup>21</sup> G. HERZFELD, *op. cit.* p. 60.

<sup>22</sup> W. W. SKEAT, vol. 1. p. 206.

<sup>23</sup> G. HERZFELD, *op. cit.* p. 188.

<sup>24</sup> *Ibid.* pp. 64-66.

<sup>25</sup> La Plegaria está editada por F. Holthausen en *Altenglische Interlinearversionen lateinischer Gebete und Beichte*. *Anglia* 65 (1941) p. 232.

Una plegaria parecida se puede leer en el *Misal de Robert de Jumièges* donde aparece el siguiente texto:

Et reple cum omnio gaudio et laetitia et timore expelle omnes inimici  
insidias, mitte et domine angelem pacis qui hanc domun pace perpetua  
custodiat<sup>26</sup>.

Byrhtnoth sigue este tipo de plegaria cristiana, pero es obvio que es muy diferente a la que se pone en boca de los santos y mártires. Por esta razón, pensamos que la oración que aparece en el poema épico caracteriza a Byrhtnoth como un héroe que muere como un cristiano, pero no es necesariamente un santo, ni de esta plegaria se deduce que el poema sea una especie de alegoría del enfrentamiento de las fuerzas del bien y el mal.

La plegaria de Byrhtnoth, como recurso literario, no sólo se introduce para caracterizar al héroe como un cristiano, creemos que también es utilizada por el poeta para conseguir un gran efecto dramático en medio de la narración bélica. Este énfasis dramático lo consigue el bardo por medio de diferentes recursos; así, introduce la plegaria tras un verso formado por sólo un hemistiquio, cambia el estilo indirecto por el directo, y sitúa la plegaria en medio de la descripción de la batalla.

La plegaria, según aparece actualmente el poema en todas las ediciones, viene precedida por un verso formado por sólo un hemistiquio.

ne mihte tha on fotum leng faeste gestandan.  
He to heofenum wlat:  
Ic gethancie the, theoda waldend. ( v.171-3 )

Como se puede observar, *He to heofenum wlat* constituye un único hemistiquio sin aliteración ni ritmo, y aunque es posible que se perdiera la segunda parte del verso en la transmisión del texto hasta nuestros días, también pudiera ser que el bardo empleara esta forma tan infrecuente, pero no única, en el verso épico anglosajón para enfatizar el texto que sigue. Hay muchas y diferentes interpretaciones sobre esta línea<sup>27</sup>, pero aquí interpretamos que el poeta quiebra la estructura normal del verso épico para hacer notar a los oyentes que lo que van a oír seguidamente es un hecho importante que en cierta forma es distinto a la narración anterior y al mismo tiempo la complementa.

Otro recurso estilístico que emplea el poeta al introducir la plegaria es cambiar el estilo indirecto por el directo; los setenta y siete versos precedentes están expresados en tercera persona y en ellos se narra el ocurrir de la batalla, pero en la oración del héroe se utiliza la primera persona cambiando así a un estilo directo y personal. Este repentino cambio estilís-

<sup>26</sup> H. A. Wilson ed. *The Missal of Robert of Jumièges*. London, 1896. pp. 289-290.

<sup>27</sup> Van K. DOBBIE. *The Anglo-Saxon Minor Poems*. A.S.P.R. vol. VI. New York, 1942. p. 144.

tico sería mucho más efectivo si consideramos que la narración se cuenta oralmente ante una audiencia, pues suponemos que el bardo cambiaría su tono de voz para indicar que en ese momento está hablando Byrhtnoth. Aunque no es mucho lo que sabemos sobre cómo era leída o recitada la narrativa del inglés antiguo, hay algunas evidencias que nos sugieren que la lectura podría estar acompañada de gestos, cambios de tono de voz, presencia de dos voces distintas etc. Existe un decreto del *Concilio de Clovesho* del siglo VIII en el que se prohíbe a los clérigos imitar el estilo oral de los juglares:

Ut presbyteri saecularium poetarum modo in ecclesia non garrant, ne tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant vel confundant, sed simplicem santumque melodiam secundum morem ecclesiae sectentur<sup>28</sup>.

Este texto nos induce a pensar que existía una lectura especial cuando se recitaban los poemas heroicos, pero también para los poemas bíblicos, tal vez para hacer así un mayor énfasis en ciertos pasajes y episodios que tendrían mayor trascendencia, y que una forma de expresar este énfasis era pasar de un estilo narrativo de tercera persona a un estilo directo. Esto es lo que creemos que sucede en la *Batalla de Maldon*; el bardo emplearía un efecto retórico cambiando de tercera persona a un estilo directo, posiblemente cambiando también el registro de voz, y de esta manera hace resaltar la importancia que tiene la plegaria dentro del contexto del poema.

Al analizar la estructura del poema heroico observamos que la plegaria de Byrhtnoth se introduce aproximadamente en medio del cantar épico; pensamos que el momento en el que el bardo sitúa la plegaria constituye también un efecto literario por el suspense que incorpora a la narración. Los versos que preceden a la muerte del héroe narran con gran dramatismo el encuentro de los dos ejércitos, los soldados se enfrentan en una batalla cuerpo a cuerpo y el bardo nos cuenta la muerte de los distintos miembros del comitatus de Byrhtnoth en medio de una acción rápida y vibrante; de pronto todo parece detenerse para narrar el momento de la caída del héroe y sus últimas palabras antes de abandonar este mundo. Es obvio que el poeta logra un efecto de suspense que hace que los oyentes estén expectantes y deseosos de saber qué sucederá al noble guerrero que ha caído mortalmente herido, en ese momento con gran habilidad se introduce la plegaria convirtiéndola así en un recurso literario de gran efecto dramático.

Interpretada la plegaria de Byrhtnoth según la hemos presentado aquí, es decir, como un recurso literario para caracterizar al héroe y para añadir

<sup>28</sup> A. W. Haddan y W. Stubbs eds. *Councils and Ecclesiastical Documents relating to Great Britain and Ireland*. Oxford, 1869-1878. III, p. 366.

un cierto énfasis dramático por medio de algunos efectos estilísticos y estructurales, ciertamente se desmitifica ese carácter religioso-cristiano que hacía de la *Batalla de Maldon* casi una hagiografía; pero al mismo tiempo, se niega que el poema sea una narración puramente épico-germánica en la que la plegaria es sólo una interpolación. Creemos que la plegaria de Byrhtnoth tiene una gran importancia en el poema porque es sobre todo un recurso literario y no una mera oración sin otra finalidad que la puramente religiosa.



# ON THE NATURE AND SCOPE OF LANGUAGE CAPACITY

Francisco José RUIZ DE MENDOZA IBAÑEZ

Colegio Universitario de la Rioja

*This paper attempts to explore the nature and scope of the concept of language capacity from the vantage point of the interplay between schema theory and a pragmatic theory of meaning. In it the view is developed throughout that the distinction between competence and capacity may be of interest to theoreticians working from either the functionalist or the formalist point of view, since the distinction can be translated in cognitive terms into a schema-procedure paradigm.*

## 0. Introduction

Language is commonly taken to be both a mental and a societal phenomenon, even though most attempts at studying it have centred upon only one of these two facets. In this paper we will try to put both aspects in due perspective as belonging to a wider epistemological theory. According to this comprehensive view, linguistic theory can be considered part, at the same time, of a theory of knowledge and of a theory of communication, but it is not coextensive with either of them. It is from this point of view that the substance of what I want to say will be best understood.

## 1. Knowledge domains

Discussion on the number and characteristics of the different knowledge domains which play a role in language comprehension has become an essential ingredient in cognitive theories of language. It underlies studies in Artificial Intelligence (Goldstein & Papert, 1977; Winograd, 1980; Winograd & Flores, 1986) and psychological theories on comprehension (Graesser, 1981; Greene, 1986).

In a psychology-oriented study on prose comprehension Graesser (1981) puts forward —tentatively— six basic knowledge domains: **linguistic** (phonemic, lexical, syntactic, semantic and pragmatic); **rhetorical** (which would include types of prose, analysis of rhetorical conventions such as *story grammars*, prose genres, etc.); **causal conceptualizations** (which explain how a language user may be capable of establishing links where the linguistic form is uninformative); **intentional conceptualizations** (which account for intentional action sequences of goals and plans, as well as the speech acts performed by different characters); **spatial knowledge** (that is,

scenarios constructed by the comprehender for the actions, events and states in a narrative); **knowledge about roles, personalities and objects** (amounting to knowledge about certain traits in the characters and about physical properties of things).

In the field of Artificial Intelligence, most of the work on language comprehension has been done in the third of these three knowledge domains:

1. **linguistic structure** (phonemes, words, phrases, sentences, etc.)
2. **semantic structure** (truth-value of utterances)
3. **cognitive processes** (how a person generates or interprets utterances)

Winograd (1980) suggests a move from these three fields on to a fourth pragmatic domain related to factors of human action and interaction.

It is interesting to note that in both approaches the need is felt to explore language comprehension from the point of view of social relations. It is also worthy of note the increasing recourse of cognitive theories to issues (such as the above reference to rhetoric and speech acts) which have been typically dealt with by semantic and/or pragmatic models. But the point of view is still different. The cognitivist studies the nature of knowledge systems, and of thought, learning and memory processes, as well as the nature of perception and in general of any intellectual process. The work of semanticists and pragmaticists, however, seems to be somewhat restricted to the nature of linguistic meaning and communication, whether reference is made (as is the case with pragmatics) or not (with semantics) to the language user.

It will be observed that knowledge domains are not unrelated discrete entities. Rather, as it will be shown in the next section, they can be arranged and defined against the background of two general concepts called *competence* and *capacity*.

## 2. Competence and capacity

The term *linguistic competence* is usually taken to refer to the knowledge a language user has of the rules of a language. As it is well known, this understanding of the term originated with Chomsky in the 1960s and has been widely discussed by linguists and psychologists since then. In the 1970s the original concept was extended to make it include non-grammatical rules in what is known as *communicative competence* (see Hymes, 1979), that is, knowledge of conversational norms, speech acts and considerations of situational appropriateness. It is a concept which takes account of language use and communicative goals.

It can be seen that both types of competence can be described as systems of norms or rules. But language use cannot be reduced to just such

systems. It has been pointed out that the language user exploits other communicative resources as well. There are principled ways to make full communicative use of competence rules in discourse. These principles are part and parcel of pragmatic accounts and make up what Widdowson (1984) has termed *language capacity*. The main difference between rules and principles is that rules either apply or not. Principles are not constitutive but regulative and involve preferences in use<sup>1</sup>.

It has been customary in linguistics to systematize linguistic descriptions by means of rules, even outside the scope of grammar, as is the case with speech act theories. Let us examine, in this connection, Searle's proposal of the (mostly regulative) set of rules for promising (Searle 1972: 153):

**Propositional content rule:** *P* is to be uttered only in the context of a sentence (or larger stretch of discourse) the utterance of which predicates some future act *A* of the speaker *S*.

**Preparatory rules:** 1. *P* is to be uttered only if the hearer *H* would prefer *S*'s doing *A* to his not doing *A*, and *S* believes *H* would prefer *S*'s doing *A* to his not doing *A*.  
2. *P* is to be uttered only if it is not obvious to both *S* and *H* that *S* will do *A* in the normal course of events.

**Sincerity rule:** *P* is to be uttered only if *S* intends to do *A*.

**Essential rule:** The utterance of *P* counts as the undertaking of an obligation to do *A*.

Notice that if we break the sincerity rule, for example, and make a promise we do not intend to keep, the result will be the enforcing of another—here unstated—rule of the same sort. *S* may be taken to be lying but no mistake will be involved.

Let us now take Labov's *rule of requests* (Labov 1972: 302):

If *A* requests *B* to perform an action *X* at a time *T*, *A*'s utterance will be heard as a valid command only if the following pre-conditions hold: *B* believes that *A* believes (= it is an AB-event that)

1. *X* should be done for a purpose *Y*.
2. *B* has the ability to do *X*.
3. *B* has the obligation to do *X*.
4. *A* has the right to tell *B* to do *X*.

<sup>1</sup> For example, in English the stress pattern accounting for the pairs *indicate/indication*, *alternate/alternation*, *contemplate/contemplation* can be described by a phonological rule. A breach of that rule would result in error. But if I violate a principle of language use the result will be different. For example, there is a pragmatic principle which states that people tend to be polite when they speak. The utterance *I'm pleased to hear that your mother died* represents (in a certain context) an obvious breach of that principle but from the point of view of competence it is perfectly correct. From a pragmatic point of view, such an utterance may be intended to imply irony or scorn.



Labov and Fanshel (1977: 78) add to these the precondition that there is a need for the request, that is, that B would not do X in the absence of the request. This rule would explain why the utterance *Close the window* may be interpreted as a command if told by the lord to the butler (in typical conditions) but not by the butler to the lord (because of preconditions 3 and 4)<sup>2</sup>. We had better regard rules of this kind as sets of procedural principles enforceable by the language user in the discourse process. From the communicative point of view, a breach of any of the principles will result in any of a number of different illocutionary values. From a mentalistic approach, they entail a different sort of mental activity from that of communicative competence. They constitute inference processes within the scope of language capacity. Thus, in the above example, if we assume A wants the window to be closed, he will normally expect the performance of the requested action. But if B's reply challenges A's request (eg. *Why should I?*) A will have to infer that B feels there is no need or obligation on his part.

One further point is necessary. If we examine the preconditions of Labov's *rule of requests* we will be able to see that the first precondition entails a different type of knowledge from the others. The need for the action (and for the request) arises out of a particular situation and is temporary. It is based on conditions here and now. On the other hand, the knowledge about a person's ability to do something, his obligations and rights is part of our common world knowledge.

It has been suggested that world knowledge may be of two types, ideational and interpersonal (see Widdowson, 1984). The first type is concerned with the description of objects (in a wide sense) and their properties. Knowledge about ability belongs to this type. The second type is knowledge of the way language serves to perform social actions, thus including rights and obligations.

Since world knowledge, of whatever kind, is not unstructured, many researchers in cognition have used the term *schemata* to refer to this fact. We shall deal with this and other related terms later on. But here I would like to point out two important things about schemata: first, they do not belong to the domain of capacity but rather to that of competence, though language capacity cannot function independently of world knowledge; second, the notion of schemata should be fairly attractive to both the functionalist and the formalist, since it is understood as structured world knowledge (ie. a mental representation) in preparedness for use (ie. with a communicative purpose).

We can illustrate the relationship between schematic and procedural knowledge still further with reference to Grice's definition of *implicature* (see Grice, 1975, 1978). In principle, this definition might seem to be ex-

---

<sup>2</sup> It must be borne in mind that any of the preconditions may be challenged (in this respect, see Widdowson's analysis in Widdowson 1979, and 1984: 110).

clusively linked to a theory of communication (just as it is the case with his theory of *non natural meaning* or *meaning nn*; see Grice, 1971). But the notion of implicature is dependent on the concept of *mutual knowledge* (Levinson, 1983). The definition may be stated as follows (based on Levinson 1983: 113):

From S's point of view:

S is saying that *p* conversationally implicates *q* if:

- (i) S is presumed to be observing the maxims, or at least (in the case of floutings) the co-operative principle
- (ii) it is supposed that S thinks that *q*
- (iii) S thinks that both S and the addressee H mutually know that H can work out that, to preserve the assumption in (i), *q* is in fact required.

From H's point of view, H must know:

- (i) the conventional content of the sentence (P) uttered
- (ii) the Co-operative principle and its maxims
- (iii) the context of P
- (iv) certain bits of background information (e.g. P is blatantly false)
- (v) that (i)-(iv) are mutual knowledge shared by speaker and addressee

All these assumptions and background knowledge can be translated into procedural rules of the same sort as Labov's in actual language use. One good example is provided by Leech (1983:85). The utterance:

a) Jill ate *some* of the biscuits

may lead us to conclude the falsity of:

b) Jill ate *all* the biscuits

However this is not a strictly logical conclusion (it can be cancelled by adding contradictory information: *Jill ate some of the biscuits cin fact she ate all of them*). This is due to the following implicature:

- (a) *s* has uttered a weaker proposition *Q* where *s* could just as easily and relevantly have uttered a stronger proposition *P*.
- (b) By the Maxim of Quantity-Quality, this, in the absence of contrary information means that the evidence *s* has does not justify the assertion of *P*, but does justify the assertion of *Q*.
- (c) This leads to the implicature that *s* believes *P* to be false, *ie.*: *s* believes that *not -P*.

These three steps are inferential in nature and could be understood as a set of procedures activated by the language user in order to decide on the value of «some» (either interpreted as the existential quantifier  $\exists$  or as the universal quantifier  $\forall$ ). Of course, the inferential process will not normally take place independently of a context, whether it is situational or schematic (that is, created in the mind of the speaker). *Jill* must have a referent with a

number of attributes. In the present case, it is possible that *Jill* in fact did eat all the biscuits, but the explicit use of the universal quantifier  $e$  must have been felt as too strong by the speaker. If this is so, S is purposely violating the maxims of Quantity and Quality, perhaps in order to enforce a maxim from the *Politeness Principle* (proposed by Leech, 1983) called the *approbation maxim* («minimize dispraise of other»)<sup>3</sup>. To sum up, the procedural system followed by H to decide between both quantifiers might take this form:

1. Search for all relevant schematic and situational information (including previous discourse and knowledge about S).
2. Assume that S is being informative and truthful.
3. If S's assertion A agrees with the information and conditions described in 1 and 2, interpret «some» as  $\exists$ . If that is not the case:
4. Assume assertion A to fulfil the *approbation maxim* of the *Politeness Principle* (or in fact, any other maxim belonging to an interpersonal rhetoric).
5. If interpreting «some» as  $e$  enforces any of those maxims and this agrees with 1 and 2, then interpret «some» as  $e$ .

From the foregoing discussion it is evident that a study of *language capacity* should at least include the following six claims:

1. It is a knowledge domain with communicative relevance which is separable from traditional *competence*.
2. It is not rule-governed but rather principle-governed and therefore procedural in nature.
3. It can only work in association with the activation of our structured knowledge of the world (or *schemata*).
4. It works on an inferential basis.
5. It enables the language user to make full use of all competence resources in the discourse process.
6. As a result, it has a strong bearing on the acquisition and fashioning of competence.

This last claim is of great consequence. It accounts for the fact that a proficient language user may be able not only to speak correctly by abiding by competence rules, but also to do violence to them for the sake of communicative effectiveness —as it is evidenced by the language of poetry and by jokes.

---

<sup>3</sup> Of this maxim, Leech quotes Grice's well-known example of an uninformative reference given to a student who applies for a philosophy job:

Dear Sir, Mr. X's command of English is excellent, and his attendance at tutorials has been regular. Yours ..... (Grice, 1975).

### 3. The relevance of the schema/procedure/situation paradigm

The procedural systems studied by pragmatics can be built into cognitive accounts of knowledge domains. And in general the whole discourse process can be accounted for by means of the overall paradigm *schema/procedure/situation*, since in it the relationship among different domains is made explicit.

Schemata are part of the general knowledge domain called competence. As we stated before, schemata may be of two types, ideational and interpersonal. In fact this is Widdowson's suggestion (see Widdowson 1983, 1984) which has obviously been inspired by Halliday's division of the functions of language (Halliday 1973). Then Widdowson goes on to suggest that ideational schemata correspond to the idea of *frames* in Misny (1975) and van Dijk (1977), or to Winograd's *schemas* (Winograd, 1977). Interpersonal schemata would be similar to what Schank and Abelson (1977) call *plans* and *scripts*. This correspondence is very appealing since functionalism and formalism are linked to some extent, but some points have to be made before we take it for granted too readily:

1. A *frame* in its original formulation is taken to be a conceptual structure (in semantic memory) which represents part of our world knowledge and is organized for the purpose of interpretation. A *schema* is defined as an economical structure for storing memories of objects and events. On the other hand, an ideational schema, if it is to mirror Halliday's ideational function, should be understood rather differently. It should make reference (at least) to processes, participants and circumstances. While the latter two can be considered part of a frame, processes (which include actions) are more closely related to *scripts* (predictable situational sequences) and *plans* (sequences of actions directed to a goal), which would then represent ideational knowledge.
2. The interpersonal function of language seems to be procedural rather than schematic. We use language to establish and maintain social relations, to influence people's behaviour (speech acts) and to express personal feelings and opinions (modality). This area of knowledge is taken account of in Leech's study of the interpersonal rhetoric (politeness, irony, etc.), and it is evidently related to the pragmatic scales of *cost-benefit*, *optionality*, and *indirectness* (see Leech, 1983). On the other hand, Schank and Abelson's *plans* and *scripts* would largely be ideational, contrary to Widdowson's assumption.
3. Widdowson intentionally omits any reference to a textual function and to the possibility of postulating the existence of textual schemata. This is probably due to the fact that Widdowson considers the textual function as an aspect of a wider *communicative function* and not as a function in its own right:

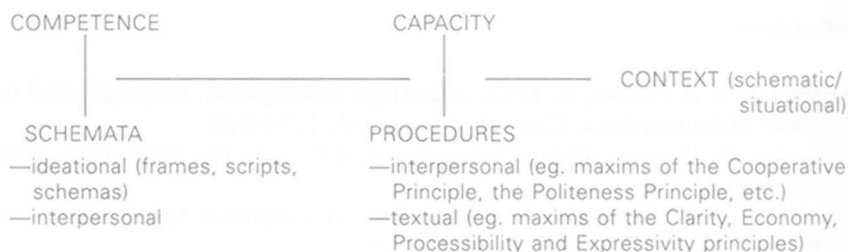
The adjustment of propositions so that they fit into the changing situation of shared knowledge is the «textual» aspect of the matter. The use of such propositions to conduct social business, to perform illocutions of different kinds is the «interpersonal» aspect of the matter. Both are features of the communicative function of language (Widdowson 1984: 71)

It is difficult to see how language can be said to have the function of transmitting itself through texts, whereas it is possible to say that it serves the function of transmitting content and of regulating social interaction. On the other hand, it would be appropriate to talk about a textual rhetoric which reveals stylistic preference in language use. It has been stated that there are a number of textual principles at work in the development of languages (see Slobin 1979). Leech terms these *clarity*, *processibility*, *economy*, and *expressivity*. It is interesting to note that Halliday's textual component of a grammar explores the nature of the resources we can use to observe those principles. Thus, the systems of thematisation and information are related —the same as the *Processibility Principle* — to the adequate ordering of the parts of the message and its segmentation into units. Similarly, the devices for cohesion (reference, substitution, ellipsis and conjunction) contribute directly to the enforcement of the *Economy Principle*, and indirectly (if they are not enforced) to the enforcement of the *Clarity Principle*, since they increase (clarity) or reduce (economy) the amount of time involved in encoding and decoding. The *Expressivity Principle* may make use of just about any resource for the sake of effectiveness in expression. For example, full redundancy may be used in a message even though it is not necessary for reasons of ambiguity (thus violating economy and clarity at the same time) as in Leech's example (1983: 68).

John Brown was guilty of the crime, and John Brown would have to pay for it.

It is now evident that we can neither talk of textual schemata nor of a true textual function of language. In the same way, we have observed that the interpersonal function cannot be considered, strictly speaking, schematic but rather procedural (and pertaining to an interpersonal rhetoric). Also, the type of knowledge derived from the ideational function seemed to account for the concepts of *frames*, *plans* and *scripts*. But the picture is far from complete. In order to establish and maintain social relations (or to get people to do things) we need to have some knowledge about social roles and conventions. Therefore, we need to postulate the existence of *interpersonal schemata* which account for this sort of knowledge. They are of the type activated, for instance, in the comprehension of the utterance *Close the window* when told by the lord to the servant.

No we find ourselves in a position to systematize the relationship between competence and capacity as follows:



Notice that the activation of a certain schema in discourse depends not only on textual clues but also on situational factors and even on previous schemata. The use of schematic—rather than situational—contexts is typical of literary fiction and poetry, and that is why literature can become extraordinarily useful in exercising an individual's language capacity (Widdowson, 1984). Also, a schematic context is a purely mental phenomenon and should be of interest to people working on cognition. But since schemata are activated by the exercise of language capacity a cognitive theory should take into account many concepts related to pragmatics.

The above diagram enables us to arrange all of Graesser's knowledge domains (apart from the linguistic domain) in a more coherent fashion. Thus, the knowledge about roles, personalities and objects, as well as intentional conceptualizations, would fall within the scope of interpersonal schemata; frames and scenarios (spatial knowledge) are ideational; causal conceptualizations are inferential and would belong to a set of interpersonal procedures; lastly, the connection between Graesser's rhetorical domain and textual procedures is plainly evident.

#### 4. Conclusion

It has been my main purpose in writing this essay to bring to light three important claims concerning a theory of discourse:

1. Both formal (ie. psychological) and functional accounts of language are complementary rather than contradictory. In my opinion, many useful insights can be gained from a study of their relationship.
2. All human knowledge domains can be accounted for by means of the paradigm competence/capacity. This paradigm can be translated in cognitive terms into the paradigm schema/procedure.
3. The pragmatic notions of presupposition and implicature may be useful for a better understanding of the concepts of competence and capacity, on the one hand, and of schema and procedure, on the other.

## References

- GOLDSTEIN, I. & PAPERT, S. 1977. «Artificial Intelligence, language, and the study of knowledge». *Cognitive Science* 1, 1, 84-123.
- GRAESSER, A. C. 1981. *Prose Comprehension Beyond the Word*. New York: Springer-Verlag.
- GREENE, J. 1986. *Language Understanding: A Cognitive Approach*. Milton Keynes, England: Open University Press.
- GRICE, H. P. 1971. «Meaning», in Steinberg, D. D. & Jakobovits, L. A. (eds.) *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRICE, H. P. 1975. «Logic and conversation», en Cole, P. & Morgan, J. L. (eds.). *Syntax and Semantics Vol 3: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- GRICE, H. P. 1978. «Further notes on logic and conversation», in Cole, P. (ed.) *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*. New York: Academy Press.
- HALLIDAY, M. A. K. 1973. *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- HYMES, D. H. 1979. «On communicative competence» (extracts) in Brumfit, C. J. & Johnson, K. (eds.) *The Communicative Approach to Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- LABOV, W. 1972. «The logic of nonstandard English?» in Giglioli, P. P. (ed.). *Language and Social Context*. London: Penguin.
- LABOV, W. & FANSHIEL, D. 1977. *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation*. New York: Academic Press.
- LEECH, G. N. 1983. *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- LEVINSON, S. C. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MINSKY, M. 1975. «A framework for representing knowledge», in Winston, P. (ed.). *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill.
- SCHANK, R. & ABELSON, R. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- SEARLE, J. 1972. «What is a speech act?» in Giglioli, P. P. (ed.) *Language and Social Context*. London: Penguin.
- SLOBIN, D. I. 1979. *Psycholinguistics*. (2nd. ed.) Glenview: Ill.: Scott, Foresman and Company.
- VAN DIJK, T. A. 1977. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.
- WIDDOWSON, H. G. 1983. *Learning Purpose and Language Use*. Oxford: Oxford University Press.
- WIDDOWSON, H. G. 1984. *Explorations in Applied Linguistics 2*. Oxford: Oxford University Press.
- WIDDOWSON, H. G. 1979. *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

- WINOGRAD, T. 1977. «A framework for understanding discourse», in Just, M. A. & Carpenter, P. A. (eds.). *Cognitive Processes in Comprehension*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- WINOGRAD, T. 1980. «What does it mean to understand language?» *Cognitive Science*, 4, 209-241.
- WINOGRAD, T. & FLORES, F. 1986. *Understanding Computers and Cognition*. Norwood, NJ: Ablex.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY  
5800 S. UNIVERSITY AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60637  
TEL: 773-936-3700

## ON VP DELETION

Ana MARTINEZ AZCONA  
Universidad del País Vasco, Vitoria

In this paper two theories that account for (1) will be discussed:

(1) John should leave the room and Peter should too.

The first theory, developed by Sag (1980), is one of the most complete theories of VP Deletion, and was put forward as an alternative to previous theories of VPD which worked only on syntactic grounds. These theories would, for example, propose the following rule in (2):

(2) VPD (Optional): X - VP - Y - VP - Z  
                          1    2    3    4    5  
                          1    2    3    Ø   5   if 2 = 4

This rule would apply in (3) to yield (1):

(3)  $IP_{IP}[John I'[\text{should } VP[\text{leave ...}]]]$  and  $IP_{IP}[Peter I'[\text{should } VP[\text{leave...}]]]$   
          too]

Unlike these purely syntactic theories of VPD, Sag's theory tries to account also for the semantics of sentences such as (1). It will be shown, however, that Sag's theory fails to account for some cases of VPD, namely, those which seem to be pragmatically controlled. Accordingly, another approach will be suggested which draws on the work done by Ruth Kempson (1989) and Sperber and Wilson (1986). It will be claimed that there is no need for a rule of VP Deletion, and that the underspecified IP in (1) is interpreted pragmatically.

1. In this first section Sag's (1980) theory of VP Deletion will be dealt with. Sag claimed that purely syntactic theories of VPD failed to account for the following:

- (4) Someone hit everyone and then Bill hit everyone.  
(5) Sandy greeted everyone when Betsy did.  
(6) We finally got in touch with John, who my brother tried to visit...  
    a. ... but couldn't.  
    \* b. ... but who he couldn't.

The left conjunct in (4) is ambiguous between a reading in which there was one person who hit everyone else, and one in which everyone was hit by someone, although not necessarily by the same person. Sag argues that it is only when (4) has the first interpretation that deletion can occur, and that syntactic theories would wrongly predict that deletion is possible also where the first conjunct has the second interpretation.

As regards (5), syntactic theories would predict that it was derived from (5a)

(5a) Sandy greeted everyone when Betsy greeted everyone.

which would be appropriate in a context where only after Betsy had greeted everyone would Sandy greet them. Sag agrees that (5) has that interpretation, but he claims that (5) also shares the interpretation of (5b)

(5b) Sandy greeted everyone when Betsy greeted them.

which would be uttered in a context where Sandy greeted each one that Betsy was greeting but always after Betsy had done it. Syntactic theories, however, would disallow deletion in (5b).

Finally, Sag argues that syntactic theories cannot rule (6b) out.

Sag proposes a new theory that accounts for all cases of deletion including the problematic (4) to (6). Sag is chiefly concerned with the recoverability of VPD. He assumes that deletion rules, which apply to convert what he calls shallow structures into S-structures, are defined on syntactic objects, e.g. VPs, but are subject to a general recoverability condition that concerns the representation of those syntactic objects at the level of logical form. By applying some rules of semantic interpretation on the shallow structures he gets to the logical form, where we have lambda expressions of the following kind:

(7) a. Peter likes Betsy and Sandy likes Betsy.

b. Peter,  $\lambda x$  (x likes Betsy) and Sandy,  $\lambda y$  (y likes Betsy).

where we have two lambda expressions, which are alphabetic variants because they differ only in the variables and these are bound in the same way within the lambda expressions.

VP Deletion can, then, apply on a VP whose representation in logical form is a lambda expression that is an alphabetic variant of another expression in the same S or in another S in discourse. For example, VPD would apply on (7) because its logical form has two lambda expressions,  $\lambda x$  and  $\lambda y$ , and they are alphabetic variants.

Let us now see how this theory accounts for the problematic cases in (4)-(6). The two interpretations of the first conjunct in (4) correspond to two different representations at the level of logical form:

(4a)  $(\exists x) (x, \lambda y ((\forall z) (y \text{ hit } z)))$  and then Bill,  $\lambda w ((\forall u) (w \text{ hit } u))$

(4b)  $(\forall z) (\exists x) (x, \lambda v (v \text{ hit } z))$  and then Bill,  $\lambda w ((\forall u) (w \text{ hit } u))$

In (4a),  $\lambda y$  and  $\lambda w$  are alphabetic variants and therefore deletion is possible. In (4b),  $\lambda v$  and  $\lambda w$  are not alphabetic variants and therefore deletion is impossible.

We have also seen that (5) had two interpretations and that it could have two source sentences, namely (5a) and (5b). If this is so, both of them should have logical representations including lambda expressions which are alphabetic variants. (5a) would be logically represented as in (5c) and (5b) as in (5d):

- (5c) Sandy,  $\lambda x ((\forall y) (x \text{ greeted } y))$  when Betsy,  $\lambda z ((\forall w) (z \text{ greeted } w))$   
 (5d)  $(\forall x) ((\text{Sandy}, \lambda y (y \text{ greeted } x)) \text{ when Betsy}, \lambda w (w \text{ greeted } x))$

$\lambda x$  and  $\lambda z$  in (5c) are alphabetic variants and therefore the second VP can be deleted. Similarly,  $\lambda y$  and  $\lambda w$  in (5d) are also alphabetic variants and are thus deletable. In this way, Sag's theory can, unlike purely syntactic theories, account for the two interpretations attributed to (5) above.

Let us turn now to example number (6). Sag should account for the grammaticality of (6a) and the ungrammaticality of (6b). (6a) is logically represented as in (6c):

- (6c)... (*who*  $x$ ) ((my brother,  $\lambda y (y \text{ tried } (y, \lambda z (z \text{ visit } x)))$ ) but Not  
 Could (my brother,  $\lambda w (w \text{ visit } x))$ )

where  $\lambda z$  and  $\lambda w$  are alphabetic variants because they differ only in the variables and these are either bound identically within the lambda expression or bound by the same operator outside. Deletion is, therefore, allowed.

(6b) is logically represented as in (6d):

- (6d)... (*who*  $x$ ) (my brother,  $\lambda y (y \text{ tried } (y, \lambda z (z \text{ visit } x)))$ ) but (*who*  
 $v$ ) Not Could (my brother,  $\lambda r (r \text{ visit } v))$ )

where  $\lambda z$  and  $\lambda r$  are not alphabetic variants because  $x$  and  $v$  are bound outside the lambda expression by two different operators. Therefore deletion is disallowed and (6b) is judged ungrammatical.

To sum up, Sag claims that VP Deletion is a rule that applies to delete syntactic VPs whenever these are recoverable at the level of logical form as lambda expressions which are alphabetic variants of another expression.

Continuing with this idea, Sag distinguishes two types of anaphoric relationships: those which can be pragmatically controlled and those which can only be grammatically controlled. Obviously, for his VPD theory to be valid he must include VPD under the second type, because as he says «non-linguistic entities have no representation at the level of logical form» (Sag 1980:329) and his theory is based on representations at that level.

However, we can find counterexamples to the claim that VPD cannot be pragmatically controlled. Consider (8)-(10):

- (8) (Mother to child who is about to put his fingers into a socket)!  
Don't!
- (9) (Peter and Anouk are walking in the street. It is raining very hard but they have not opened their umbrellas yet. They see a man opening his umbrella in front of them and Peter says): I think we should too.
- (10) (A high jumper is trying to beat his own record by jumping over a bar at 3 metres high. An observer says to another): I'm sure he won't be able to.

It seems that the deletion of the VPs in (8) to (10) has been pragmatically controlled. Sag's theory clearly fails to account for these cases of VP Deletion. In the next section a non-deletion approach will be proposed which accounts for all the examples accounted for by Sag, and for those cases for which Sag has no explanation, namely, (8) to (10).

2. In this section I claim that, first, the examples we have been looking at are not derived through VP Deletion, but that the D/S-structure of (1), for example, would be (11), where no VP is deleted because none has been generated in the first place.

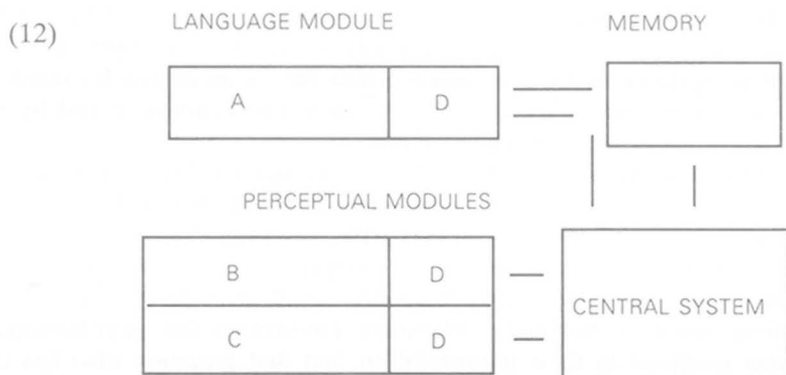
- (11)  $IP_{IP}[John\ I'[\text{should}\ VP[\text{leave...}]]]$  and  $IP_{IP}[Peter\ I'[\text{should}]]$  too]

Secondly, I claim that the interpretation of the second IP involves the same kind of process that is involved in the interpretation of pronominals, DO SO anaphor, DO IT anaphor, Proadjectival SO etc... Thirdly, this interpretation is claimed to be dependent on the context and to involve psychological processes constrained by relevance and grammar. The principle of relevance and the type of psychological process referred to are not exclusively constructed for the interpretation of these Proforms, but are essential mechanisms of a general system of communication and comprehension; they are, in short, cognitive mechanisms (Sperber and Wilson 1986).

I am assuming a modular cognitive system of the type represented in (12), where the Language Module and the Perceptual Modules are input systems (Fodor 1983). Each of them receive information in specialized formats A, B or C. In these modules these specialized formats are converted into the neutral format D, so that information from different modules can then be used by the central system where all information is integrated. Inferential processes occupy a central part in this system.

Let us see what happens in the Language Module: it receives linguistic input and the syntactic parser located in the module assigns it a syntactic structure, both D/S-structure. In order for the central processes to operate

with this information, however, it must be in logical form and in order for it to become part of one's representation of the world, that is, part of the encyclopaedic knowledge, it must represent a full proposition, in the sense that it must be possible to assign some kind of truth value to it. This propositional logical form constitutes D.



What I want to claim following Kempson (1989) is that information derived from sentence grammar and from the parser will very often fail to yield fully propositional logical forms, in other words, in the process of converting A into D, inferential processes which draw information from the Memory Module as well as from other Perceptual Modules are essential.

Consider the following sentence:

(13) Peter asked John to kiss *him*.

If (13) is received by our Language Module, the syntactic parser will assign it a structure without problems. Grammatical Binding Condition B (that a pronominal should be free in its governing category) will deny John as a possible antecedent for *him*. But this grammatical information will still be insufficient for us to decide on the referent of *him*, and this decision is necessary for the logical form to be fully propositional. Pragmatic interpretation which assigns reference to the underlined pronoun is absolutely necessary to enrich the information that comes from sentence grammar.

The inferential processes involved in this pragmatic interpretation will engage the context, where by context we understand different sets of assumptions from such diverse sources as short term memory, long term memory or perception. It is important to understand that with this con-

ception of «context» a piece of linguistic input which has just been processed and which can now be either stored in memory or temporarily kept in the central system, automatically becomes part of the context for succeeding linguistic input. In short, the linguistic context, the situational context and the encyclopaedic knowledge are involved in inferential processes of interpretation.

An important question may then be raised: Can we ever reach an interpretation if so much context has to be considered? Relevance theory provides us with an answer: only the most accessible assumptions at the moment of uttering X constitute the context for X, and in the light of it only relevant interpretations are considered, where the extent to which something is relevant is measured by the effort required to process it and by the contextual effects yielded by its processing.

Having said this, *him* in (13) will be assigned a value by a psychological process which selects the most relevant interpretation from what is immediately accessible without violating Binding Condition B.

This can easily be extended to the interpretation of underspecified I's which have up to now been regarded as the result of VPD. Notice that it is not being claimed that only relevance constrains the psychological processes involved in their interpretation, but that grammar also has this constraining role. So that in the same way as Binding Condition B has been considered to be a constraining grammatical rule for the inferential processes selecting reference for Pronominals, we should also accept the existence of grammatical rules which will constrain the pragmatic interpretation of underspecified I's.

One such rule should capture what Deletion theories have called the Backward Anaphora Constraint (Wasow 1979, Sag 1980). This rule could be restated as follows: when the pragmatic enrichment of an I' appeals to linguistic context, if the head of the I' is the head of the main IP, only the preceding linguistic context can help specify it. If the head of the I' is not the head of the main IP, then both preceding and succeeding linguistic contexts can include a possible referent for it. Let us see how this grammatical rule can constrain the interpretation of utterances such as:

(14) John did after Mary *left the party*.

(15) After Mary left the party, John did.

(16) Susan joined the party and then, as soon as Mary did, John left.

The rule will deny the underlined I' in (14) as a possible referent for *did*, because *did* is the head of the main IP and therefore the succeeding linguistic context cannot be considered. Thus the inferential processes involved in the interpretation of the underdetermined I' will have to appeal to previous linguistic contexts, if any, to the situational context or to the encyclopaedic knowledge.

In (15), where again *did* is the head of the main IP, the preceding linguistic context can be considered without violating the rule, so that if it happens to be sufficiently relevant, (15) could be interpreted as (15a):

(15a) After Mary left the party, John left the party.

In (16), where the head of the underspecified I' is not the head of the main IP, inferential processes can freely take either preceding or succeeding linguistic contexts into account so that there are at least two possible readings in a situationally neutral context:

(16a) Susan joined the party and then, as soon as Mary joined the party, John left.

(16b) Susan joined the party and then, as soon as Mary left the party, John left.

Interpretation of (16) then will have to involve the situational context or the encyclopaedic knowledge, and will eventually be constrained by the principle of Relevance.

A second rule that seems to constrain the interpretation of underdetermined I's, and which I will call the Specifier Constraint, reads as follows (cf. Wasow 1979): no part of the specifier of an I' can be the linguistic antecedent of that I'.

(17)<sub>IP</sub>[<sub>SPEC</sub>[the fact that John [surprised me]]] I'<sub>I</sub>[[did]]

Because of the Specifier rule, (17) cannot be interpreted as (17a):

(17a) The fact that John surprised me surprised me.

However, if we have (18) the same utterance can be interpreted as in (17a) because of the additional linguistic context:

(18)A: What surprised you?

B: The fact that John surprised me did.

To sum up, it has been claimed (i) that the second conjunct in (1) is not the result of deletion, but that it has been generated as such, and (ii) that the interpretation of this type of underspecified I's involves psychological processes which are constrained by the principle of relevance, on the one hand, and by grammar on the other. Finally two constraining grammatical rules have briefly been defined.

This approach should account for the problems that Sag solved with his theory, i.e. it should account for (4)-(6). And it should also account for those cases which could not be accounted for by his theory, namely, examples such as (8)-(10).



In the approach presented in this paper, (4) is not regarded as the source sentence for (4c), but (4c) is generated as such in D-structure, as is shown in (4d):

(4c) Someone hit everyone and then Bill did.

(4d)  ${}_{IP}[_{IP}[\text{someone } {}_{I'}[_{I'}[3sgpast] \text{ }_{VP}[\text{hit everyone}]]]]$  and then  ${}_{IP}[\text{Bill } {}_{I'}[_{I'}[3sgpast]]]$

In the first conjunct, *someone* is ambiguous as Sag says. The process of disambiguation will be entirely dependent on the context and will be constrained by relevance. As for the second conjunct, the underdetermined  $I'$  will also have to be specified through inferential processes. The preceding linguistic context will probably be accessed because of its immediacy, and in the light of it, the IP will be interpreted as «Bill hit everyone», unless there exists a situational context or an earlier linguistic context which happens to be strong enough as to invalidate that interpretation and point at another. In any case, the interpretation arrived at will be that which requires the least effort to process and that which yields the largest number of contextual effects.

Let us look at (5) now, (5) can, as Sag says, be interpreted as (5a) and (5b), but if our approach is right, this does not mean that (5) must be derived from any of them. On the contrary, (5) can be generated directly in D-structure, and its interpretation will depend entirely on the context, linguistic or situational. Suppose for example, that we all know that Sandy and Betsy came into the house and that each said: «Hello, everybody», but that we are arguing about who did first. If in this context one of us says (5), «when Betsy did» will be interpreted as «when Betsy greeted everyone». But if we all know that they started to greet each person in the house one by one, and what we cannot remember is whether Sandy or Betsy went first, «when Betsy did» will be interpreted as «when Betsy greeted them».

As regards (6), I will claim that (6b) can be ruled out on syntactic grounds if our non deletion approach is accepted. Let us compare the S-structure for (6a) and (6b) in (19) and (20) respectively.

(19)  ${}_{CP}[\text{who } {}_{IP}[\text{my brother } {}_{I'}[_{I'}[\text{tried to visit } t] \text{ but } {}_{I'}[\text{could not}]]]]]$

(20)  ${}_{CP}[\text{who } {}_{IP}[\text{my brother } {}_{IP}[\text{tried to visit } t] \text{ but } {}_{CP}[\text{who, } {}_{IP}[\text{he } I'[\text{could not}]]]]]]]$

In (19) we see that *who* is generated as a complement of the verb *visit* in the first  $I'$ , and that it is then moved to the complementizer position in S-structure. The second  $I'$ , the underdetermined one, is generated without verbal complements but is then enriched inferentially as in all the examples we have seen so far. (6b) can be ruled out, because we see in (20) that the second *who* is in complementizer position and yet, no VP has been generated out of which it can have moved. The sentence is, thus, ungrammatical.

This shows that the non-deletion approach can account, at least as well as Sag's, for (4)-(6), (8), (9) and (10), as we have already seen, cannot have been derived transformationally through VPD because there is not any identical material in the preceding discourse which is necessary for the rule to apply. They constitute, therefore, clear evidence for the approach presented here.

In (8), the child decodes *don't!* as a negative command. This linguistic information, combined with his own knowledge of the state of affairs and with the situational context allows him to infer that his mother means «don't put your fingers into the socket» rather than, for example, «don't watch TV». The interpretation the child will arrive at will be the easiest to process and that which produces some effect in the child's representation of the state of affairs.

In (9) Anouk will follow the same kind of inferential process to interpret Peter's utterance as «we should open our umbrellas». This interpretation will be inferred from the linguistic information, from perceptual information (i.e. it is raining, a man has opened his umbrella in front of them...) and from the assumption of optimal relevance that is inherent to all acts of ostensive communication, i.e. the utterance.

In (10) the hearer will interpret the utterance as «I'm sure he won't be able to jump over the bar». The hearer will infer this interpretation by combining the linguistic information in (10), perceptual information (their seeing the athlete training for the jump) and the encyclopaedic knowledge (knowing perhaps about the athlete's capabilities).

To conclude, in this paper a non-deletion approach has been proposed which accounts for all cases explained by VPD theories and for those they could not explain. This proposal should be understood in the framework of Fodor's Modularity and Sperber and Wilson's Relevance Theory.

## References

- FODOR, J.A. (1983), *The Modularity of the Mind*, Cambridge: MIT Press.
- KEMPSON, R. (1989), «Input Systems, Anaphora, Ellipsis and Operator Binding». Paper delivered at the Conference on Knowledge and Language. May 22-24. Groningen University: The Netherlands.
- SAG, I.A. (1980), *Deletion and Logical Form*, New York: Garland.
- SPERBER, D. and WILSON, D. (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.
- WASOW, T. (1979), *Anaphora in Generative Grammar*, Ghent: Story-Scientia.



## SIGNOS TEATRALES NO-LINGÜÍSTICOS: RASGOS KINESICOS Y PROXEMICOS EN *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?*

Lucía MORA GONZALEZ  
Universidad Castilla-La Mancha

Aunque la finalidad de la obra teatral es su representación, podemos acceder al texto teatral sin caer en las dos actitudes extremas, señaladas por Anne Ubersfeld: la actitud clásica, intelectual, que da preferencia al texto y no ve en la representación más que la expresión y traducción del texto literario; y la actitud más «moderna», vanguardista, que considera el texto teatral como un elemento más de la representación, quizá al menos importante<sup>1</sup>. En la práctica, los aficionados al género teatral tenemos que conformarnos la mayoría de las veces con la obra escrita e imaginar su posible puesta en escena. La obra escrita pasa a ser un instrumento de análisis imprescindible, sobre todo si tenemos en cuenta que el acto de la representación es fugaz, efímero, y que sólo el texto permanece.

Ahora bien, en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisociables: el *texto principal* y el *texto secundario*, según terminología de Roman Ingarden<sup>2</sup>. El «texto principal» o discurso verbal pronunciado por los actores, personajes del drama, establece una relación con el público de la sala, mientras que el «texto secundario» —acotaciones e indicaciones escénicas—, ausente a la hora de la representación, comunica al autor con el director de escena. De este modo, el autor sólo es percibido y ejerce una función de representación en la lectura de la obra, cuando se trata del texto secundario: nombra a los personajes y atribuye a cada uno un lugar y una porción del discurso e indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.

En la obra teatral de Edward Albee<sup>3</sup>, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, obra estrenada en New York, *The Billy Rose Theater*, el día 13 de octubre

<sup>1</sup> ANNE UBERSFELD. *Lire le théâtre*. Paris: Editions sociales, 1977.

<sup>2</sup> ROMAN INGARDEN, «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8 (1971), 531-538.

<sup>3</sup> EDWARD ALBEE (1928) es autor también de las siguientes obras dramáticas: *The Zoo Story* (1958). *The Death of Bessie Smith* (1959). *The Sandbox* (1959). *The American Dream* (1960).

de 1962, las acotaciones inmersas en el diálogo ejercen una función indicadora de actuación, situación o movimiento. En el texto secundario se señalan los gestos, actitudes y movimientos que los actores reproducirían a la hora de llevar a escena esta obra teatral. La obra de E. Albee está estructurada en 3 actos —Acto I: *Fun and Games*. Acto II: *Walpurgisnacht*. Acto III: *The exorcism*—, dividiéndose cada acto en un número determinado de «escenas». Para marcar las escenas o «situaciones», término éste último empleado por E. Souriau<sup>4</sup>, en cada acto del drama, he aplicado los conceptos elaborados por la «Semiótica Matemática del Teatro de la Escuela Rumana», en cuyas actividades colaboran Salomon Marcus y otros miembros del «Instituto de Matemáticas» de Bucarest. Estos investigadores proponen utilizar para el análisis sintáctico de una obra de teatro un «instrumento de medición de los aspectos formalizables», instrumento que haría dividir la obra teatral en dos unidades: escenas y personajes<sup>5</sup>.

Partiendo de la definición de «escena» —máximo intervalo de tiempo durante el cual no se realizan cambios en el decorado ni en la configuración del personaje—, es preciso tener en cuenta, a la hora de dividir esta obra en escenas, que en la representación de *Who's afraid of Virginia Woolf?* no se realizan cambios en el decorado: «The scene is the living-room of a house on the campus of a small New England college»<sup>6</sup>, siendo los elementos válidos para este tipo de análisis sintáctico las configuraciones de los personajes, cuatro en total —GEORGE—MARTHA—NICK—HONEY—.

Según estas consideraciones, he podido registrar en esta obra teatral un total de 30 escenas —12 escenas en el Acto I, 12 escenas en el Acto II y 6 escenas en el Acto III—, con la participación en la acción dramática del número de personajes equivalente a 4, 3, 2 y 1.

En cada una de estas escenas, el autor en el texto secundario señala, como he indicado anteriormente, los gestos, actitudes y movimientos que los personajes—actores reproducirían en una representación ficticia, la representación que todo lector imagina. Pero antes de analizar detenidamente los rasgos cinésicos y proxémicos en esta obra teatral, análisis realizado en función al número de escenas en cada acto, es conveniente esclarecer algunas nociones sobre la Kinésica y Proxémica, nociones que llevaré a la práctica en este trabajo.

---

*The Ballad of the Sad Café* (1963) (Adaptación). *Tiny Alice* (1964). *Malcolm* (1965) (Adaptación). *A Delicate Balance* (1966). *Everything in the Garden* (1967) (Adaptación). *All Over* (1971). *Seascape* (1975). *Listening* (1975). *The Lady from Dubuque* (1978). *Lolita* (1979). *The Man Who Had Three Arms* (1980). *Finding the Sun* (1981). *Walking* (1982).

<sup>4</sup> ETIENNE SOURIAU. *Deux cents milles situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

<sup>5</sup> SALOMON MARCUS, «Strategie des personnages dramatiques», *Semiologie de la representation* (ed. A. HELBO). Bruselas: Complexe, 1975.

<sup>6</sup> EDWARD ALBEE. *Who's afraid of Virginia Woolf?* London: Penguin Books, 1988<sup>RP</sup>, p. 9.

	ACTO I						ACTO II						ACTO III																	
	E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	E10	E11	E12	E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	E10	E11	E12	E1	E2	E3	E4	E5	E6
G	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
M	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
N	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
H	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	

Los principios de la *Kinésica* fueron formulados en los años cincuenta por Ray L. Birdwhistell en *Introduction to Kinesics. An annotation system for analysis of body motion and gesture*<sup>7</sup>, obra que marca el comienzo de un estudio estructural del comportamiento corporal. Birdwhistell define la Kinésica como el estudio sistemático de los gestos corporales y aspectos comunicativos del cuerpo en movimiento, en el ámbito de un comportamiento aprendido y estructurado. Según esta definición, su campo de estudio abarcaría los actos corporales humanos que intervienen en toda comunicación, tal como los gestos, la expresión facial y las actitudes corporales comunicativas, ya sean dinámicas o estáticas. Se intenta, pues, en la década de los años 50, analizar el lenguaje del cuerpo, estableciendo una relación entre la comunicación y los demás sistemas culturales. Será posteriormente, a partir de los años 60, cuando la escuela cinésica tanto norteamericana como francesa estudien el comportamiento humano desde una óptica semiológica. Precisamente, dentro de la Escuela francesa, en la década de los 70, Pierre Larthomas en *Le Langage dramatique*<sup>8</sup>, basado en la afirmación de que el gesto es un elemento esencial del lenguaje dramático, establece una triple clasificación de los rasgos cinésicos y habla de *gestos de acompañamiento*, *gestos de prolongación* y *gestos reemplazantes*<sup>9</sup>. Los «gestos de acompañamiento», simultáneos, anteriores o posteriores a la expresión verbal, corroboran el enunciado del emisor. Los «gestos de prolongación» completan el discurso verbal, interrumpido por ciertos motivos significativos, como timidez, miedo, vergüenza... Y, por último, los «gestos reemplazantes» son empleados en lugar de la palabra, ofreciendo informaciones más o menos completas.

También, la *Próximica* o estudio del movimiento corporal, forma parte del sistema de signos no-lingüísticos<sup>10</sup>, al analizar los diversos comportamientos de traslación del cuerpo humano dentro de un contexto, con el fin

<sup>7</sup> RAY L. BIRDWHISTELL. *Introduction to Kinesics. An annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington: Foreign Service Institute. Department of State, 1952.

*Kinesics and Context*. London: The Penguin Press, 1971.

<sup>8</sup> PIERRE LARTHOMAS. *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*. Paris: Armand Colin, 1972.

<sup>9</sup> P. LARTHOMAS para establecer la triple clasificación de los rasgos cinésicos, se basó fundamentalmente en las opiniones de H. W. Wespi, quien en «Die Geste als Ausdrucksform und ihre Beziehungen zur Rede» («El gesto como forma de expresión y sus relaciones con la palabra») (1949), estableció las diferencias existentes entre el gesto que acompaña a la palabra (Redebegleitung), el gesto que complementa a la palabra (Redeergänzung) y el gesto que sustituye a la expresión verbal (Redeersatz). También, Larthomas aprovechó los estudios publicados en la revista *Langages* (10, junio 1968), dedicados a «Pratiques et Langages gestuels».

<sup>10</sup> TADEUSZ KOWZAN establece un cuadro de trece sistemas de signos, con el fin de proporcionar un instrumento provisional de análisis, de los cuales, exceptuando la palabra, doce son denominados «signos no-lingüísticos». Los trece sistemas de signos son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. A continuación, reproduzco el cuadro propuesto por Kowzan:

de descubrir su sentido simbólico. B. Snell en *La estructura del lenguaje*<sup>11</sup>, al hablar de los rasgos proxémicos, afirma que el sentido del movimiento puede radicar en la intención, en la expresión o en la imitación. En efecto, debemos distinguir los «movimientos significativos», intencionales expresivos e imitativos, y los «movimientos comunicativos». El hombre, en un principio, actúa inconscientemente, ya sea por costumbre o por instinto, pero poco a poco va atribuyendo a sus movimientos un claro sentido intencional. Por su parte, Edward T. Hall en *The Silent Language*<sup>12</sup> señala que no existe la más mínima alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial.

En el teatro, los movimientos que realizan los actores en el escenario, se pueden dividir en 4 categorías: sucesivos lugares ocupados en relación a los demás actores, accesorios, espectadores..., formas de desplazamiento, entradas y salidas y movimientos colectivos.

Las entradas, salidas y cruces en escena son meros recursos para situar a los actores dentro o fuera del lugar escénico, o trasladarlos de un lugar a otro. Cualquier entrada, especialmente la primera, es significativa a la hora de caracterizar a un determinado personaje, al mismo tiempo que representa un nuevo agrupamiento psicológico, es decir, origina una nueva escena.

En la obra teatral de E. Albee, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, las distintas escenas estarán marcadas por las entradas y salidas de los personajes, adquiriendo un valor significativo las dos primeras escenas del Acto I, que tienen como función la presentación de los cuatro personajes del drama. De este modo, la representación comienza con la entrada en escena de George y Martha: «Set in darkness. Crash against front door. MARTHA'S

Palabra Tono	Texto pronunciado		Signos auditivos	Tiempo	Sig. aud. (Actor)
Mímica Gesto Movimiento	Expresión corporal	Actor	Signos	Espacio y tiempo	Signos visuales
Maquillaje Peinado Traje	Apariencias exteriores Actor		Visuales	Espacio	(Actor)
Accesorios Decorado Iluminación	Aspectos espacio escénico	Fuera		Espacio y tiempo	Sig. vis. (Fuera Actor)
Música Sonido	Efect. sonoros no articulad.	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Sig. aud. (F. Actor)

(KOWZAN, T.: «El signo en el teatro», *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila, 1969.)

<sup>11</sup> B. SNELL. *La estructura el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1966.

<sup>12</sup> EDWARD, T. HALL. *The Silent Language*. New York: Doubleday, 1959.



laughter heard. Front door opens, lights are switched on, Martha enters, followed by GEORGE»<sup>13</sup>.

En esta primera escena se señalan en el texto secundario ciertos rasgos cinésicos y proxémicos que configuran la caracterización de estos dos personajes, caracterización que no se puede considerar definitiva, ya que irá adquiriendo nuevos matices a medida que avanzamos en la lectura de la obra teatral. Dos gestos de acompañamiento anteriores a la expresión verbal, indicadores de un comportamiento infantil, caracterizarán a MARTHA a lo largo del Acto I y III.

MARTHA (*pouting*): Make me a drink.

MARTHA (*imitating a child*): I'm firsty (Acto I. Escena 1)<sup>14</sup>.

Estos dos gestos se repiten en la escena 10 del Acto I, escena en la que intervienen tres personajes —Martha, Nick, Honey—, en la escena 1 del Acto III, monólogo de Martha, y en la escena 4 del último acto, diálogo entre Martha y George. Veamos los ejemplos:

MARTHA (*offended*): You think I'm kidding? You think I'm joking? I never joke... I don't have a sense of humour. (*Almost pouting*) I have a fine sense of the ridiculous, but no sense of humour. (*Affirmatively*) I have no sense of humour!

MARTHA: (...) Fat chance (*Even softer*) Fat chance. (*Baby-talk now*) Daddy? Martha is abandon-ed.

MARTHA (*a sleepy child*): No more games... please. It's games I don't want. No more games<sup>15</sup>.

Los gestos de acompañamiento anteriores a la palabra, cuya función básica es corroborar el enuniado del emisor, predominan en esta obra teatral. En este sentido, Martha al comienzo de la escena 1 del Acto I aparece caracterizada por un determinado rasgo cinésico imitativo, que combinado con el contexto situacional, posee un valor expresivo en la comunicación interpersonal, al tratarse de una comunicación gesticular de transposición lúdica<sup>16</sup>. Dicho gesto tiene como función mostrar la habilidad lúdica de la anfitriona, factor que tendrá una importancia considerable en el desarrollo de la acción dramática:

MARTHA (*looks about the room. Imitates Bette Davis*): What a dump. Hey, what's that from? What a dump!<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Ibid.*, 6, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 6, pp. 13 y 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 6, pp. 51, 109 y 122.

<sup>16</sup> A. J. GREIMAS, en *Du Sens* (Paris: Seuil, 1970) establece dos tipos de comunicación gesticular: la gesticulación de comunicación directa atributiva o modal y la gesticulación de transposición mimética o lúdica.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 6, p. 11.

Por su parte, George señala ya en la escena 1, Acto I, su protesta ante el intento de dominación por parte de Martha y su disconformidad con la sorpresa que le tiene reservada su mujer, la visita de Nick y Honey. Ambos gestos, de acompañamiento anterior a la palabra y reemplazante, respectivamente, caracterizan inicialmente a este personaje:

GEORGE (*fake-spits*)... to you...

MARTHA: Poor Georgie-Porgie, put-upon pie! (*As he sulks*)  
Awwwww... what are you doing? Are you sulking? Hunh?  
Let me see... are you sulking? Is that what you're doing?<sup>18</sup>

La segunda escena del acto inicial viene determinada por la entrada en Honey y Nick. El autor en el texto secundario nos adelanta algunos rasgos característicos del matrimonio joven, que ejercen una «función técnica», en cuanto que permiten definir en un principio al actante o hablante por medio de un rasgo nuevo e identificarlo posteriormente por medio de un rasgo repetido. En esta segunda escena, HONEY se ríe tontamente, con una «risita nerviosa», gesto que se repetirá a lo largo del primer y segundo acto, pasando de la risa al llanto en el último acto:

HONEY (*giggling a little as she and NICK advance*): Oh, dear

HONEY: I don't know, dear... A little brandy, maybe. «Never mix-never worry» (*She giggles*)<sup>19</sup>.

En el primer ejemplo estamos ante un gesto de acompañamiento anterior a la expresión verbal y en el segundo ejemplo, ante un gesto de acompañamiento posterior a la palabra. Este mismo gesto se repite con frecuencia en las restantes escenas correspondientes al Acto I: dos veces en la escena 4, escena en la que intervienen 3 personajes, ausente Martha:

HONEY (*with a nervous little laugh*): Why, I imagine she wants to be... comfortable

HONEY (*A nervous giggle*): Yes <sup>20</sup>.

Dos veces en la escena 5, determinada por la entrada de nuevo de Martha: se trata en estos casos de gestos reemplazantes:

GEORGE (*quickly*) What we did, actually, if you really want to know, what we did actually is try to figure out what you two were talking about (*Honey giggles, MARTHA laughs*).

GEORGE: Oh, I wouldn't have listened, Martha... I would have peeked (*HONEY giggles, MARTHA laughs*)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid*, 6, pp. 18 y 15.

<sup>19</sup> *Ibid*, 6, pp. 20 y 21.

<sup>20</sup> *Ibid*, 6, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibid*, 6, p. 35.

También el gesto característico de Honey se repite en la escena 6, salida de George, y dos veces en la escena 8, escena en la que intervienen 3 personajes —Martha, Honey, George—:

HONEY (*with a little' shivery giggle of anticipation*): I can't imagine it (Acto I. Escena 6).

HONEY (*with a little giggle*): Well, I ought to (*Then as an after-thought*) Be.

MARTHA (...) I meet fifteen new teachers and their goddman wives... present company outlawed, of course... (*HONEY nods, smiles sillily*) (...) —*gesto reemplazante*— (Acto I. Escena 8)<sup>22</sup>.

Y, por último, cuatro veces en la escena 9, escena determinada por la entrada de Nick: gesto de acompañamiento anterior a la palabra en el primer ejemplo y gestos de acompañamiento posteriores a la expresión verbal en los demás casos:

HONEY (*with that giggle*): They thought you were in the Math Department.

HONEY (*pouting*): Well... all right (*Suddenly she giggles insanely, subsides, To GEORGE*)... When is your son? (*Giggles again*).

HONEY: When is... where is your son... coming home? (*Giggles*).

HONEY (*idiotically*): When's the little bugger coming home? (*Giggles*)<sup>23</sup>.

Posteriormente, en la escena 4 del Acto II, entrada de Martha y Honey, aparecen en el texto secundario las expresiones «Laughs briefly» y «a little giggle—scream»<sup>24</sup>, rasgos repetitivos que identifican a este personaje y originan una nueva caracterización. En efecto, en la escena 5 del Acto III, escena determinada por la entrada de Nick y Honey, el rasgo caracterizador del personaje Honey, su risita nerviosa, se difumina, para dar paso gradualmente a la risa abierta y al llanto. Veamos los ejemplos:

#### APARTADO I

NICK: You a bunny, Honey? (*She laughs greatly, sits*) —*G. Reempl.*—

HONEY I'm a bunny, Honey.

GEORGE (*to HONEY*): Well, now; how's the bunny?

HONEY: Bunny funny! (*She laughs again*) —*G.A. posterior*—

GEORGE (*to MARTHA*): Honey funny bunny! (*HONEY screams with laughter*) —*Gesto reemplazante*—

HONEY: (*a great laugh to cover; then quietly, intensely to GEORGE*): *Don't remember; not can't* (*At NICK, cheerfully*) Hello, Dear<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 6, pp. 39, 43 y 44.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 6, pp. 44, 47 y 48.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 6, pp. 75 y 80.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 6, pp. 123 y 124.

APARTADO II

GEORGE: I'M RUNNING THIS SHOW! (To MARTHA) Sweet-heart, I'm afraid I've got some bad news for you... for us, of course. Some rather sad news (HONEY begins weeping, head in hands).

NICK (softly): Oh my God, (HONEY is weeping louder).

GEORGE: You broke our rule, baby. You mentioned him... you mentioned him to someone else.

MARTHA (tearfully): I did not, I never did.

GEORGE: Yes, you did.

MARTHA: Who? WHO?!

HONEY (crying): To me. You mentioned him to me<sup>26</sup>.

A partir de este procedimiento gesticular ascendente «RISITA-RISA-LLANTO» se consigue finalmente que este personaje, Honey, entre en el juego: al no apreciar ya la diferencia entre «REALIDAD vs ILUSION», piensa que realmente el hijo de George y Martha ha muerto, trasladando el dolor por la pérdida de Jim a su propia experiencia personal, su esterilidad. Este rasgo es significativo porque señala un procedimiento inverso respecto a la intencionalidad de los otros personajes del drama: todos son conscientes del «juego», REALIDAD/ILUSION. Recordemos que en *Who's afraid of Virginia Woolf?*, George decide destruir la fantasía matando a su hijo inexistente, objeto del último juego que da título al Acto III, *The exorcism*.

También en la segunda escena del Acto I se indican algunos rasgos cinésicos caracterizadores del personaje de NICK, situados dentro del ámbito convencional. Este personaje se mostrará «inexpresivo», «frío», «seco», «algo tímido» por ser nuevo en la Universidad... Tratará de ser entusiasta. Sus gestos son convencionales. Así, por ejemplo, señala un objeto presente, *movimiento deíctico*:

«NICK (indicating the abstract painting): Who... who did the...?»<sup>27</sup>; y disculpa las expresiones irónicas de George, realizando un gesto reemplazante:

GEORGE: How about... uh... a quietly noisy relaxed intensity.

HONEY: Dear! You're being joshed.

NICK (cold): I'm aware of that (A brief, awkward silence).

GEORGE (truly): I am sorry (NICK nods condescending forgiveness)<sup>28</sup>.

Después de la presentación de los cuatro personajes del drama en las escenas 1 y 2 del Acto I, con cuyo análisis hemos demostrado que la actividad

<sup>26</sup> *Ibid*, 6, pp. 134, 135 y 138.

<sup>27</sup> *Ibid*, 6, p. 20.

<sup>28</sup> *Ibid*, 6, p. 21.

cinésica es más rica en los personajes femeninos, el autor señala en el texto secundario de las restantes escenas de la obra, aquellos rasgos cinésicos que irán completando la caracterización inicial de George–Martha, Nick–Honey. De este modo, nos reafirmamos en la idea de que GEORGE es un hombre sarcástico y está sujeto a cambios bruscos de carácter. Dos ejemplos significativos explican este comportamiento:

GEORGE: And this... (*With a handsweep taking in not only the room, the house, but the whole countryside*)... this is your heart's content—Illyria... Penguin Island... Gomorrah... You think you're going to be happy here in New Carthage, eh? (Acto I, Escena 3).

GEORGE: (*resignedly*): Yes, Martha.

GEORGE: (*incredulous*): You're amused (*Shrugs*) All right.

GEORGE: (*slamming his drink down, moving towards the hall*): Christ!

GEORGE: (*with a sick look on his face*): You tell them, Martha. You're good at it (*Exits*)<sup>29</sup>.

También está caracterizado George en esta obra teatral de Albee como hombre sádico y violento:

(*GEORGE takes from behind his back a short-barrelled shotgun, and calmly aims it at the back of MARTHA's head, HONEY screams... rises, NICK rises, and, simultaneously, MARTHA turns her head to face GEORGE, GEORGE pulls the trigger*).

GEORGE: POW!!! (*Pop! From the barrel of the gun blossoms a large red and yellow Chinese parasol, HONEY screams again, this time less, and mostly from relief and confusion*).

You're dead! Pow! You're dead!, (Acto I, Escena 7).

MARTHA (...) In fact he was sort of a ... (*Spits the word at GEORGE's back*)... a FLOP! A great... big... fat... FLOP!

(*CRASH! Immediately after FOLP! GEORGE breaks a bottle against the portable bar and stands there, still with his back to them all, holding the remains of the bottle by the neck. There is a silence, with everyone frozen. Then...*) (Acto I, Escena 11)<sup>30</sup>.

Un personaje, en definitiva, que desprecia a sus semejantes, ante los cuales finge sentimientos y actitudes, llegando incluso a imitar sus gestos y tono de voz:

NICK: Yes. Really. Quite.

GEORGE (*mimicking him*): Yes. Really. Quite (...)

<sup>29</sup> *Ibid*, 6, pp. 31, 37, 38 y 39.

<sup>30</sup> *Ibid*, 6, pp. 41 y 56.

GEORGE: DISGUSTING! (*Quietly, but with great intensity*) Do you think I like having that... whatever—it—is... ridiculing me, tearing me down, in front of... (*Waves his hand in a gesture of contemptuous dismissal*) YOU? Do you think I care for it?

GEORGE (*feigned disdain*): I've never heard of anything more ridiculous in my life<sup>31</sup>.

Descubrimos en MARTHA que bajo una apariencia infantil, se esconde una mujer provocativa. Este rasgo lo apreciamos en la escena 5 del Acto I, cuando Martha aparece vestida con otro traje, «*more comfortable*», según la indicación escénica, «*and... and this is most important... most voluptuous*»<sup>32</sup>. Ella, ante el asombro de los demás, sobre todo de Nick, realiza un gesto femenino convencional: «MARTHA (*showing off*): You like it? Good! (...)»<sup>32bis</sup>. Otro ejemplo, indicador de su conducta provocativa, es el siguiente:

MARTHA: Yeah... that was pretty good. (*Softer*) C'mon... give me a kiss.

GEORGE (*indicating NICK and HONEY*): Later, sweetie. (*But MARTHA will not be dissuaded. They kiss, GEORGE standing, leaning over MARTHA's chair. She takes his hand, places it on her stage-side breast. He breaks away.*)

Oh-ho! That's what you're after, is it? What are we going to have... blue games for the guests? Hunh? Hunh? (Acto I. Escena 7 —*gesto reemplazante*—)<sup>33</sup>.

Del mismo modo que George, Martha trata despectivamente a los otros personajes que intervienen en esta obra teatral, actitud que indica un profundo desprecio hacia ellos mismos: «MARTHA (*with a gesture of contemptuous dismissal*): Yaaaahhhh! You two types amuse yourselves... we'll be in (...) (Acto II. Escena 2)<sup>34</sup>.

Las actitudes bruscas de estos dos personajes, George y Martha, dan paso en la última escena del drama, una vez que Nick y Honey abandonan la casa, a un comportamiento suave, incluso cariñoso. La ronda de juegos ha finalizado y, a pesar de que ambos temen a «Virginia Woolf», temen vivir una vida sin falsas ilusiones, han de hacer frente a la Realidad a partir de ese momento.

GEORGE (*puts his hand gently on her shoulder; she puts her head back and he sings to her, very softly*):

Who's afraid of Virginia Woolf  
Virginia Woolf  
Virginia Woolf

<sup>31</sup> *Ibid*, 6, pp. 59 y 48.

<sup>32</sup> *Ibid*, 6, p. 35.

<sup>33</sup> *Ibid*, 6, pp. 41 y 42.

<sup>34</sup> *Ibid*, 6, p. 65.

MARTHA: I... am... George.

GEORGE: Who's afraid of Virginia Woolf...

MARTHA: I... am... George... I... am...

(GEORGE *nods, slowly*) (Acto III. Escena 6)<sup>35</sup>.

Por otra parte, NICK es una persona «narcisista», orgullosa de su cuerpo. El gesto que realiza este personaje, «*Shrugs*», se repite varias veces a lo largo de la obra teatral, con significados diversos: sumisión, indiferencia, desconocimiento, orgullo...:

NICK: (*unselfconscious... almost encouraging her*): It's still pretty good. I work out.

HONEY: Oh, yes... he has a very... firm body.

NICK (*narcissistic, by not directly for MARTHA*): Well, you never know... (*Shrugs*)... you know... once you have it... (Acto I. Escena 5)<sup>36</sup>.

Por último, HONEY está caracterizada como un personaje carente de una personalidad definida, indiferente a todo lo que le rodea, rebelándose únicamente contra los sucesos externos cuando éstos están relacionados con el tema de la maternidad, tema obsesivo en la obra de Albee. Al final del diálogo agresivo que mantienen George y Martha en el Acto III acerca de la infancia y adolescencia de su hijo, Honey exclama: «JUST STOP IT!», mostrando de esta forma su rechazo por la situación creada, al mismo tiempo que se indica en una acotación su comportamiento histérico: «HONEY (*quite hysterical*): You... can't... do... this!»

Finalmente, para concluir este análisis de los rasgos cinésicos localizados en *Who's afraid of Virginia Woolf?*, señalaré que predominan en el texto secundario las actitudes modales, rasgos faciales, que sustituyen a los gestos propiamente dichos. De este modo, GEORGE se muestra «*defeated*», «*resigned and exasperated*», «*preoccupied*», «*suspicious*», «*pensively*», «*serious*», «*too calmly*»...<sup>38</sup>.

MARTHA, por su parte, se comporta, según las distintas situaciones, de modo «*aggressively*», «*amused*», «*joyously*», «*angry-hurt*», «*suggestive*», «*ugly*», «*proudly*», «*offended*»...<sup>39</sup>.

NICK estará «*cold*», «*formal*», «*undecided*», «*impressed*», «*embarrassed*», «*grimly*», «*angry*», «*impatiently*»...<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid*, 6, p. 140.

<sup>36</sup> *Ibid*, 6, p. 38.

<sup>37</sup> *Ibid*, 6, p. 133.

<sup>38</sup> *Ibid*, 6, pp. 14, 15, 17, 33, 76, 77 y 101.

<sup>39</sup> *Ibid*, 6, pp. 36, 37, 41, 42, 43, 49 y 51.

<sup>40</sup> *Ibid*, 6, pp. 21, 25, 27, 35, 37, 46 y 47.

Y HONEY, «coy», «proudly», *timidly, shocked, idiotically, cheerfully, terrified, frightened*...<sup>41</sup>.

También, los *Rasgos proxémicos* adquieren una importancia considerable en la obra de Albee, completando la información que el autor desea transmitir a través de las referencias gestuales. De este modo, en el texto secundario se señalan aquellas indicaciones de movimiento que permiten al lector imaginar el modo de ocupación del espacio, espacio escénico único, ya que no se realizan cambios en el decorado. Los cuatro personajes que intervienen en *Who's afraid of Virginia Woolf?*, realizan una gran actividad dentro del microespacio en el que están inmersos: se dirigen con frecuencia al mueble bar, para servir bebidas, bailan en escena, se aproximan, se separan, se levantan, se sientan, se dirigen al hall, caminan hacia la puerta de entrada en la sala... y, por supuesto, salen y entran en escena, rasgos proxémicos que, como hemos visto a lo largo de este estudio, configuran las diversas «situaciones» de esta obra teatral.

La inmensa actividad que llevan a cabo los personajes en la obra teatral de Edward Albee, simboliza la lucha que mantienen por cambiar el rumbo de su vida, una vida sustentada en falsas ilusiones y en el alcohol. En el fondo, estos seres buscan su verdad liberadora, pues, como afirma Juan José Coy, «cuando la vida está montada sobre hipocresías, falsos presupuestos, acomodación, maleabilidad y mentira, sólo la verdad puede hacernos libres»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibid*, 6, pp. 36, 37, 43, 47, 48, 50 y 105.

<sup>42</sup> JAVIER & JUAN JOSÉ COY. *La anarquía y el orden. Una clave interpretativa de la literatura norteamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1976, p. 135.





## ARTAUD AND THE ENGLISH «THEATRE OF CRUELTY»

Hildegard KLEIN  
Universidad de Málaga

At the end of 1963, the theatre directors Charles Marowitz and Peter Brook began to collaborate with members of the newly-formed Royal Shakespeare Company on preparations for the *Theatre of Cruelty Season* which they co-directed at the LAMDA Theatre. The *Theatre of Cruelty Season* where a representative mixture of several avant-garde genres were performed, included the first performance in Britain of Antonin Artaud's *A Spurt of Blood* (*Le Jet de Sang*, 1925), a fragment from Genet's play *Les Paravents*, an anti-fascist sketch by John Arden, *The Public Bath* by Peter Brook, which is a powerful short play where Jacky Kennedy and Christine Keeler are linked in their suffering as two women seen as victims of the curiosity of the press, etc.

The themes and aspects of the new type of theatre Marowitz and Brook wanted to create, came from Artaud's manifestos *Le Théâtre et son Double*<sup>1</sup> about the so-called «Theatre of Cruelty». Artaud's perception of the word «cruelty» (*cruauté*) does not necessarily imply the infliction of pain or sadism. He wants to help man, with the performance of cruelty on stage and the subsequent shock effects, to achieve a new relationship with his world and its inhabitants. Since Artaud considers our European civilization as decadent and near its total decline, he wants to liberate mankind from this wretched and unbearable situation. Thus, Artaud aims at creating a theatre with a purging effect on the soul, a catharsis in the sense of the old tradition of mysticism.

The French author's conception of theatre language is extremely innovating, in the sense that he is against a written text and strives for a language of sensations. Artaud writes that

---

<sup>1</sup> Vid. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard, Coll. Idées, 1971 (1938); (*The Theatre and its Double*, transl. by M.C. Richards, Calder & Boyars & Grove Press, New York, 1958).

the new theatre language must use human nervous magnetism to transcend the ordinary limits of art and language to realize actively—that is to say magically, *in real terms*—a sort of total creation, where man has only to resume his position between dreams and reality<sup>2</sup>.

Artaud urged directors and actors to be aware of the *dark forces* which are present in the natural world and in the unconscious of the human mind. In Artaud's opinion, the spectator had to be confronted with memories of his dreams

in which his taste for crime, his erotic obsessions, his savagery, his chimeras, his utopian sense of life and matter, even his cannibalism<sup>3</sup>, pour out on a level not counterfeit and illusory, but interior<sup>4</sup>.

The dreams were represented through screams, non-verbal cries, complaints, which were reinforced by devices such as music and light. Thus the author meant to upset the spectator and to even arouse in him physical uneasiness. In fact, one has observed that a crime represented on stage affects the spectator more profoundly than one happening in real life.

Kitchin<sup>5</sup> tries to find an answer to the reason of Artaud's influence on the English theatre in the sixties, which in his opinion is due, on one hand, to Artaud's strong personality, and on the other, to the critical situation in which the theatre found itself because of the competition with media like the cinema and television. As these media had fomented indifference in the spectator to violent scenes, the theatre had to offer innovations which had shock effects on the spectator, such as striking theatre techniques using light and sound, a new style of language, cruel scenes, etc., which meant to attract him again into attending theatre performances.

Kitchin summarises his opinion of Artaud in the following way:

For the best of Artaud's admirers, his work is a challenging comment on the spatial and optical possibilities of live performance. For others there is always the cruelty and the philistinism, the kicks-melodrama in an avant-garde package<sup>6</sup>.

Marowitz and Brook, following Artaud's premises, aimed at creating a theatre with a message for the modern man. Marowitz criticised the so-called drawing-room playwrights for telling only comforting white lies, and the social dramatists for giving disturbing half-truths. Marowitz regretted that nobody had tried to correlate the «tempi of our life with the clutter of

<sup>2</sup> Ronald Hayman, *British Theatre since 1955*, Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 76.

<sup>3</sup> Vid. Edward Bond, *Early Morning*, London, Methuen, 1977; in this play the author uses the device of cannibalism as a metaphor for a devouring capitalistic society.

<sup>4</sup> John Elsom, *Post-War British Theatre*, London: Routledge & Kegan Paul, 1976, p. 144.

<sup>5</sup> Vid. Laurence Kitchin, *Drama in the Sixties: Form and Interpretation*, Londres: Faber & Faber, 1967, pp. 25-28.

<sup>6</sup> Kitchin, *op. cit.*, p. 28.

its meaning»<sup>7</sup>. Marowitz considered that nobody could achieve this with conventional theatre techniques, so that the problem was not so much a question of content but of form.

Artaud's theatre, then, contained elements which Marowitz incorporated in his theatre:

What was Artaudian in our work was the search for means, other than naturalistic-linguistic means, of communicating experience and insights. Also, our attitude to the classics - not as peerless masterworks, but simply as *material* that could be reworked and rethought. [...] And what was characteristically Artaudian was the shared distaste and impatience the group's directors felt towards prevailing theatre-trends; the well-upholstered, self-esteeming cul-de-sac in which contemporary theatre found itself<sup>8</sup>.

Brook directed in 1963 Shakespeare's *King Lear* and in 1964 *Marat/Sade*, written by Peter Weiss, where Artaud's influence is palpable and which is the result of his and Marowitz's new experimental theatre. Here, cruelty is not just blood or brutality, but, in affinity with Artaud, the relentless manifestations of the existential horror hidden behind the façade of society.

Artaud's theories were followed by other directors or authors in the sixties, as for instance the Americans Beck and Malina, who came to London with their Living Theatre, where they performed the play *The Brig* (1965) by Kenneth H. Brown. This play shows the horrors of inhuman discipline, of extreme authority. It achieves its cruel effect on the spectator through the constant, monotonous repetitions of irrational, strict orders, rather than as a consequence of physical ill-treatment shown on the stage.

Beck/Malina, as well as the author of *The Brig*, consider our society, and above all, American society, degenerated and dehumanized. The only possible way to reach the dormant soul beneath this dehumanized society is through the skin, still alive. They clearly express the affinity of the Living Theatre with Artaud:

Life is not suspended in the theatre. The actor breathes, the spectator lives. In the theatre life is intensified. [...] A performance is an act of love in which the playwright, actor and theatre artist expose themselves, body and spirit, under ordeal, at great risk, to produce catharsis and enlightenment for an anonymous audience<sup>9</sup>.

David Rudkin is, besides Edward Bond, the best known exponent of the Theatre of Cruelty in England. His first play, *Afore Night Come*, was first

---

<sup>7</sup> Vid. Charles Marowitz, «Experiment», in Charles Marowitz, Tom Milne and Owen Hale, eds., *The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama*, London: Methuen, 1970.

<sup>8</sup> Charles Marowitz, «Notes on the Theatre of Cruelty», *Tulane Drama Review*, 11, No. 2, (1966), p. 165.

<sup>9</sup> Charles L. Mee Jr., «The Beck's Living Theatre», *Tulane Drama Review*, 7, No. 2 (1962), p. 199.

produced in 1962 for the Theatre Club under the direction of Brook and Marowitz, yet, due to discrepancies with the Lord Chamberlain, it was not performed in a commercial theatre until 1964. The play starts as a documentary which depicts the daily life on a fruit farm at harvest time. Yet, the apparent realism is gradually overshadowed by a sombre foreboding of an approaching cruel event, which indeed does take the shape of a primitive, ritual murder after the accumulation of an unbearable tension which had to be released. In this play, Rudkin shows the «dark forces» inherent in the subconscious of human beings Artaud mentioned. Rudkin transmits exactly the atmosphere in which crimes of the type described in the play occur, specially in rural surroundings, here the Midlands, where superstition and the fear of magical forces are still present. It also depicts the primitive bloodthirstiness deeply rooted in human beings, which comes to the surface in situations of fear and isolation. We can see a parallelism here with Hardy in *Jude the Obscure*, Golding in *The Lord of the Flies* and Edward Bond in *Saved*, *The Pope's Wedding*, *The Sea*.

In this countryside the dark Gods still walk ... and superstitions die hard, strangers are mistrusted, the weak go to the wall and anything out of the ordinary (barrenness, insanity) is as like as not the fault of something unnatural, someone with the evil eye<sup>10</sup>.

There is no coherent group of playwrights within the «Theatre of Cruelty», yet most of the «Angry Young Men» who started in the sixties have certain characteristics in common with Artaud. Charles Wood, for instance, writes cruel, naturalistic, poetic-mystique plays, where he mainly portrays the life of soldiers. Wood does not offer a utopian model for our society, but states real facts in a satirical way. One of his most representative plays is the trilogy *Cockade* (1963). In Peter Barnes's plays, as for instance *The Ruling Class* (1969), we find the coexistence of the comic and the cruel, philosophy and madness, religion and obscenity, following the tradition of the Jacobean theatre of John Webster, Cyril Tourneur and John Ford. Similar to Barnes, Peter Nichols, Joe Orton and Fred Watson also discuss serious problems in their comedies and attempt via catharsis to offer a clearer understanding of these problems. Murder, or attempted murder, is another outstanding characteristic of the plays of the sixties. Pinter's plays (*The Room*, *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party*), for instance, have been denominated «comedies of menace». Here again we find many affinities with Artaud: the dark, mysterious world, the power of destructive forces, primitivism in the behaviour of his characters and examples of rituals.

---

<sup>10</sup> John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to the New British Drama*, London: Methuen, 1983 (1962), p. 306.

Heathcote Williams is the English playwright whose stagecraft has the closest affinities with Artaud. Worth writes about his most successful play *AC/DC*:

This is the most substantial, virtuoso performance in ritualism and cruelty we've yet had, the first play, perhaps, that it seems natural, even necessary, to describe in terms of Artaud's seraphim's theatre<sup>11</sup>.

Just like Artaud, Williams experimented with technical effects such as sound, tone, light, to represent visually and aurally interior states of mind.

Streams of ideas, images, jargon, technicalities flow together, electrical and biochemical languages run into each other: a horrific impression builds up of man as a soft machine, receiving a driving energy in mysterious ways he is struggling to understand. [...] Four-letter words are used in a violently monotonous rhythm that is insidious and disturbing, there is such a strong sense of occult purpose, of language as an element in a monstrous ritual of purification, exorcism and transcendence<sup>12</sup>.

Within English Drama one figure stands out, Edward Bond, because of his innovating theatre technique, his enormous creativity and his preoccupation with the future of humanity. In Bond's theatre we find affinities with Artaud, both in his formal elements as in his ideology, though there are many differences between the two authors as well. While Artaud is chiefly interested in the renovation of the theatre and the function it may fulfil in relation to individual men, to liberate them from an insupportable situation through catharsis, Bond is convinced of the political mission of the artist and the theatre to criticize society and to provoke a change in the audience.

Artaud despises our modern industrial society and feels attracted by primitive cultures, such as the Mexican. Bond, too, considers our industrial society dangerously decadent, but he does not seek refuge in the world of primitive cultures, but wants «to make sense of our technological culture and divorce it from rampant commercialism»<sup>13</sup>.

Bond recurs to scenes of violence in his theatre, because «violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future»<sup>14</sup>. Bond rejects Artaud's philosophical definition of cruelty, though he does not refer to him directly:

[...] I defy anybody to get catharsis out of the violence I use. It's not used in a ritual way, but in a simple, descriptive way, and the answer to the violence must be found in the audience<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Katharine J. Worth, *Revolutions in Modern English Drama*, London: Bell and Sons, 1973, pp. 160-161. Vid. also pp. 160-167.

<sup>12</sup> Worth, *op. cit.*, p. 161 and p. 162.

<sup>13</sup> Edward Bond, *Bingo*, London: Methuen, 1974 (1979), xiii.

<sup>14</sup> Edward Bond, *Lear*, London: Methuen, 1972 (1980), v.

<sup>15</sup> Edward Bond interviewed by John Hall, *The Guardian*, 29.9.1971, p. 10.

Violence is never a solution in Bond's plays, in the same way as violence is never a solution in human affairs. Bond, unlike Artaud, makes use of violence and cruelty in his theatre to achieve a political purpose: to draw the attention to deplorable, dangerous aspects in our society. Thus, Bond opposes the definition «theatre of cruelty» for his theatre, and prefers the term «rational theatre», because he aims at creating, through his work, a rational society where people are responsible for their lives and actions. He is convinced that in a society where people are not manipulated, aggression and violence will not exist.

Though divergent in their conception of cruelty on stage, there are parallelisms in Artaud's and Bond's conception of the setting, although here Bond seems to have been more influenced by Brecht than by the French author. In Bond's theatre we normally find an empty stage, except for some props, which suggest the place and underline the action, as for instance in *Saved*, where a simple fishing-rod indicates a river or a lake. In *The Sea*, for instance, the stage again is totally empty. Bond uses a background of sounds to indicate that the action is set on the sea-shore on a stormy night. Both Artaud and Bond reject a naturalistic setting, but Artaud uses props, light and sound instead of language, whereas in Bond's theatre these devices are used to support the message of the play.

Artaud has eliminated dialogue from his theatre and uses music, dance, light, pantomime, etc. instead. In Bond's theatre dialogue *does* exist to transmit a message, and he uses symbols and images to reinforce this message. When language is absent in Bond's plays, it is for the purpose of indicating loneliness, lack of communication, alienation. Bond has explained the function of language in the theatre quite clearly:

Words must only be the means to gestures, words must be a form of action. Language on the stage has to be physical. [...] When I write anything for the stage, the language has to be metaphorical, physically suggestive and it works on various layers of incurrence and meaning and irony<sup>16</sup>.

Both authors recur to dreams in their theatre, but unlike Artaud, who wants to express interior states of emotions and realities, in Bond's plays dreams reflect the author's view of our society, so that they are shocking representations of a concrete situation, as for instance Arthur's dream in *Early Morning*. In other plays, like *Lear*, dreams sometimes stand for hope for a better society, where instead of cruelty there is love and peace. Here, perhaps, we have the most significant difference between the two authors, Artaud's theatre is extremely pessimistic, while Bond's theatre is optimistic in the sense that it transmits some kind of hope, insignificant as it might appear.

---

<sup>16</sup> Edward Bond, from an unpublished interview with H. Klein, 1989.

In this paper I have tried to show how the celebration of a *Theatre of Cruelty Season* in England based on Artaud's conception of theatre constituted a seminal event to provide the English Theatre with new ideas in order to overcome its crisis. Not only were the «mainstream» theatres influenced by Artaud's theories, but more importantly it opened up the possibility for fringe companies to perform in small, rudimentary theatres the new lines of development. From this enthusiastic work of the modern fringe companies derived the new importance and vitality of British theatre.





## INTERPRETACION SOCIOLINGÜÍSTICA DEL IDIOLECTO DEL GUARDABOSQUES EN LADY CHATTERLEY'S LOVER

Consuelo MONTES GRANDADO

Universidad de Salamanca

Una de las notas dominantes que la crítica ha destacado de *Lady Chatterley's Lover* es el tono elegíaco, de resignación en los personajes y en la voz de Lawrence ante una sociedad cada vez más dominada por un sentimiento de individualismo<sup>1</sup>. El autor, desilusionado y enfermo, ya no se plantea una solución erótica a la separación clasista de la sociedad inglesa, como había hecho en las dos versiones anteriores de la novela, *The First Lady Chatterley* y *John Thomas and Lady Jane*. La «vida», en oposición a las «ideas», únicamente es concebible, en esta tercera reescritura del material, en individuos aislados como Mellors y Connie, que se marginan de la estructura de clases y de las condiciones sociales y económicas, y sólo buscan su propia salvación en medio del caos. En este mundo de muerte e industria, Mellors se peculiariza por «his profound lack of connection to his society and to anything greater than himself<sup>2</sup>». En oposición a la imagen proletaria que caracterizaba a sus predecesores, este guardabosques destaca por su porte distinguido, de auténtico caballero, sus modales correctos y su perfecto inglés, cuando ésa es su intención. Descubre sus pensamientos y sentimientos con una expresión sumamente articulada y clara, en un estándar sin ninguna indicación coloquial, como los demás personajes cultos, Connie, Clifford etc. En esta versión, él es ahora el portavoz de las ideas del autor. Mellors es un aristócrata natural, en el que se combinan la ternura, la vitalidad, la consciencia de las facetas pasionales del ser, que había caracterizado a los anteriores guardabosques, y el refinamiento en la elaboración de las ideas, el desarrollo de la consciencia verbal, cualidad hacia la que Lawrence siempre tendió. Está dotado de una personalidad singular y compleja, sobre cuyo componente lingüístico nos proponemos reflexionar.

<sup>1</sup> Cf. Marguerite Beede Howe, *The Art of the Self in D.H. Lawrence*, Ohio University Press, Ohio, 1977, p.133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.134.

Creemos que la categorización más adecuada, que integraría la ampliación de su competencia comunicativa respecto a la de los guardabosques de las dos versiones anteriores, es la de hablante bilingüe o bi-dialectal. Ha experimentado en su adolescencia un proceso sociolingüístico similar al del autor<sup>3</sup>, el proceso propio de un hablante *lame*, según lo definió Labov<sup>4</sup>. Este tipo de hablante se automargina de su grupo social humilde, adopta valores institucionales e intelectuales, y prefiere acatar las normas del estándar, de prestigio social, frente a las de la variedad vernácula, más vulgar, símbolo a su vez de la ética de solidaridad y otros principios imperantes en la comunidad dialectal.

En los primeros encuentros con Lady Chatterley se muestra silencioso, reservado, apenas profiere algunas palabras. Conserva esta faceta del taciturno Parkin, que contrasta de forma efectiva y dramática con la verborrea de Wragby y de Clifford. Sucesivamente irán apareciendo las distintas «identidades» del guardabosques, con su correspondiente correlato lingüístico. Hasta ahora, en nuestra opinión, la mayor parte de los comentarios e interpretaciones de cariz lingüístico en los estudios críticos sobre este personaje han sido superficiales o insuficientes. Uno de los errores de la crítica que, creemos, más necesitan ser esclarecidos se refiere a la conexión automática que algunos académicos establecen entre el uso en Mellors de las palabras obscenas y la utilización del habla vernácula<sup>5</sup>. Por otra parte, la complejidad de su bilingüismo tampoco ha sido comprendida por falta de una base de referencia sociolingüística. Su competencia en dos códigos ha sido calificada, con simpleza, como esquizofrenia lingüística por Albright y Squires. Así define el primero a Mellors: «Mellors himself is so complex as to be almost schizoid, a standard-English-self and a dialect-self<sup>6</sup>». Squires<sup>7</sup> ofrece la misma explicación a lo que, para él, es la yuxtaposición de dos modos de habla en un sólo personaje, en vez de en clases opuestas. De esta forma, opina, Lawrence internaliza en Mellors las categorías de «elegido» y «maldito». No compartimos una consideración tan reducida de su bilingüismo que más parece un paralelismo forzado que una aclaración lingüística.

<sup>3</sup> Cf. Consuelo Montes Granado, «Un fenómeno sociolingüístico y su ilustración en D.H. Lawrence», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, no 3, 1990.

<sup>4</sup> Cf. William Labov, *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972.

<sup>5</sup> Véase Anthony Burgess, *Flame into Being. The Life and Work of D.H. Lawrence*, Heinemann, London, 1985: p.184. Aida Burns, *Nature and Culture in D.H. Lawrence*, Macmillan Press, London, 1980: p. 109. Alistair Niven, *D.H. Lawrence: The Writer and his Work*, Longman, Essex, 1980: p.81. Keith Sagar, *The Art of Lawrence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966: p. 195. Brian Way, «Sex and Language. Obscene Words in D.H. Lawrence and Henry Miller», *New Left Review*, 27, 1964: p. 72.

<sup>6</sup> Daniel Albright, *Personality and Impersonality: Lawrence, Woolf and Mann*, University of Chicago Press, Chicago, 1978: p. 93.

<sup>7</sup> Cf. Michael Squires, «New Light on the Gamekeeper in *Lady Chatterley's Lover*», *The D.H. Lawrence Review*, 11, 3, 1978, pp. 234-45.

Tanto la modalidad regional de habla como el estándar presentan una amplia gama de funciones en el idiolecto de Mellors, como veremos en la muestra que hemos seleccionado. Tampoco creemos que su naturaleza bilingüe pueda demostrar en él síntomas de inseguridad social, como concluye Squires en su artículo. Por el contrario, Mellors revela un dominio y un control de la situación sorprendente y es capaz de ello no por tener una identidad social incierta (así le ha definido Gill<sup>8</sup>) sino porque su identidad social es múltiple y flexible, según su conveniencia. En esta perspectiva se sitúa Sanders<sup>9</sup> que ha visto reflejado en el uso de los dos códigos la ambivalencia de este personaje.

Para finalizar esta parte introductoria hemos de adjuntar la referencia a otros estudios más ambiciosos en sus pretensiones de calibrar el fenómeno lingüístico observable en el habla de Mellors. El del alemán Ostheeren<sup>10</sup> que intenta aplicar la teoría del registro en las variaciones del idiolecto del guardabosques de la tercera versión, y el de Leith<sup>11</sup> que introduce un acercamiento sociolingüístico. Es un apunte sugerente de la dirección que la interpretación crítica puede tomar, aunque no hace mención de ningún modelo que explique la alternancia de códigos, tan sólo establece una distinción lingüística entre variedad marcada y no marcada. Asimismo, debemos mencionar un antiguo estudio sociolingüístico efectuado por Shuy<sup>12</sup>. Por nuestra parte, en el espacio que resta, nos proponemos ofrecer una ejemplificación significativa de una interpretación sociolingüística del idiolecto de este peculiar personaje. La fundamentamos en distintos modelos, que fueron elaborados con el fin de describir, explicar y predecir, en la medida de lo posible, las estrategias que gobiernan los cambios de código<sup>13</sup>.

Uno de los últimos encuentros entre Mellors y Connie en *Lady Chatterley's Lover* da lugar a una escena que refleja espléndidamente el juego sociolingüístico que el guardabosques controla e instrumentaliza según sus deseos negociadores en el contexto de la situación. Ésta, que en nuestra opinión es una pieza sutilmente construida, no ha descollado por su preciosis-

---

<sup>8</sup> Vid Stephen Gill, «The Composite World: Two Versions of *Lady Chatterley's Lover*», *Essays in Criticism*, vol 21, 1971, pp. 347-64: p. 347.

<sup>9</sup> Vid Scott Sanders, *D.H. Lawrence: The World of the Major Novels*, Vision Press, London, 1973: p. 193-4.

<sup>10</sup> Vid Klaus Ostheeren, «Dialekt und Register in *Lady Chatterley's Lover*» en Ernst S. Dick und Kurt R. Jankowsky (eds), *Festschrift für Karl Schneider*, John Benjamin, Amsterdam, 1982, pp. 517-33.

<sup>11</sup> Vid Richard Leith, «Dialogue and Dialect in D.H. Lawrence», *Style*, XIV, 3, 1980, pp. 245-58.

<sup>12</sup> Vid Roger W. Shuy, «Code-switching in *Lady Chatterley's Lover*», *Working Papers in Sociolinguistics*, 22, February, 1975.

<sup>13</sup> Este es el meollo de un análisis que llevé a cabo, dentro de un contexto de investigación más amplio, en mi tesis doctoral. Véase «Estudio dialectal y sociolingüístico en la novelística de D.H. Lawrence», tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1989.

mo expresivo, aunque ciertamente sí ha atraído la atención de la crítica. La evaluación negativa que ha suscitado en autores como Burns<sup>14</sup>, que la escoge como la muestra más patente del carácter irritante del dialecto de Mellors, nos parece simplista y desafortunada. La aplicación de los modelos teóricos a los que haremos referencia revelan un hilo conductor potente en los múltiples cambios de código que este personaje exhibe en la escena de la cena. Los prolegómenos de la misma son los siguientes. Antes de marchar al continente, Connie piensa un plan para pasar la noche con el guardabosques, como le ha prometido. Necesita la ayuda de su hermana Hilda para cubrir las apariencias ante Wragby y su esposo, de modo que finjan comenzar el viaje en coche por la tarde. Hilda dormiría en un pueblo cercano, pero previamente conduciría a Connie a un lugar en el bosque, próximo a la casa de su amante. Así sucede. Hilda, que desde del principio se ha opuesto a esta relación, les acompaña a desgana, a instancias de Connie, durante un rato, lo cual origina una interesante interacción.

La situación destacará por la divergencia lingüística en el comportamiento del guardabosques, provocada por la actitud de antipatía solapada de Hilda. Ya inicialmente se observa su recelo mutuo, su saludo reacio a romper la distancia física que les separa. Por educación, Mellors manifiesta en su primera intervención convergencia lingüística hacia ella al hacer uso del inglés estándar. Implica su buena voluntad de aproximación verbal a su forma culta de habla, quizá buscando su aprobación. Es ésta una conducta verbal estudiada por la teoría de la acomodación del habla<sup>15</sup>. A la vez puede considerarse, según el modelo de la negociación de identidades de Scotton<sup>16</sup>, como un código no marcado que Mellors escoge por su asociación con el orden esperable en esa interacción, que consiste en una igualdad lingüística reflejo de la igualdad de trato que supone debe predominar en ese encuentro tan atípico. Debemos insistir en que se trata de un intercambio dialogístico que Scotton categoriza como no convencionalizado, en el sentido de que no hay normas sociales que, convencionalmente, asignen como no marcado un código específico. De ahí, la libertad que siente el guardabosques para encauzar a continuación sus parlamentos por sendas de disociación o, en términos del modelo de Scotton, por la elección de un código marcado, el dialectal.

Después de la convergencia inicial, se incluye un pequeño detalle, aunque significativo, que explica el cambio de código del guardabosques, la falsa actitud de timidez de Hilda: «“Beer for me, please!” said Hilda, with a

<sup>14</sup> Cf. Aida Burns, *Nature and Culture in D.H. Lawrence*, Macmillan Press, London, 1980: p. 109.

<sup>15</sup> Cf., entre otras obras, H. Giles & P.F. Powesland, *Speech Style and Social Evaluation*, European Monographs in Social Psychology, 7, London Academic Press, London, 1975.

<sup>16</sup> Cf. Carol M. Scotton, «The Negotiation of Identities in Conversation: A Theory of Markedness and Code Choice», *International Journal of the Sociology of Language*, 44, 1983, pp. 115-36.

mock sort of shyness. He looked at her and blinked. He took a blue jug and tramped to the scullery. When he came back with the beer, his face had changed again<sup>17</sup>». Es ahora cuando Mellors da paso a una variedad vernácula cerrada. El contraste es más efectivo en esta versión ya que no es progresivo como en la anterior, sino con la radicalidad que caracteriza el idiolecto de este personaje. Adopta una de las formas más intensas de divergencia que establece la jerarquía de Thakerar et al.<sup>18</sup>, dentro de la teoría de la acomodación del habla, el cambio a otra lengua ante un hablante de otro grupo, agravado en sus circunstancias por su dominio absoluto del estándar y por su elevación educacional que incluso Hilda reconoce: «She could not help realizing that he was instinctively much more delicate and well-bred than herself<sup>19</sup>». Para transmitirlo, Lawrence elabora una de las representaciones dialectales más obstrusivas de su novelística, caracterizada por un exceso de rasgos divergentes, algunos de ellos de ámbito dialectal reducido. Veamos una muestra:

«Sit yer still, sit yer still! Ta'e ony cheer as yo'n a mind to, none of us is th' big bear,» he said with complete equanimity. (...)

«As for cigarettes,» he said, «I've got none, but 'appen you've got your own. I dunna smoke, mysen. Shall y'eat summat?» He turned direct to Connie. «Shall t'eat a smite o' summat, if I bring it thee? Tha can usually do wi' a bite.»<sup>20</sup>

La divergencia lingüística de Mellors está tan calculada, su intencionalidad y artificialidad destacan con tal claridad y evidencia que puede concebirse como una táctica de disociación personal en un encuentro que más se define como una confrontación interindividual que entre grupos. Dista del carácter defensivo que el dialecto adquiriría en boca de Parkin en la versión anterior. No simboliza el refugio en la cultura y la lengua vernácula, una de las explicaciones para el cambio de código que proporcionan los antropólogos sociales Blom y Gumperz<sup>21</sup>, como sucede en su predecesor. Por el contrario, es un arma ofensiva que administra con pleno dominio de sí mismo y de la situación («He spoke the vernacular with a curious calm assurance, as if he were the landlord of the inn<sup>22</sup>», y con una insistencia recalitrante que no cede, a pesar de las indicaciones explícitamente en contra por parte de

<sup>17</sup> D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Penguin, Harmondsworth, 1960: p. 253.

<sup>18</sup> Cf. Jitendra N. Thakerar, Howard Giles & Jenny Cheshire, «Psychological and Linguistic Parameters of Speech Accommodation Theory», en Colin Fraser & Klaus R. Scherer (eds), *Advances in the Social Psychology of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 205-49.

<sup>19</sup> *Lady Chatterley's Lover*, ed. cit., p. 255

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>21</sup> Cf. Jan Peter Blom & John J. Gumperz, «Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway» en John Gumperz & Dell Hymes (eds), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*, Basil Blackwell, Oxford, 1986, pp. 407-34.

<sup>22</sup> *Lady Chatterley's Lover*, ed. cit. p. 254

Hilda. El diálogo que tiene lugar entre ellos es singular pues sitúa en un primer plano este fenómeno sociolingüístico de cambio de código y extiende su repercusión más allá de la reacción emocional del oyente: durante un largo rato, se convierte en el tema central de conversación de los personajes. Hasta este extremo de sensibilidad respecto a los usos lingüísticos ha llegado Lawrence en la reelaboración dialogística de *Lady Chatterley's Lover*:

Hilda looked up at him.

«Why do you speak Yorkshire?» she said softly.

«That? That's non Yorkshire, that's Derby.»

He looked back at her with that faint, distant grin.

«Derby, then! Why do you speak Derby? You spoke natural English at first.»

«Did Ah though? An' canna Ah change if Ah'm a mind to't? Nay, nay, let me talk Derby if it suits me. If yo'n nowt against it.»

«It sounds a little affected,» said Hilda.

«Ay, appen so! An' up i' Tevershall yo'd sound affected.» He looked again at her, with a queer, calculating distance, along his cheek-bone: as if to say: Yi, an' who are you?<sup>23</sup>

Obviamente, es una burla de la elección no marcada según señala el modelo de negociación de identidades de Scotton, que en un principio y de forma natural en él, iba a estar asociada con el inglés estándar. La yuxtaposición con el dialecto de la zona de un inglés correcto en las primeras intervenciones e incluso en un intermedio de su conducta divergente, en una réplica a la reiterada observación de Hilda sobre la artificialidad de su habla vernácula, muestra, según recoge explícitamente el modelo de Scotton, la identidad dual de este hablante bilingüe<sup>24</sup>. Hilda es consciente de ello y su reacción no es solamente de disgusto como en la versión anterior, sino de incredulidad: «She saw his smallish, sensitive, loose hand on the table. He was no simple working man, not he: he was acting! acting!<sup>25</sup>». Mellors ha adoptado el papel de lugareño de habla dialectal. Asume un status social de modos vulgares que no convence a Hilda, y se expresa de forma acorde, según la sutil correlación que establece el sociólogo del lenguaje Breitborde entre la expresión de un status social y la explicación de la conducta verbal en la situación social<sup>26</sup>. No es una reminiscencia o un amparo en la cultura comunal, según explican este fenómeno Blom y Gumperz, o imperativos de redes compactas masculinas, que imponen el uso de la variedad vernácula en sus miembros bajo unos principios de solidaridad y lealtad, fenómeno

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>26</sup> Cf. L.B. Breitborde, «Levels of Analysis in Sociolinguistic Explanation: Bilingual Code-Switching, Social Relations, and Domain Theory», *International Journal of the Sociology of Language*, 39, 1983, pp. 5-43.

sociolingüístico que los hermanos Milroy han evidenciado y cuantificado<sup>27</sup>, sino una negociación, en términos de Scotton, de una identidad social que el amplio y flexible repertorio verbal de su competencia comunicativa le permite. De este modo, procura la disociación máxima, en términos de la teoría de la acomodación del habla, de la hermana de Connie y de todo lo que ella significa, que es extensible a la moralidad convencional y letal de Wragby y de la civilización intelectual e industrializada.

Si recapitulamos y extrapolamos unas reflexiones finales, podríamos destacar la perfección observada en la elaboración lingüística del idiolecto de Mellors en la tercera versión de esta novela. Con el apoyo de diversos modelos de la sociolingüística, esperamos haber esclarecido cómo sus cambios de código no son caprichosos, ni responden a imperativos dictatoriales del autor. Su conducta verbal, lejos de ser esquizofrénica, se revela como una poderosa y efectiva instrumentalización literaria de un fenómeno lingüístico real, que quizá sólo un autor tan singular como D. H. Lawrence, «*lame*», bilingüe y artista excepcional, podría tener la habilidad y el ingenio de explotar dramáticamente en un personaje central.

---

<sup>27</sup> Cf., entre otras obras, Lesley Milroy, *Language and Social Networks*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.





## UN ANALISIS NARRATOLOGICO DE *THE WASTE LAND*: LA FICCIONALIDAD DEL CONSTRUCTO

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

Universidad de Zaragoza

Intentar decir algo sobre *The Waste Land* a estas alturas puede parecer un tanto pretencioso o una actividad condenada al fracaso desde su comienzo. No es mi propósito, por razones de espacio, entrar en un análisis exhaustivo de tan famosa obra, ni tan siquiera intentar demostrar la validez de alguna lectura «novedosa» de tan difícil texto, sino tan sólo desarrollar, en líneas generales, un análisis narratológico de la misma en la creencia de que ello demostrará —o, al menos hará plantearse nuevas dudas al lector eliotiano— que el tema fundamental de la obra no es la disolución de la civilización occidental, ni tan siquiera la necesidad de regeneración de ésta a través de unos reconstituidos ritos de fertilidad, temas que tradicionalmente han sido erigidos por la crítica literaria como los pilares básicos del texto de Eliot<sup>1</sup>. Por el contrario, el análisis narratológico, ayudado de la vieja estilística<sup>2</sup>, nos descubrirá, espero, que el fa-

<sup>1</sup> Este tipo de crítica sobre *The Waste Land* se ha desarrollado desde muy pronto y los ejemplos serían abundantísimos. Véase, a este respecto, el famoso *Castillo de Axel*, de Edmund Wilson (Madrid: Cupsa, 1969 [1931], pp.88-95); el artículo de Francis Noel Lees «Mr Eliot's Sunday Morning Satura ...», en *T.S.Eliot: The Man and His Work* (Allen Tate, ed.; Harmondsworth: Penguin, 1971 [1966]; pp. 343-52); el ya clásico volumen de T.S. Pearce *T.S.Eliot* (Londres: Evans Bros. 1967; pp. 95-105). Grover Smith, en su estudio *The Waste Land* (Londres: Allen & Unwin, 1983), y especialmente en el Capítulo 4 del mismo, se centra también en el análisis de las fuentes y en la importancia del elemento mítico del poema; sin embargo, versando sobre el uso de las Notas, este crítico se aventura a afirmar: «The created myth in *The Waste Land* is at all points a burlesque myth, but none the less serious and universal» (p. 86; mi énfasis). Ronald Bush, en *T.S. Eliot: A Study in Character and Style* (Oxford: Oxford University Press, 1984) se refiere más irónicamente a la validez, para la temática del poema, de las fuentes de Weston y Frazer pero, aun así, no descarta el poder unificador y mítico del mismo: «It may be, ..., that Eliot had some kind of short-lived religious illumination during the process of re-envisioning the fragments of his poem, and that his reshaping points to the recognition of a pattern in his life that he had not seen before» (p. 72).

<sup>2</sup> En sentido lato; representada por la actividad crítica desarrollada, por ejemplo, por Amado Alonso en *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos, 1977; 3ª Ed.), o F. Lázaro Carreter y E. Correa Calderón en su archifamoso *Cómo se comenta un texto literario* (Madrid: Cátedra, 1987; 25ª Ed.).

moso texto se asienta en la imposibilidad de conocimiento a través del lenguaje y en el cinismo<sup>3</sup> de su autor.

Bien es sabido que *The Waste Land* presenta, como texto, muchas peculiaridades que producen en él una lectura muy difícil y una casi imposibilidad de catalogación, hecho que motivaría en el crítico taxonomista un cierto nerviosismo. ¿Nos encontramos con un poema lírico o narrativo? ¿Dónde está su lógica o el porqué de su aparente carencia de lógica? Las dificultades aumentan si consideramos que el mismo Eliot elaboró para su poema un aparato editorial que insertó en la primera ocasión en que éste se publicó como libro<sup>4</sup>: en este aparato editorial el Eliot-Editor introduce una serie de notas que aparentemente ayudarían a realizar una lectura del poema más satisfactoria y clara. Pero la realidad parece ser otra pues en casi todas las ocasiones las notas aportadas por este Editor remiten a otras obras escritas, literarias en buena parte, lo que hace que el lector entre en un complejo de abrumadoras referencias o que elija ediciones, como la conocida de *The Norton Anthology*, en que un segundo editor ha intentado clarificar las Notas proporcionadas por el Editor-Eliot. Oscuridad, complejidad, enrevesamiento: el lector que conozca la teoría crítica desarrollada por el famoso poeta se percatará de que la editada *Waste Land* ciertamente responde a ese conocido párrafo que su autor escribiese poco antes en «The Metaphysical Poets»:

We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary language into his meaning...<sup>5</sup>.

El lector de la teoría crítica de Eliot no debería, sin embargo, creer a pies juntillos todo lo que el famoso escritor propone<sup>6</sup>: la actividad de leer *The Waste Land* es ciertamente difícil pero el «contenido» del poema tal vez se disuelve en el vacío, en lugar de «aprehender» esta compleja civilización del presente.

El análisis narratológico<sup>7</sup> del texto editado de *The Waste Land* nos llevaría a formular el siguiente esquema:

<sup>3</sup> En el sentido filosófico, y no despectivo, del término.

<sup>4</sup> Circunstancia que se produjo a finales de 1922, a poco de que el poema *The Waste Land* viese la luz, por primera vez, en el número 1 de *Criterion* (noviembre 1922).

<sup>5</sup> J. Hayward, ed. *T. S. Eliot: Selected Prose*, Harmondsworth y Londres: Penguin and Faber & Faber, 1953; p. 118.

<sup>6</sup> A este respecto véase el análisis de carácter deconstructivista elaborado por Louis Menand en *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context* (Oxford: Oxford University Press, 1987). Sobre lo inconsistente de las teorías literarias de Eliot, véanse especialmente los capítulos sexto («Poetry as Poetry») y séptimo («The Cultural Critic»).

<sup>7</sup> Para el estudio narratológico que sigue me he valido principalmente de las teorías expuestas por Gerard Genette en *Narrative Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]) y en



En este esquema, que trata de reproducir los distintos niveles en que operan los actos comunicativos en la lectura del texto, nos encontramos, presentando el nivel más profundo aquí analizado —la historia—<sup>8</sup>, con la existencia de un narrador de múltiples voces que nos presenta una serie de hechos acaecidos a varios personajes en tiempos y lugares diversos; este narrador a veces se dirige directamente a su narratario a través, por ejemplo, de la conocida referencia a un texto previo de Baudelaire, «hypocrite lecteur! —mon semblable,— mon frère!» (v. 76). Por encima de este narrador, de la historia que cuenta<sup>9</sup>, y del narratario, nos encontramos con el Eliot-Editor que glosa sobre el poema cuya voz principal es el mencionado narrador: habría que creer, por consiguiente, en la omnisciencia de este Editor que, en términos genetteanos, es con respecto al poema tan extradiegético<sup>10</sup> como parecía ser el narrador con respecto a la historia que nos cuenta en el poema: ambas entidades, narrador y Editor, en sus respectivos roles, estarían por encima de aquello sobre lo que versan y dispondrían, consecuentemente, de una visión irónica y distanciada de sus objetos narrativos. Por encima, a su vez, del nivel del Editor que se dirige a un hipotético lector

*Narrative Discourse Revisited* (Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983]); y de Mieke Bal en *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985). Por la confusión terminológica que podría producirse, me permito aclarar que mi utilización de los términos «historia» y «texto» los he tomado de esta última autora.

<sup>8</sup> Por razones de espacio no entramos en el análisis de la «fábula». En todo caso, el estudio de este último nivel no haría sino señalar, aún más, el carácter regresivo del texto eliotiano.

<sup>9</sup> Entendemos que, en un sentido general, el poema de *The Waste Land* tiene un carácter narrativo: es decir, se nos relatan una serie de eventos localizados —aunque de manera distorsionada— en el espacio y en el tiempo, apareciendo además un conjunto de personajes que intervienen en dichos eventos (véase M. Bal, op. cit., pp. 3-10).

<sup>10</sup> Sobre el concepto de extradiegético véase G. Genette *Narrative Discourse*, op. cit., pp. 228-29.

erudito, estaría en nuestro análisis narratológico la figura del autor implícito, entidad que representa las posibles intenciones últimas que el autor real perseguiría al escribir el texto y que sólo la pericia de un lector —real— capaz de leer estas implicaciones podría descubrir. El conocedor de la crítica escrita sobre *The Waste Land* sabe que frecuentemente la figura del Editor del poema se ha confundido con las intenciones últimas de Eliot: es decir, se ha venido asumiendo que el Eliot-Editor se correspondía perfectamente con el autor implícito; otras veces se ha destacado, por el contrario, que las Notas no parecen aclarar realmente el «significado» del poema pero ello se ha erigido, a su vez, en la afirmación de que el poema no tiene «significado» y que Eliot (y no el Editor) sólo pretendía sugerir que en la poesía contemporánea no se debe buscar un significado lógico<sup>11</sup>.

Pero el tiempo pasa y tras el Modernismo se ha abierto otro período cultural bautizado como «Postmodernismo» donde, probablemente, estemos en condiciones de comenzar a comprender mejor el espíritu modernista y las implicaciones metafísicas de *The Waste Land*: la técnica de regresión «ad infinitum», una «mise en abyme»<sup>12</sup> en sentido lato, puede ayudarnos a entender tal vez mejor este texto de difícil comprensión. Comencemos, por consiguiente, por el nivel de la historia.

Un análisis estilístico del poema nos descubre que está construido sobre un número limitado de recursos que se repiten a lo largo de sus versos. A saber:

1. La utilización de múltiples símbolos, que en nada extraña pues Eliot ha confesado en numerosas ocasiones el influjo del simbolismo francés en su poesía. Abril, la roca, la sombra, el agua, la capilla del Grial y un largo etcétera ponen de manifiesto que esta técnica produce un claro confusionismo (perdónese la paradójica expresión). Nótese, sin embargo, que el símbolo es, en un poema, un significante que se refiere a uno o varios significantes que a su vez se refieren a sus respectivos significados: es decir, el uso del símbolo introduce un componente de referencialidad dentro del sistema referencial que es la lengua.

2. La hipertextualidad<sup>13</sup> o el uso de referencias y alusiones extraídas de obras anteriores es otra técnica de uso frecuente. Como es bien sabido, *The*

<sup>11</sup> Sobre las diferentes interpretaciones que la crítica ha dado a las Notas, véanse, por ejemplo, T. S. Pearce, op. cit., pp. 95-105; G. Smith, op. cit., pp. 151-52; L. Menand, op. cit., p. 89.

<sup>12</sup> Sobre este concepto, véase el volumen de Lucien Dällenbach *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (París: Seuil, 1977). La denominación misma se ha tomado de las representaciones pictóricas de la heráldica (el escudo dentro del escudo). La importancia de esta técnica de regresión en la literatura del siglo xx es más que evidente. Su aparición en muchas narraciones contemporáneas ha llevado a algunos críticos a afirmar que este recurso es uno de los pilares básicos del Postmodernismo literario. Véanse, a este respecto, los conocidos estudios de Patricia Waugh *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Londres: Methuen, 1984); Linda Hutcheon *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Londres: Methuen, 1985); y Brian McHale *Postmodernist Fiction* (Londres: Methuen, 1987).

<sup>13</sup> Sobre este concepto, véase Gerard Genette *Palimpsestes* (París: Seuil, 1982).

*Waste Land* está fundamentada sobre un gran número de citas, en varias lenguas, entresacadas de textos literarios cultos o «populares»<sup>14</sup>, antropológicos, bíblicos, llegando incluso a la autoreferencia, con la utilización de citas y personajes entresacados de textos eliotianos anteriores. Nótese aquí también cómo nos adentramos aún más en el uso explícito del componente de referencialidad<sup>15</sup>.

3. Existe asimismo una clara tendencia en la historia del poema a pasar de lo general a lo particular y viceversa: de Abril y una conversación en Munich nos vamos a escuchar una voz de características bíblicas que se dirige al Hijo del Hombre, voz saturada de símbolos generales como la piedra o el agua, y de la que nos movemos, una vez más, a los recuerdos específicos sobre la chica de los jacintos, etc.

4. Esta tendencia es pilar, a su vez, sobre la que también se fundamenta la distorsión espacio-temporal: la historia se mueve de un sitio a otro, de un tiempo a otro, siguiendo la asociación de ideas de una voz narrativa que va cambiando de registros y apariencias<sup>16</sup>: del personaje de Munich pasamos a la voz bíblica, de ésta a la del amante del jardín de jacintos, a Phlebas, etc, hasta llegar, mediado el poema, a Tiresias, que aglutina en sí (con-funde) pasado y presente, hombre y mujer, y cuya voz da paso, con el transcurrir de los versos, otra vez, a diferentes registros de la voz narrativa hasta llegar a la voz del trueno, a las diferentes interpretaciones que le dan a ésta, y a un narrador que, convertido en el Rey Pescador profiere, tras una acumulación final de referencias literarias, la palabra mágica «Shanti», tres veces, para acabar el poema.

5. Pero antes de que esto ocurra la historia, que aparentemente se refiere a la búsqueda de un regenerador «grial» por parte de un personaje principal que se mezcla con la mezclada voz narrativa, nos ha descubierto otro de

<sup>14</sup> «O O O O that Shakespeherian rag!», v. 125.

<sup>15</sup> También podría afirmarse, irónicamente, que con ello nos sumergimos en el carácter «post-modernista» de *The Waste Land*. Obsérvese lo que, hablando de la «heteroglosia» o pluralidad de registros, escribe McHale: «*Poliphony, ... is inadvertent in modernist writing, an unintended side-effect of heteroglossia. Postmodernism erects this advertence into a positive principle; the side-effect is shifted to the center (...). Heteroglossia is used [in Postmodernism] as ... a means of breaking up the unified projected world into a poliphony of worlds of discourse*» (op. cit., p. 167; la cursiva es de McHale, el énfasis es mío). Patricia Waugh sostiene un punto de vista similar, aunque llamando a los postmodernistas «metafictional writers», en oposición a los modernistas (op. cit., pp. 10-11, 21-22, 24, etc). «Metafiction», afirma esta autora, «establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language» (p. 24), argumento que constituye uno de los pilares básicos en la lectura narratológica de *The Waste Land*.

<sup>16</sup> En este sentido, cabe afirmar que el extradiegético narrador de la historia es homodiegético en algunas ocasiones pero heterodiegético en otras. Es decir, a veces es partícipe en los eventos que narra, en tanto que en otras ocasiones no lo es. Gracias a las confusas actuaciones de esta figura, el tiempo de la historia llega a fundirse, en ocasiones, con el tiempo de la narración, confundándose así los roles de partícipe y de narrador de esta sola figura, con lo que la técnica de «cruce de niveles narrativos» o metalepsis resulta ser aún más sobresaliente. Sobre estos conceptos, véase G. Genette, *Narrative Discourse*, op. cit., pp. 234-37.

los motivos principales que la estructuran: la disolución del ciclo mítico y su estancamiento en la «hora violeta». Las descripciones del poema son sombrías: «winter kept us warm» pero el «brown fog» todo lo invade, y con él «the violet hour» y el «violet air»; no es de día ni de noche, el tiempo está parado, el amanecer es simbólicamente indeciso. Por si fuera poco, los «straw men» que Eliot había incorporado en el primer borrador de *The Waste Land*<sup>17</sup> han sido sustituidos por los «living-dead», por la indecisión y la imposibilidad totales («Here one can neither stand nor lie nor sit», v. 340); las fronteras se cruzan y terminan por disolverse, como en los mejores textos postmodernistas<sup>18</sup>. El ciclo de regeneración mítica no puede, así, avanzar ni siquiera tras el canto del gallo (v. 393); el trueno no anuncia la lluvia regeneradora y la voz narrativa se hunde en una condición cercana a la entropía freudiana<sup>19</sup>.

6. Esta voz ha llevado a su narratario a lo largo de una historia que, tras su apariencia de búsqueda del Grial regenerador, ha insistido abiertamente (tan abiertamente que ello ha pasado, con frecuencia, desapercibido) en la imposibilidad de llegar a ninguna respuesta a través del lenguaje. La segunda parte del poema ofrece, probablemente, el mejor ejemplo de ello: la descripción de una lujosa habitación —donde se agolpa la luz indirecta con un sistema de espejos y reflejos, e icónicos elementos de «mise en abyme»— da pie, tras el diálogo-monólogo de los dos personajes de clase acomodada, a la escena del «pub» donde el irónico narrador delega la voz en una mujer que refiere a sus amigos una conversación con otra amiga donde la primera le recordaba otra conversación que había oído entre la segunda y su marido (vs. 139-67): la referencia a varios niveles narrativos es suficientemente explícita pero no deja de ser, por ello, más que una «referencia». Y para complicar más las cosas, esta tendencia referencial regresiva «ad infinitum» no concluye en el nivel de la historia: el salto hacia el nivel del texto editado nos demostrará, una vez más, que las fronteras que se disuelven no son tan sólo las mítico-temporales.

En efecto, las famosas «Notes on *the Waste Land*» no pueden comenzar de una manera más claramente destructiva contra su propia función:

... Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (...) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. (Prefacio a las «Notes»).

<sup>17</sup> Véase *The Waste Land: a facsimile and transcript*, Valerie Eliot, ed. (Londres: Faber & Faber, 1971).

<sup>18</sup> O ¿deberíamos escribir «contemporáneos»?

<sup>19</sup> Sobre este concepto, véase Rosemary Jackson *Fantasy: The Literature of Subversion* (Londres: Methuen, 1981; pp. 73-82). Analizando la importancia que las teorías filosóficas de la época tuvieron para el poeta, Menand escribe: «as Eliot puts it, "immediate experience, at either the beginning or end of our journey, is annihilation and utter night". From any conceivable human standpoint, nonrelational experience describes a condition *indistinguishable from death*, and it is difficult to see what sort of pathos could attach itself to the recognition of our exclusion from such a state» (op. cit., p. 49; las palabras que he subrayado podrían perfectamente ser sustituidas por el término «entropía» en el sentido arriba señalado).

Primero nos ha dicho el Editor que el libro de Jessie Weston, *From Ritual to Romance* <sup>20</sup>, es más efectivo que sus propias Notas para «aclarar las dificultades del poema» y más adelante recomienda dicho volumen a «aque- llos que piensen» que tal aclaración «merece la pena». Las implicaciones son más que obvias: las Notas no cumplen fielmente la función que tradi- cionalmente se ha atribuido a este tipo de labor, es decir, la aclaración tex- tual; y además se pone en duda la validez de toda intención de exégesis por parte de los lectores. Junto a la lectura del libro de Weston, el Editor reco- mienda asimismo en este Prefacio la consulta de la conocida obra de Sir James G. Frazer *The Golden Bough* <sup>21</sup>, señalando que cualquiera que conozca esta obra antropológica «will immediately recognise in the poem certain re- ferences to vegetation ceremonies», y a partir de aquí el «lector» de las No- tas (narratológicamente un narratario a nivel editorial) entrará en un nuevo sistema de referencias sobre referencias en el que la voz editorial irá minan- do progresivamente su propia capacidad cognoscitiva. Así, pronto nos en- contramos con la Nota al verso 46, donde se lee:

*I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards (...)* The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because *he is associated in my mind* with the Hanged God of Frazer, and because *I associate him* with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V(...) The Man with Three Staves (...) I asso- ciate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself. (Mi énfasis)

La falta de conocimiento de la voz narradora (y editora en este nivel) se suma al énfasis que ella misma pone en lo arbitrario de su subjetividad. Por si fuera poco, el lector de las obras de Weston y Frazer descubre que éstas no vienen a aclarar mucho sobre el significado del poema. En el resto de las Notas —además de que éstas suponen un sistema de referencias sobre el po- ema— se acumulan, como en aquél había ocurrido, las referencias a activi- dades de percepción individual. Las dudas sobre la posibilidad de conoci- miento se incrementan ante ejemplos como el siguiente:

The following lines *were stimulated by the account* of one of the Antarctic expeditions (*I forget which, but I think one of Shackleton's*): *it was related* that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant *delusion* that there was *one more member* than could *actually* be counted. (Nota al verso 360. Las cursivas negritas son de Eliot; el énfasis es mío)

Nótese cómo, una vez más, se socava el carácter verosímil del propio texto: el relato indeterminado de algún miembro de una imprecisa expedi- ción al Artico da pie, en el nivel de la historia del poema, a una pregunta:

<sup>20</sup> Jessie L. Weston *From Ritual to Romance*, Gloucester, Mass: Peter Smith, 1983 (1920).

<sup>21</sup> James G. Frazer *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 13 vols., Londres y Nueva York: Macmillan, 1922 (1915).



«Who is the third who walks always beside you?» (vs. 360). Además, ¿quién hace la pregunta? y ¿quién es el «you» cuestionado?

No es de extrañar, por consiguiente, que el aparato «crítico» que las Notas proporcionan concluya, en la «explicación» del verso 433, de la siguiente manera:

Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. «The Peace which passeth understanding» is our equivalent to this word.

«Shantih» es el final de un Upanishad de la misma manera que ésta es la última nota del texto de *The Waste Land*, y «Shantih» sugiere la necesidad de una respuesta que está más allá del conocimiento humano, expresado por medio del lenguaje, porque éste es un instrumento que no puede aprehender la realidad: el signo nos lleva al signo, el referente al referente. Cuatro décadas más tarde, Joseph Heller, acordándose del «año mágico» del Modernismo, titularía su más famosa novela *Catch-22* (1961) para presentarnos la dura y absurda condición de un ser humano atrapado en la celda del lenguaje, pero ya en aquel año mágico de 1922 Ludwig Wittgenstein había sacado una conclusión aparentemente similar a la del famoso poeta anglo-norteamericano: «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse»<sup>22</sup>. El irónico Eliot eligió hacer, sin embargo, lo mismo que el famoso filósofo hiciese en el *Tractatus*: emplear cínicamente el lenguaje, como una escalera que luego se tira, para sugerir la imposibilidad de comunicación lingüística con los demás seres y con la realidad<sup>23</sup>.

La vía de conocimiento a través del lenguaje está cortada. Por encima del narrador del poema y del Editor de las Notas, la hipotética figura narratológica del autor implícito nos descubre que no se puede construir una epistemología, y si a esto unimos la posible postura nominalista de Eliot cuando escribió *The Waste Land*<sup>24</sup>, podremos explicarnos ya que el texto editado del poema concluya precisa e irónicamente con el término «word». Tanto el nivel de la historia narrada en el poema como el nivel textual que incorpora los comentarios del extradiegético Editor nos ayudan, en el último nivel comunicativo, a descubrir la autoafirmación de la ficcionalidad del

<sup>22</sup> «Wovon man nicht sprechen kann, da über muss man schweigen», última proposición de su célebre *Tractatus logico-philosophicus* (Madrid: Alianza, 1984 [1922]; 6ª Ed.; trad. de E. Tierno Galván).

<sup>23</sup> En este sentido, podría afirmarse que el Eliot de *The Waste Land* es más radical que otros autores modernistas que, como Joyce o Woolf, presentaban la posibilidad de experimentar una revelación «epifánica» o una «visión».

<sup>24</sup> Unos años antes, en su tesis doctoral, Eliot había escrito: «No symbol, I maintain, is ever a mere symbol, but is continuous with that which it symbolizes. Without words, no objects. The object, purely experienced and not denominated, is not yet an object (...) we have no objects without language» (*Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Londres: Faber & Faber, 1964; pp. 132-33). Un análisis más detallado de las probables posturas epistemológicas de Eliot (o de la ausencia de tales posturas) puede encontrarse en Menand, op. cit., Capítulo tercero («Problems About Objects»).

texto: «These fragments I have shored against my ruins» (vs. 431) nos lleva a concluir en el carácter de «constructo» del poema, constructo elaborado gracias a la autoafirmación de su ficcionalidad, al cruce de las fronteras entre los distintos niveles narratológicos, a la «mise en abyme»; a la destrucción, tal parece, de la fe en el lenguaje, ahora inútil herramienta para ir más allá del texto mismo. Fuera del texto, y de los dominios del autor implícito, el lector real podría pensar que la tan enfatizada técnica de regresión «ad infinitum» sigue operando para sugerirle, además, el carácter ficticio de la vida<sup>25</sup>; pero, por la aparente necesidad que conlleva la imposibilidad epistemológica, todo queda en eso: en mera sugerencia lingüística.

Si Eliot hubiese escrito su famoso poema cincuenta años más tarde, probablemente una parte de la crítica actual se apresuraría a señalar que *The Waste Land* es el ejemplo perfecto de la literatura que se escribe en el período bautizado como «Postmodernismo». Pero nuestro poema estaba ya escrito en 1922, pudiendo constituir así una llamada de atención para aquellos que aún piensan que la literatura ha experimentado un cambio sustancial en los últimos años.

---

<sup>25</sup> Véase al respecto P. Waugh, op. cit., pp. 24-27. En las páginas 21-22 de su estudio, Waugh ofrece a sus lectores una lista de «features typical of post-modernism», y concluye: «In all of these what is foregrounded is the writing of the text as the most fundamentally problematic aspect of that text.» Si revisamos tal lista, nos será fácil concluir, de acuerdo con los criterios en ella expuestos, que *The Waste Land* es una obra «postmodernista» (!!!).



## BEN JONSON Y MOLIÈRE

### Análisis comparativo de su itinerario vital y creador

Isabel GARCIA MARTINEZ

Universidad de Oviedo

Por muy distinto y distante que sea el ámbito en el que se mueven una serie de escritores, y al margen de condiciones impuestas por un marco geográfico o temporal, siempre se podrán rastrear determinadas características comunes o diferenciadoras que pertenecen a la persona como tal, con sus dudas, contradicciones, logros y fracasos. De ahí que sea tan válida una comparación entre la obra de Séneca y de Molière, aunque medien siglos entre ambos, como un estudio también comparativo entre Ben Jonson y el mencionado autor francés, ambos hijos del mismo siglo, si bien compartieron distintos períodos. Por todo ello, hemos elegido este método de investigación como el más adecuado en nuestro análisis<sup>1</sup>.

En el caso de nuestros dos autores, diremos que se encuentran similitudes en ciertos aspectos de su trayectoria vital. Así, ambos dieron a sus vidas un tinte aventurero y anti-convencional, al menos en sus comienzos. Lejos de desempeñar la tarea de escritores de una manera sosegada y tranquila, uno y otro abandonan un futuro más o menos prometedor y se embarcan en el mundo de la farándula. Antes de llegar a este estadio, desempeñan oficios tan diversos como el de albañil o soldado, en el caso de Ben Jonson y el de tapicero cuando hablamos de Molière (oficio, por otra parte, heredado de su padre). Cuando alcanzan finalmente su objetivo, el teatro, viven tan de cerca ese mundo que llegan a participar como actores en algunas de sus propias obras, tarea ésta que compaginaban con la de empresarios teatrales, directores y supervisores de las puestas en escena. En este caso, si bien Molière hubo de enfrentarse a cualquier tipo de tarea que surgiera a su paso

---

<sup>1</sup> Para una mayor profundización sobre el método de estudio comparativo aplicado al teatro inglés y francés del s. XVII, ver Nicholas Grene, 1980. *Shakespeare, Jonson, Molière*. London: Methuen.

sin ningún tipo de colaboración<sup>2</sup>, Ben Jonson, en cambio contó con la ayuda del famoso arquitecto y coreógrafo Inigo Jones en la representación de algunas obras. Ciertamente, la vida de ambos autores ha estado llena de colorido, pintoresquismo y anticonvencionalidad. Sin embargo, de manera paradójica, el género que hemos escogido para comentar, el dramático, es, sin duda, el que más ha de atenerse a las convenciones. Las distintas obras han de representarse en un marco escénico determinado, habrá un diálogo más o menos realista entre los personajes y unas unidades dramáticas de tiempo, lugar y espacio que, ciertamente, pueden variar de acuerdo con los gustos de la época.

El segundo punto que trataremos se refiere a las distintas concepciones que uno y otro autor tenían de lo que habría de ser una obra dramática. Ben Jonson, educado en el más puro estilo clásico, concebía la pieza teatral de una manera más rígida que Molière. Levin comenta al respecto que «Jonson is commonly conceived as a man who wrote comedies because he had a theory about why comedies ought to be written»<sup>3</sup>. Es esta profunda convicción la que da un carácter, en nuestra opinión, hierático a sus obras. Resulta curioso comprobar la dicotomía entre la cuidada elaboración de su obra, la absoluta concreción y congruencia de sus personajes y, por otro lado, la variopinta vida personal del autor, llena de colorido y dinamismo.

Con Molière nos encontramos ante el caso opuesto. Concebía la comedia más como una expresión de sí mismo que como una doctrina. Muchos de sus personajes, el cornudo, el enfermo... son claro reflejo del engaño a que se veía sometido por su esposa adúltera y de la enfermedad que día a día le iba consumiendo. Se muestra complaciente, flexible y generoso con sus personajes. Los vicios e intrigas no son duramente castigados con un final moralizante, sino que se esconden ante un final feliz.

El tercer aspecto que consideramos digno de tratar se refiere al contexto en que se movieron el francés y el inglés. Ninguno de los dos desempeñó su actividad en una época favorable para la escena. Como es lógico, ambos intentaron ganarse al público, y, para ello, nada mejor que seguir sus gustos. Tanto en Francia como en Inglaterra, la audiencia pedía, ante todo, diversión y comedias ligeras. En el caso de Inglaterra este gusto enlazaba perfectamente con una tradición de siglos, la de los juglares y bailarines que habían empezado a dar forma definitiva al teatro. Sin embargo, también hemos de contar con una tradición anterior, totalmente religiosa, que había he-

<sup>2</sup> Se desconoce si esta autonomía era buscada o impuesta. Lo que sí resulta encomiable es la colaboración que siempre le prestaron los componentes de su compañía. No le abandonarían hasta el final de sus días «... tous les acteurs aimaient le sieur de Molière, leur chef, qui joignait à un mérite et une capacité extraordinaires une honnêteté et une manière engageante qui les obligea tous à lui protester qu'ils voulaient courir sa fortune et qu'ils ne le quitteraient jamais», Pierre Clarac, 1969. *Littérature Française. L'Age Classique II: 1660-1680*. París: Arthaud: 207-8.

<sup>3</sup> Harry Levin, 1966, «Introduction to Ben Jonson, Selected Works». En Michael Jamieson, ed. *Ben Jonson: Three Comedies*. London: Penguin: 14.

cho resurgir al teatro después de las supuestas inmoralidades y obscenidades del drama romano en los últimos tiempos del Imperio. La cuestión que se le presenta al autor dramático es, entonces, la de cómo satisfacer al público, que pide diversión, al mismo tiempo que se mantiene fiel a las tendencias moralistas de la época, so pena de ver sus obras prohibidas o censuradas. Ben Jonson parece haber sabido contemporizar de tal manera que no sólo se le aceptó, sino que fue nombrado, al mismo tiempo, «poet laureate». Una buena muestra de su espíritu conciliador lo ofrece en la dedicatoria de su obra, *Volpone*, a las dos Universidades, Oxford y Cambridge. Escribe unos versos laudatorios para las dos entidades, sin establecer ningún distinguo proclive a la competitividad entre ellas:

To the  
Most Noble And Most Equal Sisters,  
The Two Famous Universities,  
For Their  
Love and Acceptance Shown to His Poem  
In The Presentation,  
Ben Jonson,  
The Grateful Acknowledger,  
Dedicates Both It And Himself,  
There follows an Epistle, if  
you dare venture on the length<sup>4</sup>,

Sin embargo, tanto éxito no iba a ser duradero ya que su suerte pareció trocarse en los últimos años de su vida, lo cual no impidió que, en su muerte, se le honrara como su persona merecía. Así nos lo cuentan C.H. Herford y Percy Simpson: «Neglected as his later years had been, the passing of Ben was, for the entire world of letters, the passing of its King who had perhaps ceased to govern, but who still reigned».<sup>5</sup>

A pesar de todo, si no cuando escribió *Volpone* (1607), sí, al menos, en su edad avanzada, habría de sufrir los ataques, cada vez más frecuentes, por parte de moralistas como Prynne: «...That all popular and common plays, whether comical, satirical, mimical or mixt of either especiality as they are now complied, and personated among us are such sinful, hurtful, pernicious recreations as are altogether unseemly, and unlawful unto Christians».<sup>6</sup> Este posible, aunque venial, choque de Ben Jonson con la censura queda bien ilustrado por sus propias palabras al dirigirse al público:

<sup>4</sup> En Michael Jamieson, ed., op. cit.: 41.

<sup>5</sup> 1925-1952, *Ben Jonson* I: 115. Oxford: Oxford University Press.

<sup>6</sup> En Ralph J. Kaufmann, ed., 1961. *Elizabethan Drama. Modern Essays in Criticism*. Univ. of Rochester. New York: Oxford Univ. Press: 85.

I would ask of these supercilious politics, what nation, society, or general order, or State I have provoked?, What public person?, Whether I have not in all these preserved their dignity, as mine own person, safe? (...) Wherein I have laboured to inform men in the best reason of living...<sup>7</sup>

Molière se movió en un contexto bastante más complicado, como correspondía a una época más avanzada del siglo XVII, donde prevalecía una tendencia moralista que, como acabamos de ver, también se había impuesto en Inglaterra. Contamos en este respecto, con la opinión de Conti, dramaturgo de la época que deja patente en su *Traité de la Comédie* su arrepentimiento por haber protegido a la compañía de Molière por lo que tenía de pernicioso<sup>8</sup>. De igual modo, los rigurosos teólogos franceses, como es el caso del cardenal Richelieu, condenaron las obras de Molière, y en 1641 formulaban las condiciones según las cuales el teatro habría de convertirse en un espectáculo honesto<sup>9</sup>. Por otro lado, el Padre Senault saca a la luz en 1661 bajo el título de *Le Monarque ou les Devoirs du souverain* un tratado donde asegura que: «plus la comédie semble honnête, plus on la doit tenir pour "criminelle"»<sup>10</sup>. Molière, durante toda su vida, tuvo que luchar contra un tipo de censura más fuerte y peligrosa que en el caso de Ben Jonson. Por otro lado, no adoptó Molière actitudes excesivamente contemporizadoras, ni se retractó del contenido de sus obras. Muy al contrario, lo que hizo fue adoptar una postura defensiva. Y, para ello, se dedicó a escribir ensayos explicando los porqués de sus concepciones teatrales. Ya que los mayores escándalos vinieron con *Dom Juan*, *L'École des femmes* o *Tartuffe*, sus réplicas aparecieron en forma de *La Critique de L'École des femmes*, o *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*. Y, si en algún caso, hubo de manifestar que el principal objetivo de sus comedias era el didáctico, existen documentos que prueban hasta qué punto se vio forzado a admitirlo, pero sin propia convicción.<sup>11</sup> Los períodos de prosperidad para el autor francés habrían de ser aquellos en que sus obras gozaron del favor real. Por todos estos motivos, su carrera literaria fue lenta aunque, básicamente, sólida.

A la hora de analizar el cuarto punto, esto es, la tendencia abstracta o comprometida de uno y otro escritor en relación con el público al que iban

<sup>7</sup> En Michael Jamieson, ed., op. cit.: 42-44. Ben Jonson manifiesta estas opiniones con ocasión de la puesta en escena de *Volpone*, lo cual nos habla, ya en 1607, de una censura benévola, pero incipiente.

<sup>8</sup> Ver Nicole. 1961. *Traité de la Comédie*. París: Gouton: 98.

<sup>9</sup> Ver Pierre Clarac, op. cit.: 35.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 35.

<sup>11</sup> Consultar W.G. Moore. 1973. *Molière: A New Criticism*. Oxford: Oxford Univ. Press: 115. Comenta este crítico refiriéndose a *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* cómo 'The placets and preface are aesthetically disappointing, since Molière was forced to fight on ground chosen by his opponents and to admit that comedy must be didactic (There is no other evidence that Molière thought this, so it is not unfair to assume that he used the argument only when forced). (Nuestras cursivas).

dirigidas sus obras, diremos que ambos se decantaron por la segunda. Los dos escribieron para el pueblo llano con el ánimo de transmitirles un mensaje, además de entretenerles. Mensaje que sería moralizante en el caso de Ben Jonson y político-social al referirnos a Molière. Y si bien al hablar de este último, siempre se ha dicho que escribió para satisfacer los gustos del rey y de la corte,<sup>12</sup> el lenguaje que emplea en sus obras, y que veremos a continuación, muestra cómo el comediógrafo supo compatibilizar tanto los gustos del hombre de a pie como del cortesano. Para Molière, el juicio del hombre de la calle puede ser tan valioso como el del burgués de la corte. Tal como lo hace ver Dorante, portavoz de Molière en *La Critique de L'École des femmes*: «... que debout ou assis, on peut donner un mauvais jugement, ... et je me fierais à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ce qui le composent il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une piece selon les regles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses...»<sup>13</sup>. Ben Jonson escribe, asimismo, para el pueblo llano, porque, de acuerdo con sus ideas casi-dogmáticas, piensa que es entre ellos (gentes aún sin corromper) donde mejor prenderán sus doctrinas teatrales.

Este compromiso adquirido con el hombre de la calle nos lleva a analizar el lenguaje que ambos utilizaron para, de este modo, comprobar quién de ellos llegaba más fácilmente al lector o al espectador. Como llevamos observado, aunque ambos autores se dirijan al hombre de a pie, resulta bien distinto su acercamiento, desde un punto de vista lingüístico, a ese público. Ben Jonson pensaba que, para enmendar las inmoralidades nada mejor que ridiculizarlas en escena, así su mensaje llegaría más fácilmente al espectador medio. Sin embargo, paradójicamente, no utiliza un lenguaje llano y fácilmente comprensible, sino que se pierde en un estilo florido y exuberante.<sup>14</sup> Por el contrario, ya que la esencia del teatro francés es, ante todo, la expresión de un gusto que, aún buscando armonía y claridad, también es sensible a todo lo que sea fantasía, colorido, abigarramiento, el lenguaje utilizado habrá de ser claro e ingenioso. Por ello, Molière no se sitúa en su limbo o torre de marfil, sino que, como hombre que escribe tanto para la corte como para la ciudad, se cuida de qué expresiones utilizar.

Ya analizado el itinerario vital de Ben Jonson y de Molière, junto con sus diferentes concepciones sobre el teatro, los contextos más o menos favorables en los que se mueven, el tipo de público para el que escriben, y,

<sup>12</sup> El patronazgo del rey y de su hermano, Philippe, duque de Orleans, duró siete años, durante los cuales la compañía se conocía como «troupe du Monsieur». Al cabo de este tiempo, el propio rey se hizo cargo del grupo teatral, que pasó a denominarse «troupe du roi».

<sup>13</sup> Consultar Pierre Clarac, op. cit.: 34.

<sup>14</sup> No obstante, su labor resulta loable, ya que fue capaz de alejarse, en su tiempo, del uso impreciso y poco elaborado del lenguaje, y de crear un estilo que, si bien resultó artificial para los gustos contemporáneos, al menos contribuiría, a largo plazo, al asentamiento del idioma.



consiguientemente, el lenguaje sencillo o crítico que emplean, pasamos, ahora, a la segunda parte en el título de nuestro trabajo y que se corresponde con los recursos dramáticos utilizados en el itinerario creador de los dos autores.

## VOLPONE

1. Situación engañosa.
2. Situación que se prolonga a lo largo de toda la obra a través de una cadena continua de engaños.
3. Acción del parásito como mediador.
4. La misma complicación de la trama lleva al desenmascaramiento y al descubrimiento de la verdad.
5. Castigo. Final moralizante.

De la misma manera, encontramos en *L'Avare* unas constantes similares:

## L'AVARE

1. Situación engañosa. Los hijos de Harpagon mantienen romances secretos a escondidas de su padre.
2. Los engaños no se suceden tan rítmicamente como en Volpone, sino que hay una alternancia entre el descubrimiento de la verdad y un nuevo engaño.
3. Acción de los parásitos.
4. Descubrimiento de la verdad.
5. Final reconciliador.

Quizá el rasgo más significativo en ambas obras sea la aparición del parásito, personaje celestinesco que siempre se muestra lleno de ingenio y habilidad para desentrañar enredos que él mismo teje. Y, aunque tanto Froisine como Mosca buscan una compensación económica bajo el aparente desinterés con el que cumplen su función es la primera quien lo manifiesta de manera más directa, sin tapujos: «Ce que je fais partout ailleurs: m'entre-mettre d'affaires, me rendre serviable aux gens et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie.<sup>15</sup>

Por otro lado, Mosca, a diferencia de Froisine, aparece revestido de un más alto grado de sofisticación y de autosuficiencia. Son, éstos, aspectos que el propio autor pone en boca del mencionado parásito:

---

<sup>15</sup> Molière, 1668. *L'Avare*. En Félix Guirand y León Lejealle, eds., 1933: *L'Avare*, París: Larousse: 36.

.....And yet,  
 I mean (by parasites) not those that have your bare town-art,  
 To know who's fit to feed'em; have no house,  
 No family, no care, and therefore mould  
 Tales for men's ears, to bait that sense; or get  
 Kitchen-invention, and some stale receipts  
 To please the belly, and the groin; nor those,  
 With their court-dog tricks, that can fawn and flear,  
 Make their revénue out of legs and faces,  
 Echo my lord, and lick away a moth  
 But your fine, elegant rascal, that can rise  
 And stoop, almost together, like an arrow;  
 Shoot through the air as nimbly as a star;  
 Turn short as doth a swallow; and be here,  
 and there, and here, and yonder, all at once;  
 Present to any humour, all occasion,  
 And change a visor swifter than a thought,  
 This is the creature had the art born with him;  
 Toils not to learn it, but doth practise it  
 Out of most excellent nature: and such sparks  
 Are the true parasites, others but their zanies<sup>16</sup>.

Asimismo, nos damos cuenta de que, tanto en una como en otra obra, las intrigas se convierten en decisiones y bases para una acción posterior. Casi nada se hace espontáneamente, sino que todo es cuidadosamente meditado. Ello resta, tal vez, acción en el desarrollo de la obra. Sin embargo, tal acción se recupera, en el caso de *Volpone* con las continuas idas y venidas de los usureros, y en el caso de *L'Avare*, con las apariciones enérgicas de Harpagon en contraste con los lánguidos diálogos de los enamorados, Valère y Élise. Tales opiniones no tienen por qué llevarnos a la conclusión de que el teatro de Ben Jonson es psicológico, de poca acción. Más bien podríamos hablar de falta de agilidad en los diálogos. Abundan demasiado los párrafos largos, mientras que en Molière, los diálogos son más rápidos:

*La Flèche:* —Ce que je dis?  
*Harpagon:* —Oui, Qu'est-ce que tu dis d'avarice et des avaricieux?  
*La Flèche:* —Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux  
*Harpagon:* —De qui veux-tu parler?  
*La Flèche:* —Des avaricieux.  
*Harpagon:* —Et qui sont-ils, ces avaricieux?  
*La Flèche:* —Des vilains et des ladres.

<sup>16</sup> Ben Jonson, 1607. *Volpone*. En Michael Jamieson, ed., 1966: *Ben Jonson. Three Comedies*. London: Penguin: 96-7.

*Harpagon:* —Mais qui est-ce que tu entends par là?

*La Flèche:* —De quoi vous mettez-vous en peine?

*Harpagon:* —Je me mets en peine de ce qu'il faut.

*La Flèche:* —Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous?

*Harpagon:* —Je crois ce que je crois, mais je veux que tu me dises á qui tu parles quand tu dis cela (p. 19).

Las situaciones que desencadenan confusión vienen dadas por el lenguaje más que por la acción. Así, en *L'Avare* el desconcierto en la escena III, Acto V, procede de la identificación de un objeto con una persona. Todo el malentendido que se produce entre Harpagon y Valère viene dado por un vocablo, «cassette», que uno (Harpagon) identifica en su sentido literal, y el otro (Valère) asocia a su amada, Élise, hija de Harpagon. Cuando este último le increpa sobre el «crimen» que ha cometido (haber robado el cofre), Valère, que desconoce el auténtico carácter de la supuesta infracción, no asocia el objeto burlado, «cassette», a un joyero, sino a una persona, a su novia, Élise, con la que se había prometido contraviniendo las órdenes del padre de ésta, su futuro suegro, el avaro, Harpagon:

*Valère:* —... que j'ai brûlé pour elle

*Harpagon:* —Brûlé pour ma cassette!

*Valère:* —... elle est trop sage et trop honnête pour cela

*Harpagon:* —Ma cassette trop honnête!

*Harpagon:* —Les beaux yeux de ma cassette! Il parle d'elle comme d'une maîtresse (p. 79).

En *Volpone*, la posible confusión queda explicada, desde un principio, por el fácil reconocimiento de la traslación directa que se ha hecho, del latín al inglés, del vocablo «zorro» (*Volpone* = *Fox*), y por la adjudicación de este nombre de animal, astuto y pícaro, a un personaje real. Únicamente, el lector ha de mostrarse atento ante las frecuentes variantes de *Mosca* al poner apelativos a su amo, quien, de igual modo, gusta de denominarse, él mismo, con el vocablo inglés «*The Fox*». Aquí presentamos un ejemplo:

*Mosca:* —Do so. My Fox

Is out on his hole, and ere he shall re-enter,  
I'll make him languish in his borrowed case,  
Except he come to composition with me.

.....  
Let his sport pay for't. This is called the fox-trap.

.....  
*Volpone:* —They'll be allied anon; I must be resolute:  
The Fox shall here uncase (pp. 156,168).

Otro recurso igualmente utilizado en ambas partes es el de presentar al pobre anciano, quien se cree aún capaz de enamorarse a una jovencita (Harpagon —Marianne; Volpone [aún bajo su disfraz] —Celia).

Asimismo, teniendo en cuenta que la tendencia general de la época era la de un retorno al clasicismo, nada mejor que la puesta en escena de personajes de origen italiano. En Volpone se prodigan sobre todo en boca de Lady Politic-Would be, en la ambientación de la obra en Venecia, y en el mismo nombre que reciben los personajes: Voltore, Corbaccio, Mosca, Bonario... En *L'Avare* encontramos la referencia a Don Anselmo, cuya verdadera identidad era la de Don Tomás D'Alburcy, procedente de Nápoles.

Por otro lado, es de señalar en ambas obras el empleo de términos familiares, de la vida cotidiana, o de insultos: «*Harpagon* —Que diable! toujours de l'argent. *Maître Jacques* —Peste soit la sincérité. *Marianne* (á part) —Quel animal!» (pp. 47, 53, 55).

De modo semejante, en Volpone encontramos las siguientes expresiones vulgares y también coloquiales en boca de Mosca: «—Would you once close / Those filthy eyes of yours that flow with slime / Like two frog-pits, and those same hanging cheeks, / Covered with hide instead of skin (nay, help, sir) / That look like frozen dish-clouds set on end / .... / Co-halter! / Hang him, we will but use his tongue, his noise, / As we do Croaker's here» (pp. 70, 129).

Aunque, según la mayor parte de las fuentes críticas, Molière parece haberse inspirado para *L'Avare* principalmente en la *Aulularia* de Plauto, también se pueden rastrear, como hemos comprobado en este trabajo, influencias procedentes del país rival, de Inglaterra. Es este un hecho que no deja de sorprendernos, desde una perspectiva actual, dada la indudable impronta francesa, especialmente en el campo teatral, durante el s. XVIII, e incluso en nuestros días, cuando asistimos a un determinado tipo de espectáculo «no demasiado profundo en su mensaje». Con todo, no hemos de dejarnos llevar por un obsoleto espíritu crítico que tacha de banales, ligeras y prosaicas las obras teatrales francesas, mientras ensalza la seriedad, moralidad y versificación en el campo teatral inglés. Es ésta una dicotomía acuñada en siglos pasados y que nosotros, aquí, hemos intentado cuestionar. Sirva la labor comparativa que hemos realizado en este estudio para demostrar que, por muy específicos que sean los condicionamientos socio-temporales en los que se mueve un escritor, por encima de todo está el individuo que siempre mostrará su yo individual (reflejo del inconsciente colectivo) haciendo uso, invariablemente, de las mismas constantes y de recursos dramático-literarios también semejantes.



## LA TEORIA DEL REALISMO DE DAVID LODGE: ENTRE EL LIBERALISMO HUMANISTA Y BAKHTIN

M. Aída DIAZ BILD

Universidad de la Laguna

La obra teórica y crítica de Lodge puede definirse como una continua lucha en pro del reconocimiento de los méritos artísticos y formales del realismo literario. Tanto sus libros *Language of Fiction* (1966), *The Novelist at the Crossroads* (1971), *The Modes of Modern Writing* (1977), *Working with Structuralism* (1981) y *Write On* (1986), como sus diversos artículos, reseñas y ensayos se convierten en una denuncia contra aquellos críticos literarios que han sido incapaces de apreciar los logros de la novela realista bien por su empeño en aplicarle criterios de valor y normas propias de otro tipo de literatura, bien por considerar que el éxito del realismo está en conseguir un calco perfecto de la realidad. Esta búsqueda de un enfoque teórico y práctico capaz de demostrar la validez del género se inicia con *Language of Fiction*. Su autor, como reacción a la línea seguida por los practicantes del «New Criticism», que, con alguna excepción, se habían centrado únicamente en la poesía y el drama poético, mientras que la novela en unos casos había sido ignorada y en otros había sido concebida simplemente como un espejo de la realidad, defiende que el mismo análisis minucioso y sensible que se hace del lenguaje poético ha de hacerse del lenguaje de la prosa y ello le lleva a intentar desarrollar un método formalista aplicable a la novela. Considera que ambos, poesía y prosa, son esencialmente un arte del lenguaje, en el que lo que se dice y cómo se dice son inseparables y, por lo tanto, nuestra respuesta ante una novela, al igual que ante un poema, ha de ser una respuesta a la belleza y lógica interna de su lenguaje.

En su siguiente libro, *The Novelist at the Crossroads*, Lodge vuelve a repetir básicamente estos mismos planteamientos, pero con *The Modes of Modern Writing*, su tercera obra crítica, se inicia un giro importante en su pensamiento crítico. Lodge se da cuenta de que la actitud monista que había adoptado en sus primeros libros es inadecuada y reconoce que no todas las cuestiones que plantea una obra de ficción en prosa se reducen a cuestiones del lenguaje. Este desempeña más de una función en el discurso, in-

cluido el literario, y algunas de estas funciones implican la inseparabilidad de forma y significado, mientras que otras no. Este cambio que se produce en los presupuestos teóricos de Lodge se debe a su descubrimiento del estructuralismo y más concretamente de las ideas que Jakobson expone sobre el lenguaje en «Two Aspects of Language And Two Types of Aphasic Disturbances». Lodge encuentra aquí la base para desarrollar una tipología del discurso literario que no celebre las excelencias de la novela de tipo más conceptual frente a otra de corte más formalista o viceversa, sino que sea capaz de apreciar desde un punto de vista artístico y literario los méritos de ambos. Jakobson, basándose en estudios realizados con enfermos afásicos, distingue dos polos en el lenguaje, el metonímico y el metafórico. El primero pertenece al eje de combinación e implica «contexture» o lo que Lodge prefiere denominar «deletion», basado en el principio de contigüidad. El segundo pertenece al eje de selección y conlleva la posibilidad de sustitución basada en la relación de semejanza. Basándose en esta diferenciación, Jakobson afirma que el desarrollo de un discurso puede desarrollarse a través de dos líneas semánticas diferentes, dependiendo de si la conexión entre un tema y otro está basada en la semejanza o en la contigüidad. En el primer caso hablaríamos de proceso metafórico y en el segundo de proceso metonímico. Este lingüista añade, y esto es esencial para Lodge, que lo que se produce es el dominio de un proceso sobre otro, pero en ningún caso la total exclusión de uno de ellos, ya que esto implicaría un error de tipo afásico por parte del creador. Como ejemplo de un producto netamente metonímico Jakobson cita la novela realista y lamenta el olvido del que este polo ha sido objeto por parte de los estudiosos, que han dedicado todos sus esfuerzos al análisis de la metáfora. Desde este punto de vista este estructuralista considera que la investigación actual puede decirse que padece uno de los dos trastornos afásicos que él describe en su ensayo, concretamente el «contiguity disorder», corroborando así lo que Lodge siempre ha defendido: que el realismo literario no ha sido valorado en su justa medida porque o bien se han aplicado criterios erróneos o bien ha sido totalmente ignorado.

Sus dos últimos libros críticos, *Working with Structuralism* y *Write On* no han aportado realmente nada nuevo, ya que el primero es una repetición y aplicación, especialmente en la primera parte, de los conceptos que su autor había desarrollado en *The Modes of Modern Writing*, y el segundo —al tratarse de una recopilación de trabajos anteriores (sobre todo periodísticos)— carece de formulaciones teóricas nuevas. Es importante, sin embargo, señalar que a pesar de que el pensamiento crítico de Lodge haya evolucionado hacia una definición del lenguaje menos restrictiva y más estructuralista, no por ello el autor ha renunciado a aquellos aspectos de la tradición liberal humanista que todavía sigue considerando valiosos: «...I have assimilated only those aspects of structuralism which can be used to refine and improve a model of critical practice that belongs essentially to the tradition

of Anglo-American empiricism and liberal humanism<sup>1</sup>». Es en este sentido en el que puede hablarse de continuidad en su obra crítica desde sus comienzos con *Language of Fiction* hasta *Write On*: Lodge se ha negado a aceptar ciertos postulados del estructuralismo, especialmente su rechazo de la literatura como acto esencialmente comunicativo, ya que ello implicaría su ruptura con una tradición de la que él se ha nutrido desde el principio y que sigue considerando esencial. Por ello, aunque reconozca la gran aportación que ha hecho el movimiento estructuralista al proporcionar una poética que nos permita movernos libremente de la estructura profunda del texto a la concreta realización verbal que descubrimos en la superficie, ha afirmado al mismo tiempo que trabajar con el estructuralismo significa no sólo saber emplearlo adecuadamente en el análisis del texto literario, sino también, aprender a prescindir de él cuando se considere oportuno.

Pero un examen de la labor crítica de David Lodge hace necesaria la referencia al lugar central que dentro de la misma viene ocupando en los últimos años la figura de Mikhail Bakhtin. Si, por un lado, artículos como «Joyce and Bakhtin: *Ulysses* and the Typology of Literary Discourse»<sup>2</sup> (1983), «Mimesis and Diegesis in Modern Fiction»<sup>3</sup> (1984), «Lawrence, Dostoevsky, Bakhtin: D.H. Lawrence and Dialogic Fiction»<sup>4</sup> (1985) y «The Novel Now: Theories and Practices»<sup>5</sup> (1988) revelan el afán de su autor por demostrar la utilidad y aplicabilidad de la teoría y práctica de este formalista ruso, por otro, sus declaraciones en entrevistas no están exentas de alusiones a la importancia que para él ha tenido el descubrimiento de la obra de este crítico. Su actitud es de total respeto y admiración y es frecuente encontrar afirmaciones como que Bakhtin es la respuesta a aquellos que creen que hay vida después de la deconstrucción o la aplicación de calificativos como «illuminating» a diversos aspectos del pensamiento de Bakhtin. La razón de esta total identificación de Lodge con el crítico ruso se justifica por dos razones. En primer lugar, para Lodge la teoría de la novela que desarrolla Bakhtin trasciende la eterna oposición entre críticos humanistas o «realistas expresivos», como los denomina Catherine Belsey<sup>6</sup>, y críticos estructuralistas y postestructuralistas. La concepción de la novela por los primeros como

<sup>1</sup> David LODGE, *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984 (second edition).

<sup>2</sup> David LODGE, «Joyce and Bakhtin: *Ulysses* and the Typology of Literary Discourse», *Journal of English Language and Literature* (Korea) XXIX (1983), pp. 319-33.

<sup>3</sup> David LODGE, «Mimesis and Diegesis in Modern Fiction» *Contemporary Approaches to Narrative*, ed. Anthony Mortimer, Tübingen, 1984, pp. 89-108.

<sup>4</sup> David LODGE, «Lawrence, Dostoevsky, Bakhtin: D. H. Lawrence and Dialogic Fiction», *Renaissance and Modern Studies*, vol. 29, 1985, pp. 16-32.

<sup>5</sup> David LODGE, «The Novel Now: Theories and Practices», *A Novel. A Forum on Fiction*, vol. 21, Winter/Spring 1988, pp. 125-138.

<sup>6</sup> Catherine BELSEY, *Critical Practice*; cit. por David Lodge, *Language of Fiction, Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, p. 279.



experiencia única de la sensibilidad del autor y como reflejo veraz de la realidad, y el énfasis de los segundos en la importancia del lector en detrimento del autor y en la ausencia de relación entre ficción y realidad, hacían aparentemente imposible que se llegara a un compromiso entre ambas posturas.

El otro motivo por el que Lodge recalca la importancia del pensamiento bakhtiano es porque su teoría del discurso literario reafirma lo que el escritor británico ha venido diciendo sobre la novela realista: no se trata de un género limitado y sin recursos, sino de un género abierto y extremadamente rico y variado.

Dos son los fundamentos de la teoría de Bakhtin sobre el discurso literario que permiten esta nueva visión crítica de la novela. El primero es que la ficción en prosa es el único género capaz de representar el carácter dialógico que posee el lenguaje a través de su pluralismo dialógico, de su polifonía, que permite la orquestación de diversos discursos procedentes del lenguaje escrito y hablado sin que se produzca el dominio de uno sobre otro. Esto es lo que garantiza el talante abierto de la novela:

To allow characters to speak with their own social, regional and individual accents, whether in quoted direct speech («dialogue» in the ordinary sense of the term) or by allotting them the task of narrating itself, as in the epistolary novel, the confessional novel, and the colloquial vernacular narrative known to the Russians as *skaz*; or by means of free indirect style, a rhetorical technique discovered by novelists in the late eighteenth century and developed to stunning effect in the nineteenth and twentieth - to do all or any of these things in narrative is to make interpretative closure in the absolute sense impossible<sup>7</sup>.

Para Lodge, por tanto, la afirmación de Bakhtin de que la ficción en prosa es un discurso polifónico se convierte en la prueba decisiva que demuestra que la novela realista no está estilísticamente limitada a una sola voz y supone un rechazo a la opinión de aquellos que consideran que sólo es posible encontrar una multiplicidad de voces en otro tipo de creación literaria más experimental. La novela clásica del siglo XIX, Dickens, George Eliot, Thackeray, no es un discurso monológico que imponga la visión que el autor tiene de la vida sobre los personajes, como ocurre en la épica, la tragedia o la lírica, sino que descubrimos lo que Lodge denomina «a kind of ventriloquism»<sup>8</sup>, es decir, la combinación de diversas voces y discursos en un mismo texto, y no solamente la voz autorial. En este sentido Lodge ha destacado el hecho de que esta concepción de la novela demuestra que no hay una discontinuidad tan radical entre la novela realista y la modernista, puesto que lo que un autor como Joyce hace en sus novelas es simplemente desarrollar una potencialidad que ya existía en la novela tradicional en su multiplicidad de voces y estilos.

<sup>7</sup> David LODGE, «The Novel Now: Theories and Practices», p. 137.

<sup>8</sup> Entrevista realizada a David Lodge el 21 de Julio de 1989.

Es interesante destacar en este punto que la propia obra creativa de Lodge es un ejemplo del carácter polifónico del género. Desde sus primera novela, *The Picturegoers* —si bien con las consiguientes limitaciones— el autor británico emplea técnicas narrativas fundamentalmente dialógicas al darle libertad a sus personajes para que se expresen en su propia voz. Este hecho se clarifica aún más si recordamos las palabras de Lodge publicadas en *The Times Literary Supplement* el cinco de noviembre de 1982: «The more the characters are allowed to speak for themselves in the narrative text, and the less they are explained by an authoritative narrator, the stronger will be our sense of their individual freedom of choice —and our own interpretative freedom<sup>9</sup>».

La segunda premisa del pensamiento bakhtiano, íntimamente ligada a la primera y en cierto modo desencadenante de ésta, es la irreverencia carnavalesca de la novela hacia todo tipo de ideología autoritaria, represiva y monológica.

Lodge ha subrayado la importancia que para el novelista tiene el modo cómico, que le libera y le permite una mayor explotación de estos dos presupuestos del discurso literario. Su propia obra creativa es un ejemplo de ello. Sus primeras obras, *The Picturegoers*, *Ginger*, *You're Barmy* e incluimos aquí también *Out of the Shelter* —porque aunque publicada en 1970, fue concebida mucho antes—, están escritas dentro del más tradicional estilo realista. Con *The British Museum is Falling Down*, sin embargo, se produce un cambio decisivo en su carrera literaria. Es la introducción del elemento cómico y paródico en esta obra, como él mismo ha declarado, la que produce un efecto liberador en él y hace posible la reconciliación de la contradicción existente entre su admiración como crítico por los grandes autores modernistas y su propia práctica creativa que se encuadra dentro de la tradición humanista. Ello ha llevado a Lodge a clasificar sus obras experimentales como «carnavalescas», confirmando así la funcionalidad de la terminología bakhtiniana.

Robert A. Morace ha aplicado la teoría de Bakhtin sobre el discurso literario al estudio de las novelas de Malcolm Bradbury y David Lodge en su obra *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge* y ha explicado el porqué de esta relación entre el elemento carnavalesco y el cómico. Bakhtin sitúa los orígenes de la novela en la risa popular del folklore en general y del carnaval en particular y es este carácter carnavalesco el que persiste en todos los géneros semicómicos, incluyendo de modo especial la novela cómica inglesa. Lo que caracteriza a todos estos géneros es el elemento de «self-consciousness», ausente de los géneros serios que defienden la ortodoxia. Tanto en la novela cómica inglesa de Fielding, Smollet, Sterne y Dickens, que cita Bakhtin, como en autores más cercanos a nosotros como

---

<sup>9</sup> David LODGE, *The Times Literary Supplement*, 5 November 1982; cit. por Robert A. Morace *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, Southern Illinois University Press, 1989, p. 110.

son Amis, Greene, Waugh, Bradbury y el mismo Lodge, el factor de autoconsciencia narrativa se traduce en el empleo de la parodia, «that is to say, in the author's distancing himself from the common language that he otherwise seems to be using so transparently<sup>10</sup>». Morace especifica así el carácter esencialmente paródico que para Bakhtin tiene la novela, una forma carnavalesca que expone y mina lo que en otros géneros hay de convención lingüística y formal, así como de ortodoxo y autoritario. Este concepto bakhtiniano nos hace recordar a otro de los críticos más apreciados por Lodge, Frank Kermode, para quien la historia de la novela es «the history of forms rejected or modified, by parody, manifesto, neglect, as absurd<sup>11</sup>».

Este carácter antiautoritario y satirizante del modo cómico es el que permite al mismo tiempo que la literatura cumpla su función fundamental, que es la de cuestionar y burlarse de las instituciones. Lodge, que lleva a cabo esta labor en su propia obra literaria a través de su tratamiento crítico y satírico del mundo académico al que pertenece, ha destacado este aspecto de la teoría bakhtiniana, ya que coincide con el autor ruso en que todo lo que sea dejar al descubierto lo que hay detrás de toda la mistificación que se ha erigido en torno a una profesión o institución es altamente saludable y recomendable. Ello le lleva a afirmar que su actitud ante el cosmos universitario no es en ningún momento destructiva, sino que simplemente intenta reflejar lo que de cuestionable hay en él.

Robert A. Morace ha observado con gran acierto, a nuestro entender, cómo la coexistencia de dos tendencias en la obra de estos dos autores, su deseo de no abandonar el realismo y, al mismo tiempo, su escepticismo y cuestionamiento ante éste, concede a estas creaciones literarias un «nonpragmatic openness», que permite aplicarles el concepto de dialogismo establecido por Bakhtin. En sus obras se observa el proceso de «doubling and decrowning» propio de toda obra carnavalesca, si bien puntualiza Morace el hecho de que ambos autores han procedido siempre con cierta precaución, sin adoptar posturas extremistas, aferrándose a lo que es esencialmente novelístico y esencialmente humano. Morace señala también cómo esta búsqueda de nuevas fronteras dentro de la ficción, que se combina con la intención de conservar aquello que sea esencial, vital a la novela como tal, refleja una ambivalencia que se da en el mismo pensamiento de Bakhtin y que Wayne Booth ha subrayado en la introducción a *Problems of Dostoevsky's Poetics*: «Bakhtin was concerned, as Wayne Booth has noted, not only with the novel's «centrifugal» force dispersing us...outward into a seeming chaos», but as well with the «various «centripetal» forces preserving us from overwhelming fluidity and variety<sup>12</sup>».

Pero Morace no se queda sólo en la obra creativa de Lodge y Bradbury y enfatiza que este concepto de dialogismo ha de aplicarse también a su labor

<sup>10</sup> Robert A. MORACE, *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, p. 4.

<sup>11</sup> Frank KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, London 1986, pp. 129-30.

<sup>12</sup> Robert A. MORACE, *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, p. 8.

crítica, confirmando así el talante conciliador del pensamiento teórico de Lodge que destacábamos antes y que es el que le permite evolucionar hacia una concepción más estructuralista del lenguaje, pero sin abandonar nunca las premisas fundamentales de la tradición humanista liberal.

El crítico americano hablaba de «self-consciousness» en la novela cómica y del empleo de la parodia, e íntimamente ligado a ello está el empleo de recursos metaficticios, uno de cuyos ejemplos más evidentes es la auto-reflexión del autor en la misma novela, lo que los formalistas rusos han denominado «baring the device» y Erving Goffman «breaking frame». Esta referencia que hacemos a los elementos metaficticios, característicos de gran parte de la novela contemporánea, está justificada por el hecho de que Lodge en sus últimos escritos enfatiza de un modo especial, por un lado, el carácter carnavalesco de tales recursos y, por otro, lo que tiene de «defensive response, either conscious or intuitive, to the questioning of the idea of the author and of the mimetic function of fiction by modern critical theory<sup>13</sup>». El carácter mimético de la novela es una constante de su pensamiento crítico desde el principio, pero la defensa de la idea del autor se ha convertido de unos años para acá, junto con la teoría de Bakhtin, en uno de sus principales temas de interés. Es frecuente encontrar en sus ensayos<sup>14</sup> duras críticas a la teoría deconstruccionista que proclama la muerte del autor. Frente a la postura postestructuralista Lodge apuesta por el autor, afirmando que la creación literaria es un acto consciente del escritor que implica una constante toma de decisiones, la búsqueda de relaciones entre las diversas partes que componen la obra, etc., todo ello orientado hacia un hipotético lector. Se produce aquí también una identificación con Bakhtin, quien afirma que a pesar del carácter polifónico de la novela, no por ello el autor deja de existir: «Therefore, there is no unitary language or style in the novel. But at the same time there does exist a center of language (a verbal-ideological center) for the novel. The author (as creator of the novelistic whole) cannot be found at any one of the novel's language levels: he is to be found at the center of organization where all levels intersect<sup>15</sup>».

Lodge advierte, sin embargo, que creer en la idea del autor no implica que el escritor tenga que explicarle al lector línea por línea el significado de su obra, ya que ello supondría un concepto equivocado de lo que ha de ser la relación escritor-lector y de lo que entraña la lectura de un libro. Lodge ilustra con gran claridad esta idea al comparar al escritor que controla todas las respuestas de sus lectores con un jugador de cartas que de vez en cuando

<sup>13</sup> David LODGE, «The Novel Now: Theories and Practices», p. 133.

<sup>14</sup> Epílogo a *Language of Fiction, Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*; «Small World: An Introduction», *Write On. Occasional Essays 1965-85*, Penguin, London, 1988; «Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism», *Critical Quarterly*, vol. 26, nos. 1 & 2, 1984, pp. 105-121; «The Novel Now: Theories and Practices».

<sup>15</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin, 1988, pp. 48-9.

se levanta de la mesa para acercarse a su oponente y aconsejarle qué baza ha de jugar<sup>16</sup>. Obviamente ello hace que el juego, que en este caso es la lectura, pierda todo interés y aliciente. También puntualiza cómo una vez que una obra pasa a manos del lector, ésta puede ser capaz de generar una serie de interpretaciones y significaciones que quizás ni el mismo autor planea conscientemente, pero que han de aceptarse como perfectamente válidas debido al carácter abierto del texto literario.

Pero al mismo tiempo que Lodge defiende el concepto del autor y rechaza las formulaciones de críticos como Barthes o de Man, es consciente del peligro que supone una estricta aplicación del realismo expresivo o humanista al análisis de una obra literaria, por su tendencia a establecer una identidad total entre lo que es ficción y realidad exterior, y en algunos casos, basándose en la biografía del autor, entre el artista y su obra. De ahí la importancia que para Lodge tiene la teoría de Bakhtin al trascender la oposición entre humanistas y estructuralistas y postestructuralistas y así evitar caer en posturas extremas que son fácilmente descalificables.

Hay un último aspecto que quisiéramos resaltar en esta mirada a los más recientes trabajos críticos de Lodge. En «Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism», donde expone sus ideas sobre la noción del autor, que acabamos de analizar, Lodge resalta cómo se trata de un fenómeno relativamente reciente, al ser un producto del humanismo, la Ilustración y el capitalismo, y subraya el hecho de que el «copyright» ha sido uno de los muchos logros, junto a la libertad de palabra o la libertad de culto religioso, que la ideología burguesa del humanismo liberal ha conseguido para el individuo. Ello nos lleva a apuntar la existencia de cierta conexión entre el liberalismo ideológico que Lodge le otorga a la ficción en prosa y la capacidad liberadora que Bakhtin concede a la novela dialógica. El mismo Lodge ha reconocido que hay cierta continuidad entre ambos conceptos, ya que la función paródica y burlesca que caracteriza a toda la tradición carnavalesca puede interpretarse como una función democrática y en este sentido su asociación con el liberalismo es evidente.

En conclusión, pues, podemos decir que la obra crítica de Lodge revela el carácter conciliador de su autor, que en su búsqueda de un enfoque teórico que ratifique su fe en la riqueza formal del realismo literario ha intentado huir de posturas extremas, que le obligaran a renunciar a sus orígenes, a la tradición liberal humanista. Si Jakobson le aportó una teoría del lenguaje que permitía la adecuada valoración de tendencias tan diferentes como son el realismo clásico y el modernismo, Bakhtin confirmó los méritos artísticos y literarios del realismo demostrando que la multiplicidad de voces y estilos que se aplica normalmente sólo a tendencias como el modernismo, es realmente un desarrollo de algo que ya estaba presente en la novela clásica del siglo XIX.

---

<sup>16</sup> David LODGE, «Small World: An Introduction», *Write On. Occasional Essays*, p. 74.

## INDIVIDUALISMO LINGÜÍSTICO EN UNA OBRA LITERARIA

Gudelia RODRIGUEZ

Universidad de Salamanca

1920 y 1930 son las décadas de la gran depresión industrial inglesa; todo el pueblo sintió directa o indirectamente el azote de las condiciones económicamente adversas en las que el país se vio inmerso; muchos novelistas se identificaron con su propia región, con el hambre, la miseria y desesperanza engendradas por este descalabro económico e intentaron plasmar en sus libros a través de unos personajes de ficción el panorama social del momento. Como dice Phyllis Bentley e su obra *The English Regional Novel*:

When any strong communal feeling of any kind is brought into being and grows in intensity, it naturally becomes shared by the community's artists, and thus finds expression (p. 39).

Producto de estas inquietudes artísticas regionales es la obra de Walter Greenwood, *Love on the Dole*, publicada en 1933 y reconocida desde un principio como una obra clásica en su género. En esta novela de corte realista, el autor nos narra las vicisitudes de una familia obrera, los Hardcastles, y de sus vecinos, que en los suburbios de Manchester luchan por mantener cierta dignidad y respetabilidad durante la gran crisis económica que dejó a tres millones de personas sin trabajo.

W. Greenwood nació y creció en el norte de Inglaterra, en Slaford, Lancashire. Durante su adolescencia y juventud ejerció oficios varios: repartidor de leche a los doce años, mozo de cuadra, taxista, dependiente... y al menos en tres ocasiones se encontró en el paro; había tenido, pues, una experiencia de primera mano sobre los conflictos sociales que narra en su obra.

La obra de Greenwood, *Love on the Dole*, es rica en personajes que están marcadamente individualizados por sus características físicas, su forma de actuar, sus oficios, por sus diferentes reacciones y estados de ánimo ante una misma situación de desesperanza.

El autor nos presenta en su libro una sociedad donde las características lingüísticas regionales se entremezclan con formas vulgares, coloquiales,

formas de habla de otras zonas del país y donde el tirón del estándar es patente. En la obra, casi todos los personajes hablan una variedad de lengua no estándar; por lo tanto, esta clase de habla, por sí misma, no particulariza al individuo; por este motivo, Greenwood se enfrenta al mismo problema que cualquier autor que se adhiera a la norma del habla estándar y desee individualizar a sus personajes lingüísticamente.

En este trabajo, intentamos comprobar, sobre todo, aunque muy someramente debido a las restricciones impuestas al número de páginas, de qué medios lingüísticos se vale Walter Greenwood para caracterizar a ciertos de sus personajes dentro de una comunidad de habla no estándar.

La trama de *Love on the Dole* tiene lugar en un suburbio de Manchester, en Hanky Park, distrito netamente de clase trabajadora, en donde gente de variadas procedencias se han reunido por razones laborales; un ejemplo claro lo tenemos en Mrs. Jike, que procede de Londres. Mrs. Bull, por su parte, nos cuenta que estuvo algún tiempo viviendo alejada de Hanky Park:

Ah'd ha' gon barmy if Ah hand't tuk a job i'service up i' the country  
(p. 253).

¿Será esta la razón, su estancia «up i'the country», por la cual sólo Mrs. Bull utiliza la palabra *neet* «night» y *dee* «die» en la obra?

Las características lingüísticas de otros personajes, aunque el autor no lo especifique en la obra, nos hacen pensar que proceden de otras zonas del norte; por ejemplo, el uso que hace Sam Grundy del fonema /u/ en la palabra «pound»:

There ain't nobody here as wooldn't gie' ten *pun* t'be in your shoes (p. 114).

En los habitantes de Hanky Park existen varias escalas lingüístico-sociales: el joven Larry Meath, oriundo de la zona, representa al personaje autodidacta que ha conseguido desembarazarse de las variedades regionales y locales del habla; su progresión social no es económica, pero sí lingüística e intelectual. Larry generalmente habla el inglés estándar, en muy pocas ocasiones vuelve a sus raíces lingüísticas, y cuando así ocurre se debe a situaciones de desequilibrio emocional.

Otro de los personajes jóvenes, Sally Hardcastle, unida sentimentalmente a Larry Meath, también lucha por salir del medio social en el que ha crecido y es consciente de que las características lingüísticas con las que se expresa simbolizan, de alguna forma, el entorno miserable en el que vive y pretende desembarazarse de ellas. En varias ocasiones el autor refleja en la obra estas inquietudes lingüísticas de Sally:

What're y' gawping-I mean staring at y'self for? (p. 88);

intenta corregir el habla de su hermano, Harry, así como la suya propia:

And don't say «mek», it's «make». Oh I've no time to muck about-I mean mend collars for nobody (p. 89).

Greenwood introduce grupos de personas que se diferencian lingüísticamente por su edad, profesión y sexo, todos ellos hablantes de la variedad no estándar. Tres generaciones se presentan particularmente en la novela: un grupo de personas ya jubiladas, un grupo de adultos y los hijos de éstos; dentro del habla no estándar, que todos comparten, el autor introduce unas diferencias lingüísticas que caracterizan generacionalmente a los diversos grupos y sirven de contraste entre ellos y otras que singularizan y tipifican a los individuos dentro del grupo.

El grupo mejor representado es el formado por cuatro viejecitas que viven en Hanky Park: Mrs. Nattle, Mrs. Dorbelle, Mrs. Bull y Mrs. Jike; les une una edad avanzada, una larga amistad, una misma afición por el alcohol y la lucha por sobrevivir en momentos económicamente difíciles.

Además de por sus características lingüísticas, estos personajes están individualizados por sus peculiaridades físicas y psicológicas, sobre las que el autor insiste en repetidas ocasiones a lo largo de la narración; nada está dejado al azar; con pinceladas precisas, Greenwood describe el variopinto vecindario de Hanky Park; no es de extrañar, pues, que la obra haya sido llevada al teatro en varias ocasiones:

«Mrs. Dorbelle, ..., a beshawled ancient lugubrious woman, round shouldered, wizened, with a dewdrop at the end of her hooked, prominent nose» (p. 32-33).

«Mrs. Nattle, pushing with great dignity a perambulator piled with bundles» (p. 56).

«Mrs. Bull, her immense breasts wobbled like Brobdingnagian blanc-manges» (p. 213).

«Tiny Mrs. Jike, withered Mrs. Dorbelle and stout Mrs. Bull» (p. 98).

Estas características físicas singulares se encuentran reforzadas por unas idiosincrasias lingüísticas que individualizan al personaje dentro del grupo.

En algunas ocasiones el propio autor también hace referencias directas a la forma de hablar de sus personajes; por ejemplo, en la página 99 comenta irónicamente la pronunciación de Mrs. Jike durante una sesión de espiritismo:

«Has anybody got anything to ask the spirets about?». She pronounced the word «spirits» in her peculiar way out of the belief that the pronunciation constituted good manners, which, of course, was essential when presuming to address the departed. One never knew to whom one might be speaking.

Casi todos los personajes poseen, pues, sus idiolectos: uso de ciertas frases que sólo ellos utilizan y que son repetitivas o de ciertas características fonéticas que les son propias.

La anciana Mrs. Nattle ejerce una profesión mercantil; tiene negocios financieros, aunque de pequeña cuantía, como prestamista e intermediaria de una casa de empeños, estos negocios le han proporcionado pingües beneficios; los rumores del vecindario y de sus amistades más cercanas aseguran



que Mrs. Nattle tiene acumulada una pequeña fortuna, escondida en algún lugar de su destartalada y mugrienta casa:

«Some folks know how t'make money, by gum they do! by gum they do!  
... Ah'll bet y've a tidy pile hid away somewhere i' the house, Sair Ann!»  
(p. 106).

Mrs. Nattle está caracterizada lingüísticamente por dos palabras clave con las que se le relaciona e la obra: *obligded* y *naybores*; estos dos términos particularizan a Mrs. Nattle. Incluso el mismo autor contribuye directamente a esta caracterización:

Mrs. Nattle, however, was attending to those «naybores» whom she had «obligded» on «comission», (el autor, p. 105),

o son otros personajes los que reinciden en estas características; por ejemplo, cuando Mrs. Bull comenta refiriéndose a Mrs. Nattle:

Agent for owld Grumpole's clubs, pawnin' f' *naybores*, obligin' (p. 106).  
In front of Sally was gloomy Mrs. Dorbell, tiny Mrs. Jike, fat Mrs. Bull and the resourceful Mrs. Nattle who «obligded» her «naybores» (Sally, p. 143).

El cartel que anuncia su negocio, escrito por ella misma ante su ventana, reza:

«Pawning on comission *Naybores* obliged. Yours truly Mrs. Nattle»  
(p. 102);

el doble pasado [ə'blaidʒdid] y seguramente la pronunciación [n əbə(r)] o [næ əbə(r)] caracterizan e individualizan a Mrs. Nattle.

En su habla existen una proporción muy elevada de palabras que se relacionan con el mundo de los negocios: *bankrupt* (p. 227), *bungle of notes* (p. 227), *insurance book* (p. 109), *pawn-ticket* (p. 163), *pension book* (p. 33), *pop-shop* (p. 214), *sekklement* (p. 106), etc. Su espíritu mercantil domina e impregna su existencia; todos sus actos tienen como finalidad su beneficio monetario personal. Como ella dice para justificar su comportamiento ante las críticas directas de sus amistades:

«When a 'ooman's left a widder her's got t'do *summat* t'live. Thrippence, please» (106).

La palabra *bundles* es frecuente en su léxico, estos «bundles» contienen la ropa que los vecinos dejan en su casa para que ella la transporte, como intermediaria, a la casa de empeño; la palabra, que se representa gráficamente en su vocabulario *bungle* y que Mrs. Nattle pronuncia [ˈbʌŋɡl], por medio de la adaptación homorgánica de las consonantes al sonido de la vocal velar dialectal, la individualiza lingüísticamente desde el primer momento:

«Here, gie me the *bungles*» (p. 34).

El autor utiliza sobre todo estas tres palabras para individualizar lingüísticamente a Mrs. Nattle: *bungle*, *naybore* y *oblidged*, todas ellas estrechamente relacionadas con su profesión y con su forma mercantil de entender la vida.

Mrs. Nattle es también la única en la obra en usar el doble genitivo, *my customerses bungles* (p. 214), que J. Wright da como característica dialectal generalizada en Gran Bretaña, pero que sólo esta mujer utiliza en la novela.

Con Mrs. Dorbell, el autor nos recuerda reiteradamente sus marcadas características físicas: su nariz larga y su eterna gota en la punta de la misma, así como su costumbre de hablar sola y arrastrar los pies al andar:

«Mrs. Dorbell, her threadbare shawl wrapped about her head and skeletal shoulders, shuffled into North Street muttering aloud to herself...»

«Now and again the nostrils of her hook nose gave an upward jump as she sniffed, lusciously» (p. 224).

Está también caracterizada por medio de unos idiolectos: la frecuente aparición de las expresiones: *Ne'er slep a wink las'night* (p. 33) y *as oosual* (p. 35), que se repiten prácticamente en cada una de sus apariciones y que la caracterizan fonéticamente y morfológicamente desde el principio de la obra.

Otras características fonéticas que en gran medida individualizan a este personaje por la amplitud de uso son la velarización de la oclusiva alveolar *t*: *Mrs. Nakkle* (p. 99), *genklefok* (p. 107), *likkle gel* (p. 107), *ik* «it» (p. 234), etc. y el uso equivocado de las aspiradas, sobre todo en palabras polisilábicas: *hinterference* (p. 33), *hinquirin'* (p. 107), *hexplain* (p. 34), etc. Ella es también uno de los pocos personajes en la obra que utiliza la preposición *bout* en dos ocasiones, la primera de ellas, glosada por el autor.

«Eee! Ah've come out bout (without) me basket!» (p. 56);

en otras ocasiones la preposición se encuentra en su repertorio como *wi'out*, la forma generalizada en la novela, y *wivout*, variante de menor frecuencia en la obra. Utiliza *bout* en dos períodos de descontrol personal, la primera vez, después de un momento de ensimismamiento, y es en su vuelta brusca a la realidad, cuando aparece tal preposición; la segunda, en un estado de excitación. Los personajes mayores de esta novela tienden a utilizar formas dialectales más marcadas en ocasiones en las que lo cotidiano se altera.

Otra característica lingüística en este personaje es la manera de pronunciar la palabra *poor*: cuando este apelativo va dirigido a su persona, el autor lo representa gráficamente como *pore*, que implica una pronunciación [poə(r)], que J. Wright constata en ciertas partes de Lancashire; este adjetivo, con esa grafía y pronunciación peculiares, lo utiliza Mrs. Dorbell tres veces en la novela y en momentos de autocompasión:

«an'me woot's a *pore* widder 'ooman wi' nobody at bak of her» (p. 224)

«An' Ah don't see wot or why a *pore*, lone, widder 'ooman should go bout her due» (p. 228).

«Ah'll rest me *pore* owld feet for a minnit» (p. 234).

Cuando no se autocompadece, cuando se refiere a otras personas o a otras situaciones, su uso de *poor* se normaliza:

«It's poor as 'elphs poor» (p. 33).

Nuestro tercer personaje es Mrs. Bull, mujer activa, franca, de una gran perspicacia, que se gana la vida como comadrona y amortajadora de sus vecinos:

the local, uncertified midwife and layer out of the dead (p. 57).

Sus características lingüísticas, además de las ya indicadas con anterioridad: su exclusivo uso de la no diptongación de la [i:] en palabras como *neet* y *dee*, que presupone una procedencia norteña, son: una mayor precisión que el resto de sus compañeras en la pronunciación de las fricativas, por ejemplo, el uso de [f] por [θ], que sólo ella utiliza en la novela:

Aye, 'n luk sharp about it. *Froat* nearly cut (p. 106).

y además la utilización de la fricativa [w] por [v], que también se encuentra en la habla de las otras mujeres, aunque Mrs. Bull hace un uso mucho más amplio de esta característica fonética:

Willage blaksmith! (p. 58);

Hace también un amplio uso del pronombre personal de segunda persona *thou*; ningún otro personaje la iguala en esta amplitud de uso; no lo utiliza de manera indiscriminada, existen unas ciertas normas familiares y circunstanciales que la inducen a su utilización: normalmente su uso implica buena voluntad y afecto o ironía.

Sobresale del conjunto de las cuatro ancianas «tiny Mrs. Jike», Mrs. Jike es el personaje más caracterizado lingüísticamente en la obra: ella es la única que utiliza el adjetivo *dearie* (p. 101) y *sonny* (p. 228), así como la expresión: *strike me pink!* (p. 101, 108, 252). Es también la única persona en la novela que usa ampliamente las características del Cockney.

Mrs. Jike procede de Londres:

a trasplanted sprig of London Pride from Whitechapel (p. 37),  
the tiny lady from London, wearing an old cap of her husband's (p. 106)

Parece que Mrs. Jike lleva tiempo viviendo en Manchester, pero existen todavía en su forma de expresarse muchas características del cockney: las vocales largas en su habla se convierten en diptongos y los diptongos en vocales largas; algunos diptongos son más abiertos que en el estándar y todas estas características se ven ampliamente representadas en los parlamentos de Mrs. Jike:

[eɪl] > [æi]; de ahí las grafías: *sime* por *same* (p. 108), *mike* por *make* (p. 100), *iy'n't* por *ain't* (p. 208), *pide* por *paid* (p. 208), *tike* por *take* (p. 208),

*siy* por *say* (p. 101), etc. Esta es la peculiaridad fonética más constante en el habla de Mrs. Jike:

He ain't y'colourin'. So be on y' guard. He means *dinejer* (p. 101);

[ou] pasa a [æu], de ahí las grafías que encontramos en la novela: *blow-ke* por *bloke* (p. 106), *gow* por *go* (p. 38), *nowse* por *nose* (p. 254), *wown't* por *won't* (p. 106).

I down't like this here (p. 101);

/au/ tiende a convertirse en un monoptongo:

He'll get one for three *pahnds* (p. 108).

Un cambio que afecta a las vocales cortas es la elevación: /æ/ a /e/: *beck* por *back* (p. 163), *eccident* por *accident* (p. 227), *Elbert* por *Albert* (p. 108), *kerridges* por *carridges* (p. 108), *thet* por *that* (p. 108):

«Ah, well, *eccidents* will *heppen* (p. 227).

Hasta ahora nos hemos centrado en los personajes femeninos de edad relativamente avanzada y en sus características lingüísticas; personajes masculinos mayores, aunque no tan singularmente representados, también se encuentran en la obra; la más amplia representación del mundo masculino adulto es la de Mr. Hardcastle, padre de los jóvenes Sally y Harry; Mr. Hardcastle es un hombre de naturaleza amable, cariñosa y dedicado a su familia, la depresión económica que sufre el país le ha dejado sin empleo y esta circunstancia ha amargado su existencia:

Aaach! Ah've worked all me bloody life, lad, and what Ah've got? All me bloody clo'es i' pawn t'get food t'eat (p. 29).

Greenwood individualiza a Mr. Hardcastle lingüísticamente y así encontramos en su habla ciertos idiolectos que no aparecen en ningún otro personaje masculino y otros que son de mínima frecuencia en la obra. Al igual que Mrs. Dorbell él también utiliza *bout*:

What we can't pay for cash down we'll do *bout*. (p. 92),

que debe ser una frase hecha en su repertorio, ya que en otras ocasiones utiliza la preposición más cercana al estándar, *wi'out*.

Expresiones, que sólo él utiliza en la novela y que lo individualizan como hablante de la lengua no estándar:

D'y' think blasted money grows on trees... Aaach (p. 93)

y donde aparece la forma verbal *mun*, típica del dialecto norteño:

Y've made y'r own bed...; y' *mun* lie on it (p. 222).  
She made her own bed; she *mun* lie on it (p. 249).

Las expresiones netamente dialectales afloran en su habla en momentos excepcionales de exaltación e irritación; fuera de estos contextos, Mr. Hardcastle utiliza las formas más cercanas al estándar:

Ah'm sorry, lass. Ah *must* ha' lost my temper (p. 250).

Como Mrs. Bull, él es uno de los pocos personajes que utiliza la palabra *dowter* en un momento de enfado:

Damn y'! Y'ain't fit t'be me dowter! (p. 246).

Mr. Hardcastle trata a sus hijos de *thou*, su mujer los trata de *you*, constatándose así, también en esta novela, la diferencia de los sexos en cuanto al estándar y la mayor cercanía de la mujer hacia la norma establecida.

Dentro de este individualismo que hemos estado viendo, el autor también crea contrastes lingüísticos entre los grupos generacionales: características lingüísticas que aparecen en el parlamento de las personas mayores, están ausentes del habla de los más jóvenes, por ejemplo: el plural dialectal *childer* (p. 107), el sustantivo *gel* (p. 165) o los verbos *worritin'* (p. 244) y *mitherin'* (p. 69), y es también en el habla de los mayores donde la característica genuinamente dialectales se concentran.

Las peculiaridades lingüísticas de los jóvenes contrastan, sobre todo, en la fonética y en el léxico con las de sus mayores. En general, los muchachos se caracterizan por una más amplia fricativización de la *t* medial: *gerrup* (Sally Hardcastle, p. 15), *gerrou* (Harry Hardcastle, p. 170), *norrarf* (Tom Hare, p. 175), *worrabout* (Ned Narkey, p. 166), *wharro* (Jack Lindsay, p. 154), etc.; así como por un vocabulario y expresiones que normalmente no existen en el habla del otro grupo: *be kiddin'* (p. 85), *blather* (p. 85), *champion* (p. 121), *dead cert* (p. 56), *dead nuts* (p. 71), *guy* (p. 61), *jazzin'* (p. 72), *judy* (p. 118), *not half* (p. 32), *partic* (p. 61), *righto* (p. 66), *rotten* (p. 80), *s'long* (p. 46), *shut y' trap* (p. 167), *sod* (p. 182), *tart* (p. 61), etc.

Walter Greenwood, a través del marcado individualismo de sus personajes, consigue crear un mundo vivo y cálido que resta frialdad a los acontecimientos tristemente históricos sin menoscabar el rigor científico de la realidad histórica.

### Bibliografía primaria

GREENWOOD, Walter, *Love on the Dole*, Penguin Books Ltd, Middlesex, 1984.

### Bibliografía secundaria

BENTLEY, P., *The English Regional Novel*, George Allen and Unwin Ltd., London 1941.

- BLAKE, N.F., *The Non-standar Language in the English Literature*, André Deutsch, London 1971.
- BROOK, G.L., *English Dialects*, André Deutsch, London, 1963.
- CHAPMAN, R., *The Treatment of Sounds in English Literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1984.
- HUGHES, A. and P. TRUDGILL, *English Accents and Dialects*, Edward Arnold, London, 1979.
- PAGE, N., *Speech in the English Novel*, Longmans, London, 1973.
- PARTRIDGE, E., *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge and Kegan Paul, London, 1984.
- , *The Penguin Dictionary of Historical Slang*, Penguin Books Ltd., Middlesex, 1972.
- RODRIGUEZ, G., «Estudio lingüístico-dialectal de una novela del siglo xx: *Love on the Dole* de Walter Greenwood» (I), *Studia Zamorensia*, Univ. de Salamanca, vol. VIII, 1987, p. 159-179.
- , «Estudio lingüístico-dialectal de una novela del siglo xx: *Love on the Dole* de Walter Greenwood» (II), *Studia Zamorensia*, Univ. de Salamanca, vol. IX, 1988, p. 243-257.
- WAKELIN, M.F., *English Dialects. An Introduction*, Whitstable Litho Ltd., Kent, 1977.
- WELLS, J.C., *Accents of English*, Cambridge University Press, 1982.
- WRIGHT, J., *The English Dialect Dictionary*, Oxford University Press, London, 1970.



## SUPPRESSED DESIRES: FREUD AND AMERICAN MISUNDERSTANDING

Bárbara OZIEBLO

Universidad de Málaga

*Susan Glaspell (1876-1948), rebelled against the staid mores of the Midwest which she ruthlessly exposed in her novels, short stories and plays. She co-founded the Provincetown Players, was acknowledged as a competent actress and director and contributed eleven works to their repertoire; these vied with Eugene O'Neill's for the attention of contemporary critics who unanimously recognized them as the most avant-garde and arresting of the Players' productions. Glaspell left the Players after seven years and wrote only one more play, Alison's House (1931), for which she was awarded the Pulitzer Prize. In 1936 Glaspell accepted Hallie Flanagan's offer of the post of Director of the Federal Theater Project's Midwest Play Bureau; but the bureaucracy and censorship appalled her and after eighteen months she retired to Provincetown where she worked on her novels which were always well received by both the critics and the public.*

The Vienna School, according to an article published by *McClure's Magazine* in 1907, had established that «hysteria results principally from suppressed affective ideas, and can be cured by awaking anew the restrained thought»<sup>1</sup>. Susan Glaspell had always protested at imposed patterns of behaviour which suppressed the real self: yet although she upheld that breaking out of the patterns established by society would allow for greater achievement she could never quite free herself from the old values that had governed the lives of her forebears. In 1913, as a mature woman approaching her forties, just married to George Cram Cook, she moved East, and became embroiled in the most radical and bohemian group of intellectuals of her times —the Greenwich Villagers<sup>2</sup>. These were largely people who, like herself, had fled midwestern small town values and constrictions but, while rejecting traditional Puritan reticence, were too set in their Victorian ways to create vitally new role models. Psychoanalysis provided them with scientific justification for discarding certain standards of morality and yet

<sup>1</sup> Hugo MUNSTERBERG, «The Third Degree», *McClure's Magazine*, October 1907, p. 621.

<sup>2</sup> This period of American history is richly documented by its protagonists who almost all tried to relive the opening of the twentieth century in later autobiographies. Fascinating reading is provided by Mabel Dodge Luhan, in *Intimate Memories*, (New York: Harcourt, Brace, 1936), by Hutchins Hapgood, in *A Victorian in the Modern World*, (New York: Harcourt, Brace, 1939) and by Floyd Dell, in *Homecoming: An Autobiography*, (New York: Farrar and Rinehart, 1933).



offered «sublimation» as a valid excuse for tenacious adherence to other codes.

Rumblings of Freud's theories had reached the United States well before his first—and only—visit in 1909. The unconscious had fascinated the nineteenth century, and at the beginning of the twentieth, hypnosis and the theory of associations were very much in vogue, assuring Freud an enthralled audience drawn from both lay people and the medical profession. Clark University, vindicating its reputation for unorthodoxy, invited Freud to lecture at the twentieth anniversary celebrations; on the advice of a friend who insisted that Americans were above all sanguine pragmatists, Freud surveyed the whole field of psychoanalysis, offering a condensed, optimistic and relatively simple version of the theories he had worked out in *The Interpretation of Dreams*, *Three Contributions to a Theory of Sex*, *The Psychology of Everyday Life*, and *Studies in Hysteria*<sup>3</sup>. He himself, in fact, paved the way for later statements by proselytizers such as Max Eastman who joyously affirmed: «We have but to name these nervous diseases with their true name, it seems, and they dissolve like the charms in a fairy story»<sup>4</sup>.

Max Eastman was one of the circle of radicals Susan Glaspell and George Cram Cook galvanized into theatrical experimentation when they founded The Provincetown Players in 1916. The venture could almost be said to be an outcome of psychoanalysis, the concepts of which were mulled over in the Liberal Club on Washington Square; Eastman and Floyd Dell held sway over the anxious, and at times cynical, Greenwich Villagers, convincing them to be «psyched» and thereby cured of all writer's blocks, marital infelicities, depressions and irritabilities. Preferring not to pay out the vast sums that awesome professionals such as A. A. Brill and Smith Ely Jelliffe demanded, the Villagers shed their inhibitions—those being pre-Prohibition days—and recounted their dreams in the hope of getting to the bottom of their problems: Floyd Dell, as he was later to write, had already taught them that dream analysis disclosed repressed complexes which, if not worked out, could lead to neuroses<sup>5</sup>.

Cook and Glaspell were intrigued by the deep meaning of dreams, but not fully convinced that all complexes so discovered had to be acted on.

<sup>3</sup> Nathan G. HALE, Jr., *Freud and the Americans: The beginnings of Psychoanalysis in the United States, 1876-1917*. New York: Oxford University Press, 1971, p. 5.

<sup>4</sup> Max EASTMAN, «Exploring the Soul», *Everybody's Magazine*, 32, June 1915, p. 750.

<sup>5</sup> «By means of the technique of dream-analysis, Freud has discovered that the «unconscious», the hidden part of the mind, is full of «complexes», knotted groups of emotions and thoughts, which have been «repressed», thrust back out of consciousness as shameful. He found, moreover, that these repressed complexes were sexual in character. Repression, that is to say, was shown to be one way in which the mind deals with emotional forces—«libido»—which cannot find free play in civilized life. It is, however, a poor way, for the repression may give rise to a symptom called neurosis.»

(Floyd Dell, «The Science of the Soul», *The Masses*, Vol. VIII, n.º 9, July 1916, p. 30.)

They had read Edwin Tenney Brewster, who had expounded on «Dreams and Forgetting», stating categorically that «Every dream, then, in the Freudian formula, is the more or less disguised fulfillment of a suppressed wish. ... The worst of it is that these same repressed wishes that appear in dreams affect also, most inconveniently, our waking lives»<sup>6</sup>. Working out hypothetical scenarios convinced them that the nostrum of dream-analysis, if taken to extremes, could have disastrous consequences, but it also revealed an inherent histrionicism which offered enormous promise for the theatre. Glaspell and Cook did not demur: they «tossed lines back and forth at one another, and wondered if any one else would ever have as much fun with it as we were having»<sup>7</sup>. The result, *Suppressed Desires*, was to be the Provincetown Players first production<sup>8</sup>.

This slight sketch gave Glaspell, working here with her husband whose mind was «far less scrupulous and more ungirdled» than hers, the opportunity to treat ideas less seriously than she was wont to<sup>9</sup>. A few years later Glaspell was described as a dramatist «of thought» and her work was juxtaposed with that of Eugene O'Neill, which derived purely from «feelings»<sup>10</sup>. Here, however, she relished the freedom «of comedy (not of character) but of ideas, or, rather, of the confusion or falseness or absurdity of ideas»<sup>11</sup>. In later plays and in her novels, Glaspell's ambivalence towards the ideas she grapples with mars any incipient humour, but in *Suppressed Desires*, as she herself wrote, she was simply «having fun» at the cost of psychoanalysis.

Henrietta Brewster, in *Suppressed Desires*, has become addicted to the new fad and sees her analyst, Dr. Russell, regularly<sup>12</sup>. Mabel, visiting her sister, is packed off to see him at the first «Freudian slip». Dr. Russell manages to work out all the dreams and desires in record time: in two weeks he affirms that Stephen Brewster's dreams of walls falling away from him have nothing to do with his profession—he is an architect—but are concise proof that he wishes to be free of his wife. Mabel's dream that she is a hen

<sup>6</sup> Edwin TENNEY BREWSTER, «Dreams and Forgetting: New Discoveries in Dream Psychology», *McClure's Magazine*, October 1912, Vol. 29, p. 716 & 717.

<sup>7</sup> Susan GLASPELL, *The Road to the Temple*, New York: Frederick A. Stokes, 1927, p. 250.

<sup>8</sup> *Suppressed Desires*, together with *Constancy* by Neith Boyce, was performed in Provincetown in 1915. Glaspell gives a full account in her autobiography of George Cram Cook, *The Road to the Temple*. See also Helen DEUTSCH and Stella HANAU, *The Provincetown: A Story of the Theatre* (New York: Farrar & Rinehart, 1931), and Robert KAROLY SARLOS, *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*, (University of Massachusetts Press, 1982).

<sup>9</sup> Ludwig LEWISOHN, *The Drama and the Stage*, New York: Harcourt Brace, 1922, p. 104.

<sup>10</sup> Isaac GOLDBERG, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft*, Cincinnati: Stewart Kidd, 1922, p. 472.

<sup>11</sup> LEWISOHN, p. 104.

<sup>12</sup> Henrietta is preparing a paper on psychoanalysis to give at the Liberal Club, and her husband's worktable is now strewn with the literature, including copies of the *Psycho-Analytic Review* (Max Eastman had in April 1914 encouraged the readers of *The Masses* who wished to «understand the daring ideas of Sigmund Freud» to subscribe to it).

told to «step lively!» is slightly more complicated, but is unravelled to show that she wishes she were HENrietta, for she loves her sister's husband, STEP/HEN B(e)Rooster. Stephen and Henrietta finally decide to ignore the analyst's dictum and stay together: Mabel is told to «keep right on suppressing» her desire for Stephen, and is persuaded that «Psychoanalysis doesn't say you have to gratify every suppressed desire»<sup>13</sup>.

The play clearly draws on popularized notions of psychoanalysis that could be gleaned from after dinner talk with Floyd Dell<sup>14</sup>. It is very doubtful that its authors had read Freud, or even Dr. Brill, who according to W. David Sievers «distinguished between *repression*, which is an unconscious process, and *suppression*, which is a conscious disciplining of one's impulses as required by civilization». Sievers then points out that «Susan Glaspell's satire should rightly have been called *Repressed Desires*»<sup>15</sup>. However, strictly speaking, it should have been *Repressed and Suppressed Desires*: Mabel is told to *suppress* —for the good of the Brewsters— desires that are no longer *repressed*, since the analyst has brought them to the fore in explaining them (Glaspell and Cook do not seem to have been aware of this —they use «suppressed» throughout.) The confusion is justifiable in that, as we have seen, Edwin Tenney Brewster uses the two terms indiscriminately (as, in 1971, does Nathan G. Hale, Jr.), while Hugo Munsterberg, Harvard professor of Psychology whose work the Cooks would certainly have known, uses «suppressed» throughout his 1907 article in McClure's Magazine<sup>16</sup>.

More striking than the misuse of a scientific term, is the preoccupation with the suppression of an individual's right to be herself, central to all of Glaspell's plays and novels. The young protagonist of an early story, «The Rules of the Institution», questions the validity of breaking out when this would hurt so many loved ones: «It seemed that affection and obligation were agents holding one to one's place», and yet Judith finally decides that «she owed no allegiance to an order that held life in chains»<sup>17</sup>. The novel *Fidelity* (1915) painfully explores a young girl's «right» to walk off with someone else's husband and the consequences of such an act. In both cases Glaspell recognizes the right of the individual to self-expression, but is sadly aware of the heartache caused others.

In the play *The Verge* (1921), Glaspell examines what will happen to the protagonist who does not suppress her own desires in our society; the play

<sup>13</sup> Susan GLASPELL and George CRAM COOK, *Suppressed Desires*, in; Margaret Gardner Mayorga, ed., *Representative One-Act Plays by American Authors*, Boston: Little, Brown & Co., 1922, p. 320.

<sup>14</sup> Floyd DELL, «Speaking of Psycho-Analysis: The New Boon for Dinner Table Conversationalists», *Vanity Fair*, 5 December 1915, p. 53.

<sup>15</sup> W. David SIEVERS, *Freud on Broadway*, New York: Hermitage House, 1955, p. 27.

<sup>16</sup> Nathan G. HALE, Jr. *Freud and the Americans*, p. 400 and 405. Munsterberg, pp. 614-22.

<sup>17</sup> Susan GLASPELL, «The Rules of the Institution», *Harper's Monthly*, January 1914 (Vol. 128), p. 208.

was acclaimed by members of the Heterodoxy—a radical woman's club—with almost religious respect: here was a playwright who dared show how society takes its revenge on women<sup>18</sup>. Claire Archer, the protagonist of *The Verge*, overcomes set patterns in nature and creates a new life form. In a man, this Nietzschean over-reaching would be considered a normal function of male aggression: in a woman, it amounts to the arrogation of faculties reserved for God—and for men. Claire has rejected the roles of wife, mother and mistress that are open to her and rebels against the suppression of self that society would enforce on a woman only to discover that the penalty is total alienation: she is seen as a hysteric, by her family and by most audiences of the play. In *Suppressed Desires*, the triviality of the argument allowed for lightheartedness but in *The Verge*, Susan Glaspell's relentless investigation of the secrets of our civilisation reveal tragedy to be the only possible outcome. Hence the ambivalence which disconcerts Glaspell's reader: she hailed the new freedoms of the age of psychoanalysis but her Victorian heritage disposed her to doubt their pragmatic value; the suppression of some of humankind's desires seemed essential for the preservation of society.

---

<sup>18</sup> The Heterodoxy was a club for «women who did things and did them openly» (Mabel DODGE LUHAN, Vol. III, p. 143) which according to Nancy COTT «epitomized the Feminists of the time» (*The Grounding of Modern Feminism*, Yale University Press, 1987, p. 38).



## LA LOGICA COMO FACTOR DE CREACION Y COHESION NARRATIVA: LOS RELATOS ANALITICOS DE E. A. POE

Francisco Javier CASTILLO

Universidad de la Laguna

«By undue profundity we perplex and enfeeble thought; and it is possible to make even Venus herself vanish from the firmament by a scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct.»

Poe

En abril de 1841 —diez años después de que *Metzengerstein*, su primer relato viera la luz y ya con una considerable producción narrativa y literaria en su haber— Edgar Allan Poe publica en el *Graham's Magazine* de Filadelfia su trabajo *The Murders in the Rue Morgue*. La aparición de esta obra supone el alumbramiento de la narración de estructura analítica o detectivesca, un modelo de ficción que sirve de precedente y explica trabajos posteriores, y para el que el escritor norteamericano acuña el rótulo específico de «tale of ratiocination»<sup>1</sup>. Pronto, Poe dará a conocer otras creaciones pertenecientes a este subgénero narrativo: *The Mystery of Marie Rogêt* en 1842-1843 y *The Purloined Letter* en 1844. También hay que incluir aquí el relato *The Gold Bug*, publicado en 1843, que, aunque no pertenece al ciclo policíaco de París integrado por las tres narraciones anteriores, participa de las características técnicas de éstas.

Se ha apuntado que este cambio de trayectoria que Poe hace en su forma de entender y hacer la narrativa tiene su origen en las numerosas críticas que lo acusaban de tratar solamente el terror, lo macabro y lo mórbido. También se ha dicho a este respecto que los relatos analíticos constituyen un escape natural para la mente del escritor, que, tremendamente traumatizada por la inadaptación, la inseguridad y la falta de prestigio, busca la demostración de sus poderes a través de la lógica y el razonamiento. Además, se ha llegado a señalar que estas obras son unos ejercicios terapéuticos que Poe se autoimpone para no volverse loco<sup>2</sup>. Pero es más fundamentado, generoso y lógico pensar que este tipo de cuentos es un producto más de su línea de tra-

<sup>1</sup> Cfr. la reseña de *Twice-Told Tales* de N. HAWTHORNE, vol. XI, p. 109. Las referencias de los textos de Poe remiten, siempre que no se haga constar otra fuente, a la edición *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, publicada por James A. Harrison en Nueva York en 1902. Manejamos la edición facsímil realizada por AMS Press, Inc., New York, 1965.

<sup>2</sup> Cfr. Joseph WOOD KRUTCH, *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, New York, 1926.

bajo con la narrativa, y para ello basta considerar el dato de que Poe se encuentra en los momentos en que escribe este tipo de relatos —comienzos de los años cuarenta— en su etapa de madurez creativa y hace muy poco tiempo que ha publicado *The Fall of the House of Usher* (1839), obra donde su capacidad de fabulador y de estilista llegan a su altura máxima. De modo especial, ayudan a fundamentar este hecho —que los relatos analíticos son un producto artístico antes que otra cosa— unas manifestaciones que Poe hace a propósito de *The Mystery of Marie Rogêt*, recogidas en una carta de junio de 1842 dirigida a su amigo el doctor J. E. Snodgrass de Baltimore y donde el escritor comenta el proceso de elaboración de este cuento y muestra los presupuestos técnicos de este nuevo subgénero narrativo<sup>3</sup>. En cualquier caso, lo que resulta innegable es que este cambio de rumbo técnico supone un notable enriquecimiento de su labor con la narrativa y, además, una innovación literaria que tendrá un espléndido futuro.

En los relatos analíticos —al menos en las tres creaciones que componen el ciclo policíaco de París, el módulo constructivo es específico: tratamiento lógico de los acontecimientos y del desenlace, utilización de un lenguaje ajustado, e intervención de unos caracteres tipo, que tienen unos rasgos diferenciales singulares y unas funciones narrativas fijas. La lógica constituye el tamiz que procesa, uno a uno, todos los datos disponibles y, a la luz de esta información, la eliminación de aquellas hipótesis que resultan improbables deja un reducido grupo de posibilidades que conducen a la verdad, a la que finalmente se llega a través del análisis<sup>4</sup>. Aquí el lenguaje no muestra la variedad y la riqueza formal que se advierten en otras composiciones narrativas de Poe, y ello es así porque en los relatos analíticos el vehículo lingüístico tiene la misión de recoger datos y hechos, que el análisis se encarga de comprobar, y todo ello de un modo claro, exacto y directo, a la manera de un documento notarial.

<sup>3</sup> Cfr. Phillip VAN DOREN STERN, *Edgar Allan Poe*, The Viking Portable Library, Penguin, U.S.A., 1981, p. 331; «The story is based upon that of the real murder of Mary Cecilia Rogers, which created so vast an excitement some months ago in New York. I have handled the design in a very singular and entirely novel manner. A young grisette, one *Marie Rogêt*, has been murdered under precisely similar circumstances with *Mary Rogers*. Thus under pretence of showing how Dupin (the hero of the Rue Morgue) unravelled the mystery of Marie's assassination, I, in fact, enter into a very rigorous examination of the real tragedy in New York. No point is omitted. I examine, each by each, the opinions and arguments of our press on the subject, and show (I think satisfactorily) that this subject has never yet been approached. The press has been entirely on a wrong scent. In fact, I really believe, not only that I have demonstrated the falsity of the idea that the girl was the victim of a gang, but have indicated the assassin. My main object, however... is the analysis of the principles of investigation in cases of like character. Dupin reasons the matter throughout.»

<sup>4</sup> En este sentido, cfr. J. Brader MATTHEWS, «Poe and the Detective Story», en Eric W. Carlson (ed.) *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan Press, 1970, pp. 82-94; Dennis PORTER, «Of Poets, Politicians, Policemen and the Power of Analysis», *New Literary History*, 19, 3, 1988, pp. 501-519; y Robert DANIEL, «Poe's Detective God», en W. L. Howarth (ed.) *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1971, pp. 103-110.

En cuanto a la categoría del personaje, Poe dispone una ecuación constante formada por tres elementos. De un lado, la figura del detective (C. Auguste Dupin), que soluciona cualquier misterio sirviéndose, como únicos medios, de la lógica y de su notable inteligencia; de otro lado, la figura del amigo de Dupin, que funciona de narrador y que es un gran admirador de las facultades analíticas y de la brillantez del anterior; y, finalmente, la terna se completa con la figura del policía torpe y poco lúcido (G., prefecto de la policía parisina), permanentemente abrumado por la complejidad de los casos que se le presentan y que, incapaz de resolverlos de forma satisfactoria, acude a solicitar la ayuda y la intervención de Dupin.

La figura del detective presenta unos rasgos singulares y específicos. Es excéntrico, extremadamente culto y amante de los libros. Su carácter taciturno busca la soledad. No disfruta ni fomenta las relaciones sociales. Considera la noche el tiempo más adecuado para trabajar y pensar. Su frialdad anímica se traduce en una conducta controlada, en la que no hay lugar para las reacciones violentas. Procede de una familia ilustre y acomodada, mas unas desafortunadas circunstancias lo habían sumido en la pobreza y en la actualidad solamente dispone de lo necesario para vivir prescindiendo de lo superfluo. Pero su rasgo más destacado es una cualidad analítica alejada de lo común, cuyo ejercicio le proporciona una satisfacción y un placer no disimulados<sup>5</sup>.

Desde su nacimiento con *The Murders in the Rue Morgue*, el nuevo subgénero narrativo muestra los elementos que lo van a caracterizar a través del tiempo. En este relato, la estructuración resulta clara: una sección introductoria donde se exponen las características del análisis, seguida de la ficción que desarrolla los extremos recogidos en la parte teórica inicial. El relato no tarda en presentarnos a C. Auguste Dupin; a Poe le bastan cuatro trazos para describir su personalidad y las circunstancias de su vida. La admiración que el personaje-narrador siente hacia él se advierte prontamente, y el inmueble que ambos habitan en el Faubourg St. Germain de París es el prototipo del edificio lúgubre, oscuro y misterioso que aparece en toda la literatura detectivesca.

La introducción en el relato del misterio aparentemente insoluble no se hace esperar: un número de la *Gazette des Tribunaux* recoge la noticia de

---

<sup>5</sup> Cfr. *The Murders in the Rue Morgue*, vol. IV, p. 146: «The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. We know of them, among other things, that they are always to their possessor, when inordinately possessed, a source of the liveliest enjoyment. As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which *disentangles*. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talents into play. He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics, exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension preternatural.» Sobre este personaje poeiano, cfr. W. T. BANDY, «Who Was Monsieur Dupin?», PMLA, 79, 4, Part 1, 1964, pp. 509-510.



que los cuerpos de Madame L'Españaye y de su hija Camille han sido encontrados sin vida en su domicilio de la Rue Morgue y con numerosas y horribles muestras de violencia. Nadie puede aventurar una explicación aceptable acerca de la causa del doble asesinato ni tampoco sobre la identidad del criminal. El esquema constructivo exige ahora el acopio de información, que proviene de personas cercanas a las víctimas y al caso. La nómina de declarantes es amplia e incluye a doce sujetos. El análisis de la información disponible señala como posible culpable a Adolphe Le Bon, un empleado del banco Mignaud que, en la fecha del crimen, había acompañado a Madame L'Españaye a su domicilio para llevarle una considerable cantidad de dinero, pero en realidad se trata de la imprescindible figura del falso culpable. A pesar del encarcelamiento de Le Bon, los crímenes continúan sin ser satisfactoriamente resueltos. La atrocidad de los asesinatos y la ausencia de motivo aparente son elementos que desconciertan a la policía parisina. Dupin entra en acción; el análisis de los datos disponibles y el reconocimiento de la escena del delito son sus primeros pasos, convencido de que:

«Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found»<sup>6</sup>.

El misterio se resuelve finalmente. Dupin se encarga de desvelar cada uno de los elementos inexplicables del caso incluyendo la identidad del criminal: un orangután de Borneo, escapado del control de su dueño.

En este primer trabajo Poe acierta con una fórmula en la que combina satisfactoriamente el plano teórico: las ventajas del análisis, la profundidad de la percepción, la capacidad humana de obtener las verdades ignoradas, con la elaboración de una ficción pródiga en intriga y entretenimiento. La ambientación francesa del relato está bien lograda. A ello ayudan los galicismos, que, si bien son elementos casi obligados en los escritos de Poe, adquieren aquí una gran naturalidad: *metal d'Alger, sacré, mansardes, loge du concierge, ferrades, maison de santé, diable, mon Dieu, charlatanerie*. Y lo mismo ocurre con la localización de los sucesos, donde el autor muestra un conocimiento notable de París: Rue Richelieu, Rue Pavée St. André, Rue Montmartre, Faubourg St. Germain, Bois de Boulogne, Quartier St. Roch, Jardin des Plantes, Rue Dubourg. El escritor nunca estuvo en París, y por ello este conocimiento de la capital francesa es de carácter indirecto y bibliográfico. En este sentido, Stuart y Susan Levine, en su trabajo *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*<sup>7</sup>, han apuntado una posible fuente: se trata del capítulo 23 de la obra *Pelham, or Adventures of a Gentleman* (1828) de lord

<sup>6</sup> Cfr. vol. IV, p. 166.

<sup>7</sup> Bobbs-Merrill Educational Publishing, Indianapolis, 1978, p. 153.

Bulwer-Lytton. Sus fundamentos son sólidos. En primer lugar, se encuentra el hecho de que Poe cita la obra de Rousseau *Julie ou La Nouvelle Héloïse* en dos ocasiones en su obra narrativa: una, al final de *The Murders in the Rue Morgue*, y otra, en *Loss of Breath*; y en este último relato la cita de Rousseau corresponde al mismo fragmento citado por Bulwer-Lytton. En segundo lugar, la referencia al dramaturgo francés Crébillon vienen en Bulwer-Lytton y en Poe. Y, en tercer lugar, a Pelham le agrada el Faubourg St. Germain por su antigüedad, su singularidad y por representar la imagen de la vieja Francia, circunstancias igualmente apreciadas por Dupin y su compañero.

En *The Mystery of Marie Rogêt*, la segunda obra del ciclo de París, se diluye apreciablemente la fuerza que posee *The Murders in the Rue Morgue*. Concebida como una continuación de ésta, a la que se alude en numerosas ocasiones, el esquema constructivo es idéntico y en esta ocasión Poe aprovecha un hecho real sucedido en Nueva York. En la ficción, París reemplaza a la ciudad neoyorquina, tras Marie Rogêt se encuentra la víctima Mary Cecilia Rogers, y el lugar del río Hudson lo ocupa el Sena. Todo comienza con la aparición de un cadáver flotando en las aguas del río. Se trata de Marie, una bella joven de veintitrés años, hija única de la viuda Estelle Rogêt. Como es usual inicialmente nadie puede dar una explicación del hecho, y ello lleva al prefecto G... a acudir a Dupin. Resulta evidente que Poe aprovecha para mostrar la extraordinaria capacidad de análisis y percepción de Dupin —tal vez de un modo excesivamente dilatado— y también para enjuiciar las características de los reportajes periodísticos de su tiempo, muchos de los cuales, lejos de actuar profesionalmente e interesarse por servir a la verdad, se proponen fines sensacionalistas y sólo persiguen triunfos personales.

La serie parisina se cierra con *The Purloined Letter*. En este relato vuelve Poe a lograr una gran fuerza narrativa, introduciendo además variaciones en el tema y en los incidentes. Los elementos de la muerte y la violencia, presentes en la creaciones anteriores, no van a tener cabida aquí: se trata, simplemente, de encontrar una carta robada. El prefecto G... ha sido informado personalmente por una dama de las más altas instancias de la nación de que un importante documento —una carta— ha sido robada de las cámaras reales. Se conoce la identidad del ladrón —el ministro D...— y el valor del documento reside en que compromete el honor de la dama, que quiere recuperar pronta y discretamente la carta. Los exhaustivos registros policiales en la residencia del ministro no arrojan resultados positivos y G... pone el caso en conocimiento de Dupin. Este conoce al ministro D..., su falta de escrúpulos, su condición de matemático y poeta, y su notable inteligencia. Para el detective resulta evidente que el fracaso de la policía tiene su origen en que ésta ha actuado siguiendo sus esquemas y no colocándose en el lugar del ministro: la carta, lejos de estar escondida a buen recaudo, se encuentra en el despacho de D..., a la vista de todos. Dupin se las arregla para conseguir

el documento, reemplazándolo por otro muy similar, en el que, por todo texto consigna una cita de Crébillon. Ahora la utilización de la carta supone para D..., su ruina política; para Dupin, su obtención significa el logro de una cuantiosa recompensa y la satisfacción de una vieja cuenta pendiente con el ministro, con lo que aparece el elemento temático de la venganza, un motivo recurrente en la narrativa breve de Poe. Dupin actúa en esta ocasión casi tan duramente como el malvado Montresor de *The Cask of Amontillado*, que se venga de Fortunato emparedándolo en el lóbrego sótano de su palacio.

La ficción de carácter analítico, como ya se ha adelantado, no se circunscribe en la obra de Poe a la trilogía del detective francés, ya que a este tipo de narrativa se tiene que adscribir asimismo el relato *The Gold Bug*. En esta ocasión el escritor plantea una alquimia literaria visiblemente diferente, en la que atractivo y armonía creativa constituyen los rasgos más destacados. Los personajes presentan aquí una conducta más normal y natural que en otras obras. William Legrand —el protagonista principal— desciende de una familia protestante y rica afincada en Nueva Orleans, pero la desgracia lo lleva a la pobreza; establecido en la isla de Sullivan, sus principales ocupaciones consisten en cazar, pescar y recoger ejemplares de insectos: la entomología lo apasiona. Legrand comparte algunos rasgos comunes con Dupin. Al igual que éste, ha conocido un pasado de desahogo económico. Ambos huyen del bullicio y buscan la soledad. Los dos poseen una amplia cultura y una gran capacidad de análisis, pero el solitario habitante de la isla de Sullivan no tiene el sesgo sombrío, distante e impenetrable del detective parisino. Junto a esto, el personaje narrador, un viejo amigo de Legrand, está claramente distanciado de la actitud de admiración que caracteriza al compañero de Dupin. Vemos, así, que en ocasiones censura y cuestiona las acciones de Legrand y otras veces lo compadece, situándose en todo momento en una posición de viejo amigo. La configuración de los personajes en este relato se completa con la valiosa figura de Jupiter, el fiel esclavo negro que nunca se separa de Legrand, un personaje narrativamente concebido y manejado para disponer una línea cómica y distendida, que contrasta con el comportamiento serio de Legrand.

A esta disposición específica de los personajes en el esquema narrativo, Poe añade un apreciable tono y ambiente de aventura y por ello el relato está lleno de incidentes y movimiento: el hallazgo del mensaje codificado en el pergamino, la obtención de la clave, el exacto conocimiento del texto, la localización de los lugares de la isla señalados en el mensaje, la identificación del árbol tomado como referencia, el viaje de Jupiter a Charleston, la aparición final del tesoro. E, incluso, la referencia al capitán Kidd y los piratas constituye otro elemento más que ayuda a conseguir el ambiente de aventura. Asimismo, el emplazamiento elegido por Poe para localizar la acción del relato resulta especialmente adecuado al tema y al tono de *The Gold Bug*. En este caso no estamos, como sucede en el ciclo policíaco de París, ante una ubicación a la que se accede a través de la bibliografía, sino

a través de la experiencia directa. Se trata de un enclave muy familiar para Poe, un lugar que el escritor conoce perfectamente, y ello se advierte de modo claro en la completa descripción de la isla que refleja el cuento. Muy probablemente, la desfavorable acogida que tiene su primer libro de poesía, *Tamerlane and Other Poems*, publicado en Boston en mayo de 1827, y la carencia de otras perspectivas hacen que Poe intente poner remedio a sus necesidades económicas ingresando en el ejército bajo el nombre de Edgar A. Perry. Después de pasar algunos meses en el fuerte Independence que protegía el puerto de Boston, el soldado Perry es destinado al fuerte Moultrie, una posición situada en la isla de Sullivan, en la costa de Carolina del Sur, muy próxima a Charleston. Allí Poe tendrá tiempo e interés para conocer el territorio, y fruto de este conocimiento son las múltiples referencias a la vegetación, la fauna, los topónimos, la geología, el clima y la historia local de la isla que quedan recogidos en *The Gold Bug*.

Además, intervienen en el relato los elementos imprescindibles del misterio y del análisis. El esquema constructivo se dispone de forma que el narrador y el lector desconocen hasta el último momento el proceso que ha llevado a la obtención del tesoro. La solución del enigma está en la habilidad analítica de William Legrand, que llega a conseguir de la incomprensible serie de signos aparecida en el pergamino el texto en el que se recoge la existencia y exacta localización del tesoro, todo ello dentro de un proceso muy similar al que, en *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, sigue el inquieto profesor Otto Lidenbrock con el texto rúnico de Arne Saknussemm.

Stuart y Susan Levine, en su edición anotada de la narrativa breve de Poe, consideran que las «detective stories» de Poe no se limitan a las cuatro piezas ya mencionadas, e incluyen también en este apartado el relato *The Oblong Box*, que Poe publica en Filadelfia en 1844. Sin embargo, en *The Oblong Box* faltan o se dan de una manera muy desdibujada los elementos característicos de las narraciones de análisis. En este caso hay un inexplicable misterio, pero no se da el emparejamiento personaje principal/personaje narrador utilizado por Poe en *The Gold Bug* y en la serie parisina. Junto a esto, está el hecho de que no se utiliza el análisis como procedimiento de resolución, ya que son los propios acontecimientos, y no la capacidad analítica del protagonista, los que finalmente arrojan luz y aclaran la extraña conducta de Cornelius Wyatt.

Con posterioridad a *The Purloined Letter*, Poe no escribe más relatos analíticos. A partir de entonces su trabajo narrativo seguirá una línea definida en la que se mantiene el tono cómico que ya se encuentra en sus primeras obras y utiliza ampliamente la sátira como procedimiento de descripción y valoración de la sociedad norteamericana del momento.



## NUEVO ACERCAMIENTO A LAS HEROINAS DE HENRY JAMES DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

María Antonia ALVAREZ

U.N.E.D. Madrid

*Henry James is being reconsidered from a feminist perspective since his heroins' youth, energy, independence, and optimism are remarkable and filled a void at his time. A useful starting point to show his prejudices against women may be his critiques of George Eliot and George Sand, the only two female novelists whom he regarded as genius, as they were certainly among the writers who most fascinated and influenced him. Even though «feminist movement» was the setting of one of James's most famous novels, we will conclude that feminism was not the most peculiar and salient point in social life for Henry James.*

Muchos críticos han observado implicaciones feministas en el tratamiento de James hacia sus heroínas, a quienes coloca en el centro estructural de su narrativa y convierte en el tema principal, otorgándoles la capacidad necesaria para descubrir el mundo y la autonomía y sensibilidad intelectual para interpretarlo. En palabras de Oscar Cargil, sus protagonistas femeninas son «focal rather than contributory, which neither Shakespeare nor George Eliot, however deeply interested in their heroines, had done»<sup>1</sup>.

Aunque no estemos totalmente de acuerdo con las afirmaciones de Cargil —ya que olvida excepciones importantes, como *As You Like It* y *Middlemarch*, parece oportuna la sugerencia de Susan Carlson<sup>2</sup> sobre la necesidad de otra lectura de Henry James desde una perspectiva feminista, paralela a la nueva valoración feminista de Shakespeare, debido a que actualmente le considera la crítica el primer novelista-historiador de la «joven americana», por haber sabido dibujar el retrato psicológico más acabado de su inocencia e independencia, de su espontaneidad y moralidad, permitiéndole ser libre o, al menos, la ilusión de serlo, casi un siglo antes del feminismo moderno. A esta llamada ha respondido el movimiento feminista tratando de revisar la obra de James desde un nuevo ángulo, por la innovación que supuso esa heroína activa, femenina y enérgica, que valora sobre todas las demás condiciones su autonomía e independencia y trata de desarrollar su propia personalidad, aunque para ello tenga que luchar contra una sociedad que impone mayores limitaciones sobre la mujer que sobre el hombre. Recordemos

<sup>1</sup> CARGIL, Oscar (1961) *The Novels of Henry James* New York: Macmillan, p. 79.

<sup>2</sup> CARLSON, Susan (1984) «Correspondence», *Henry James Review*, 6, pp. 71-3.

como ejemplo que la energía y libertad de la «American girl» de *The Portrait of a Lady* es arrolladora cuando aparece en Gardencourt —precisamente por diferir de ese entorno físico y humano en el que reinan la inercia, el aburrimiento, la enfermedad— y declara: «I'm very fond of liberty» (p. 21); y esos deseos de independencia seguirá manteniéndolos la «American lady» en su matrimonio. Cuando vuelve a aparecer en Gardencourt —a pesar de la prohibición de Osmond— para acompañar a Ralph en sus últimos momentos de vida, Isabel siente la misma sensación de libertad:

We can do absolutely as we please; to whom under the sun do we owe anything? What is it that holds us, what is it that has the smallest right to interfere in such a question as this?... the world's all before us - and the world's very big, I know something about that (p. 590).

Sin embargo, otros críticos —entre ellos John Carlos Rowe— creen que en vez de tratar de revalorizar a Henry James desde una perspectiva feminista, «feminists should demythologize the legend of James's mastery», insistiendo en las limitaciones de James como escritor feminista, que le apartaban «from disentangling the social and political questions facing women from the aesthetic problems with which he struggled»<sup>3</sup>. En el mismo sentido se expresa Merla Wolk, quien se pregunta por qué disfraza James sus temas con los conflictos del movimiento feminista, si como sugería en sus *Notebooks*<sup>4</sup> el feminismo no era «the most peculiar and salient point in social life»<sup>5</sup>. en la América de la década de 1880. Igualmente, los propios ensayos críticos de James son un obstáculo para esa revalorización feminista, ya que muestran claramente sus prejuicios contra la novela femenina al referirse a George Eliot y sus ilustres antecesoras en los siguientes términos:

...that clever, voluble, bright-colored novel of manners which began with the present century under the auspices of Miss Edgeworth and Miss Austen. George Eliot is stronger in degree than either of these writers, but she is not different in kind. She brings to her task a richer mind, but she uses it in very much the same way. With a certain masculine comprehensiveness which they lack, she is eventually a feminine —a delightfully feminine— writer<sup>6</sup>,

insistiendo en que sólo puede considerarse a George Eliot un ejemplo para otras mujeres, no para un escritor del sexo contrario:

To her own sex her memory, her example, will remain of the highest value; those of them for whom the «development» of women is the hope of

<sup>3</sup> ROWE, John Carlos (1985) «Correspondence» *Henry James Review* 6, pp. 153-4.

<sup>4</sup> JAMES, Henry 1962 (1947) *The Notebooks of Henry James* (ed. F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock). New York: Oxford University Press.

<sup>5</sup> WOLK, Merla (1989) «Family Plot in *The Bostonians*: Silencing the Artist's Voice» *The Henry James Review*, Vol. 10, Number 3, Fall, p. 53.

<sup>6</sup> JAMES, Henry (1866) «Felix Holt, The Radical», *Nation* 3, August 16, p. 128 (las cursivas son nuestras).

the future ought to erect a monument to George Eliot. She helped on the cause more than any one, in proving how few limitations are of necessity implied in the feminine organism<sup>7</sup>.

A pesar de ello admite, con su ironía característica, que Eliot «raises the standard of what is to be expected of women —we know all about the female heart; but *apparently* there is a female brain, too»<sup>8</sup>; lo cual explica claramente su concepto de la mujer, que le hace a dudar de si realmente existe un «female brain». Y, asimismo, refiriéndose a la segunda escritora que ocupa un lugar importante en su carrera artística, George Sand, James también encuentra ciertas deficiencias, que achaca —con el mismo criterio antifeminista— a su condición de mujer: «her genius was “masculine” in some respects but our final impression of her always is that she is a woman and a French woman. Women, we are told, do not value the truth for its own sake, but only for some personal use they make of it». Con ese claro prejuicio ante la mujer escritora, no puede evitar —al igual que con George Eliot— llegar a la conclusión de que Sand es inferior a otros autores masculinos, que le gustaban menos pero a quienes respetaba más: «George Sand invites reperusal less than any mind of equal eminence. Is this because after all she was a woman, and the laxity of the feminine intellect could not fail to claim its part in her?» Únicamente la considerará «a wonderful improvisatrice»<sup>9</sup>; por ejemplo, refiriéndose a *Flamarande*, critica:

The reader floats along the limpid current of her prose... The story is superannuated, improbable, fantastic —it is like gliding in a gondola past a painted landscape. But the painting is so facile and mellow and harmonious that at last «makes believe», at least, that he is deceived<sup>10</sup>.

No obstante, en la opinión del joven crítico se va efectuando un gran cambio durante sus cincuenta años de carrera literaria y —aunque sólo se trate de la «única excepción que confirma la regla»— en *Notes on Novelists* llama a George Eliot «*the only female novelist whom he regarded as a genius*»<sup>11</sup> y en el tercero de los tomos autobiográficos —*The Middle Years*, que escribió al final de sus días—, al recordar sus encuentros con la escritora, exclama: «I like George Eliot; the creature interests me personally and I feel a desire to know something of her life»<sup>12</sup>, y añade —después de admitir el sitio de honor

<sup>7</sup> JAMES, Henry (1885) «George Eliot's Life», *Atlantic Monthly* 55, Mayo, pp. 677-8.

<sup>8</sup> JAMES, Henry (1974-5, 1980) *Henry James Letters* Vols. I, II, III (ed. Leon Edel) Cambridge: Harvard University Press, p. 351.

<sup>9</sup> JAMES, Henry (1983) *Henry James's Autobiography: A Small Boy and Others, Notes of a Son and Brother, The Middle Years* (ed. with an Introduction by Frederick W. Dupee) Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 503.

<sup>10</sup> JAMES, Henry (1876) «Recent Novels», *Nation* 22, pp. 32-4.

<sup>11</sup> JAMES, Henry 1914 (1969) *Notes on Novelists*. New York: Biblio and Tanen, p. 160 (las cursivas son nuestras).

<sup>12</sup> JAMES, Henry (1983) *Autobiography*, *op. cit.*, p. 323.



que ocupa la autora y confesar su deuda por haberle dado a conocer ese gran tesoro de belleza y humanidad, de arte logrado, de testimonio profundo, tanto histórico como estético sobre los aspectos ingleses que considera más sutiles—: «to this day I feel again *that* roused emotion, my unsurpassably prized admission to the presence of the great George»<sup>13</sup>. Sigue recordando en sus memorias la impresión tan honda que le había producido *Felix Holt*, la cual seguía tan viva dentro de él que se le aceleraba aún el pulso al recordarla:

...the art and truth with which the note of this tone was struck in the beautiful prologue and the bygone appearances, a hundred of the outward and visible signs of the author's own young rural and midmost England, made to told us by their memory<sup>14</sup>.

Y lo mismo le ocurre con *Daniel Deronda*: «I was to become, I was to remain—I take pleasure in repeating—even a very Derondist of Derondists, for my own wanton joy: which amounts to saying that I found the figured, coloured tapestry always *vivid* enough to brave no matter what complication of the stitch»<sup>15</sup>.

En cuanto a George Sand, el anciano maestro continuaba creyendo que la escritora francesa poseía una gran facilidad para escribir y había aportado a la literatura la fuerza ardiente de su corazón. Como la mayoría de sus contemporáneos, admiraba el estilo de Sand, su «extraordinary facility and spontaneity» que le permitía escribir «as a bird sings», y envidiaba la facilidad de la escritora, su gran habilidad, que comparaba con sus propias dificultades para conseguir el propósito que se proponía en cada una de sus obras y ese equilibrio constante, ese radiante esplendor de la imaginación que hacía de su narrativa un arroyo cristalino:

This perfect unity of the writer's intellectual character, the constant equilibrium of the powers reigning within its precinct, the confidence with which the imagination appeals to the faculty of utterance, and the radiant splendor which the latter reflects so gratefully from the imagination—these things, more than any great excellence of form in particular works, constitute the author's real claim to imagination and gratitude... reflecting all the convex vault of nature<sup>16</sup>.

Pero aún rememora sus improvisaciones y no creyendo una sola palabra de ellas al escribir su autobiografía:

I've read several novels lately, some of the irrepresible George's... They come to me unmarked, but the thoughts seemed such as... George Sand babbles her improvisations on so that I never begin to believe a word of what she says<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 573.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 574-5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 584-5.

<sup>16</sup> JAMES, Henry (1877) «George Sand», *Galaxy* 24, p. 45.

<sup>17</sup> JAMES, Henry (1983) *Autobiography*, *op. cit.*, p. 503.

No obstante, aunque siguiera pensando que George Sand «prodigaba la pasión» en sus novelas («she handles it too much»), no hay duda de que supuso una influencia y un modelo importante para lo que escribió en su juventud —los relatos de 1867 «My friend Bingham» y «Poor Richard», y principalmente «Eugene Pickering» (1874), claramente una sátira de Sand desde un punto de vista masculino— antes de que se sintiera más atraído por George Eliot, a quien dedicó cinco artículos entre 1866-1978 y puede considerarse su gran maestra; por ejemplo, temáticamente hay paralelos sorprendentes entre *The Portrait of a Lady* y *Daniel Deronda*, asegurando Frank Leavis que «Isabel Archer es Gwendolen Harleth vista por un hombre»<sup>18</sup>.

Volviendo a George Eliot, James admiraba su descripción de Hetty Sorrel, la joven seducida en *Adam Bede*. Según Daugherty, «there is something infinitely tragic in the reader's sense of the contrast between the sternly prosaic life of the good people about her, their wholesome decency and their noonday probity, and the dusky sylvan path along which poor Hetty is tripping, light-footed, to her ruin»<sup>19</sup>. Igualmente, admiraba la figura de Maggie Tulliver en *The Mill on the Floss*: «Poor erratic Maggie is worth a hundred of her positive brother, and yet on the very threshold of life she is compelled to accept him as her master»<sup>20</sup>. Y este desarrollo de las cualidades femeninas que tanto admiraba en la escritora resultó ser el tema más productivo de Henry James, permitiéndole hallar la forma de dar vitalidad dramática a su novela intimista, a la que se adaptaba mejor la mujer-víctima que el héroe masculino de la cultura patriarcal. Por ello, a pesar de que en sus ensayos críticos tratara con cierto aire despectivo a las escritoras, su tratamiento hacia los personajes femeninos se asemeja al que le otorgan sus dos antecesoras, identificándose quizá inconscientemente con esa mujer-víctima que considera un recurso dramático para su propia ficción<sup>21</sup>: no hay que olvidar la esclavitud que impondrá a Isabel Archer su regreso a Osmond al final de la novela, aunque Mary Doyle Springer afirme que hizo un gran favor a Isabel al permitirle decidir su propia suerte<sup>22</sup>; lo cual es muy discutible desde el punto de vista feminista.

Un aspecto que se valora favorablemente por los estudios feministas es que la novelística de James experimentara a sus personajes femeninos —entre otros Maggy Verver e Isabel Archer— fuera de los convencionalismos

<sup>18</sup> LEAVIS, Frank Raymond. 1967 (1950) *The Great Tradition*. New York: New York University Press, p. 86.

<sup>19</sup> JAMES, Henry (1866) «The Novels of George Eliot», *Atlantic Monthly* 18, October, p. 487.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>21</sup> DAUGHERTY, Sarah B. (1989) «Henry James and George Eliot: The Price of Mastery», *The Henry James Review*, Vol. 10, Number 3, Fall, p. 164.

<sup>22</sup> SPRINGER, Mary Doyle (1986) «Formalism, Feminism, and the Women of Henry James», James Seminar, MMLA convention. Chicago, 7 Nov., pp. 7-8.

sexuales y las convenciones estéticas del siglo XIX. Según Nancy K. Miller<sup>23</sup>, mientras que los temas de la novela masculina trataban de explorar las ensañaciones del *ego* entregado a las ambiciones personales, los de la novela femenina se movían alrededor de narraciones recurrentes de romance y matrimonio. Sin estar totalmente de acuerdo con esta excesiva generalización, sí hemos de admitir que la mujer se preparaba exclusivamente para el matrimonio —su fin principal— y que éste tan sólo le proporcionaba una misión —un status social y económico— no un «yo». Pero Henry James crea unas heroínas que buscan su identidad e independencia en el contexto de las dimensiones sexuales, psicológicas y culturales del matrimonio tratando así de liberarse de las tradiciones y convenciones que determinan la identidad femenina: en *The Golden Bowl*, Maggy Verver realiza dentro de su matrimonio «the birth of the self and its assertion of an autonomous identity»<sup>24</sup> y, en *The Portrait of a Lady*, Isabel Archer es el retrato «of a woman trying to find her individual freedom within the context of her concern to preserve her marriage, even if she does not like it»<sup>25</sup>.

Por otro lado, Henrietta Stackpole es un personaje de James que representa el ideal feminista de independencia e identidad a través del desarrollo de la profesión: Henrietta es la imagen de la mujer profesional moderna e independiente, dentro del contexto de la cultura del siglo XIX, símbolo de la mujer que ambiciona un futuro y busca una especie de identidad y unos fines normalmente asequibles sólo a los hombres. Refiriéndose a este interesante personaje de James, Sandra Gilbert afirma en su estudio sobre el travestismo, que parte de la distinción del género en literatura: «the hierarchical order of society is and should be based upon gender distinction», siendo el género para los escritores una realidad; de ahí que James se refleje en su personaje:

...by giving Henrietta his name, by making her a fellow writer, by indulging in his identification, James is engaging in a form of costume play. However, his transformation aims at sexual equality, not sexual mastery<sup>26</sup>.

Esta división de roles sexuales ha acaparado la atención de muchos críticos feministas de la novela norteamericana. Cynthia Griffin Wolff afirma que la literatura nos presenta a la mujer no como es en realidad, sino como

<sup>23</sup> MILLER, Nancy K. (1981) «Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction», *PMLA* 96, pp. 40-1.

<sup>24</sup> FOWLER, Virginia C. (1984) *Henry James's American Girl: the Embroidery of the Canvas*. The University of Wisconsin Press, p. 110.

<sup>25</sup> WIESENFARTH, Joseph (1986) «A Woman in *The Portrait of a Lady*», in *The Henry James Review*, Vol. 7, Numbers 2-3, Winter-Spring, p. 19. (Las referencias a *The Portrait of a Lady* son de la edición de 1978, Harmondsworth: Penguin).

<sup>26</sup> GILBERT, Sandra (1982) «Costumes of the Mind: Travestism as Metaphor in Modern Literature», *Writing and sexual Difference* (ed. Elizabeth Abel) Chicago: University of Chicago Press, p. 218.

los hombres quieren que sea, negándoseles la categoría convencional de la ambición profesional<sup>27</sup>. Esta es la teoría que sustenta Basil Ransom en *The Bostonians*, al defender que Verena debe entregarse a un hombre en vez de hacerlo a la lucha feminista. Basil representa las mismas categorías de oposición que quería borrar el movimiento feminista: mujer/hombre, político/doméstico, matrimonio/profesión. La decisión de Verena de casarse con Basil y dejar el movimiento feminista es una renunciación a la posición de la mujer en la historia, en la política o en las estructuras profesionales.

El interés que está despertando actualmente *The Bostonians* —debido a la reconsideración de Henry James desde una perspectiva feminista— ha puesto sin embargo de manifiesto que la principal preocupación de la novela no es el movimiento feminista americano del XIX. No puede negarse que sea ésta la novela que escribió James dentro del más auténtico marco feminista, pero lo que realmente nos muestra no son los propósitos feministas, sino a la mujer como la principal víctima del ideal femenino de autosacrificio: «What was a part of her essence was the extraordinary generosity with which she (Verena) could expose herself, give herself away, turn herself inside out, for the satisfaction of a person who made demands on her»<sup>28</sup>. Aunque en potencia, Olive Chancellor sea una auténtica feminista —no teniendo interés sexual en los hombres, dedica su vida a hacerles pagar su chauvinismo—, sin embargo la imagen que James ofrece de Olive responde a las caricaturas que ridiculizaban a las feministas de la época —solteronas y un tanto neuróticas—, pues según indica Judith Fetterley, «Olive's obsession with women's suffering overshadows her concern for their suffrage and empowerment»<sup>29</sup>, erigiéndose exclusivamente en su abnegada defensora:

All the bullied wives, the stricken mothers, the dishonoured, deserted maidens who have lived on the earth and longed to leave it... she sat with them at their trembling vigils, listened for the tread, the voice, at which they grew pale and sick...<sup>30</sup>

Más que una sufragista activa, Olive es una figura romántica en la galería de mujeres desgraciadas del siglo XIX, y debido a este tratamiento irónico de James, su novela feminista *The Bostonians* nos deja un curioso vacío, ya que «though it ostensibly deals with feminism, no character reliably expresses a feminist point of view»<sup>31</sup>, por lo que el tema central de la obra es una crítica del mito del autosacrificio femenino. Aunque muchas feministas

<sup>27</sup> WOLFF, Cynthia Griffin (1972) «A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature», *Woman: An Issue* (Ed. Lee R. Edwards, Mary Heath, Lisa Baskin), *The Massachusetts review* 13, p. 218.

<sup>28</sup> JAMES, Henry 1956 (1886) *The Bostonians*. New York: Modern Library, p. 392.

<sup>29</sup> FETTERLEY, Judith (1978) *The Resisting Reader: A Feminist approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, p. 136.

<sup>30</sup> JAMES, Henry *The Bostonians*, p. 185.

<sup>31</sup> DAUGHERTY, Sarah B. (1989), *op. cit.*, p. 47.

han visto rasgos de redención en Olive, el tratamiento de James hacia ella es peyorativo:

«James's characterization stresses Olive's intensity, what may even be called her voracity. He depicts her as panting with emotion as if she were an animal and implies her incorporating capacity in the comment that such passion as hers "might consume its object"»<sup>32</sup>.

Por tanto, el éxito de *The Bostonians* no se deriva de sus implicaciones feministas sino de la sátira social que presenta. Lo que para James supone la más temida violación de la intimidad personal, lo traspone a un contexto social viéndolo como una amenaza nacional y limitándose a ofrecernos ese triste espectáculo que percibe, lleno de temor y resentimiento:

...a world already ruled by women: the South, impotent, devastated by a war imputed to the interference of women, empty of men and left to women to administer; the North, also governed by women, who in this instance are aggressively attempting to blur sexual distinctions and usurp the male role. And none, neither male nor female, has the moral vision required to see things right<sup>33</sup>.

Más que los temas feministas, en Henry James aparecen otros temas recurrentes que le preocupan: el tema de la «moral vision» derivada de sus ideales emersornianos y así, aunque el movimiento feminista no vea con simpatía el regreso de Isabel Archer en *The Portrait of a Lady*, como afirma Wiesenfarth, «there she must take up once again the battle that is life itself. There she must pursue once again the passion for justice that has made the woman one with the girl and lady. That, finally, is the only way that she can do justice to herself»<sup>34</sup>.

Otro tema que le preocupa y que expone en tantas de sus obras —principalmente en *The Sacred Fount*— es el de la mujer maternal poderosa y el método por el cual las mujeres, desde su posición de «santas del hogar», controlaban indirectamente toda la vida americana: familia, publicaciones, educación. James sustituye la lucha directa (las demandas del feminismo) por la lucha pasiva (las tácticas oblicuas de la feminización) y quiere demostrar un grado del poder femenino proporcional a su visión de la amenaza materna.

Y por último, está la preocupación de James por el desarrollo del tema amoroso y de ahí la paradoja que sugiere Sarah B. Daugherty<sup>35</sup> de que el tratamiento de James a los temas feministas pueda derivarse, al menos en alguna medida, de su inseguridad masculina, que venía proyectando su sombra amenazadora desde esa «herida oscura» que recibió en su adoles-

<sup>32</sup> WOLK, Merla (1989), *op. cit.*, p. 57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>34</sup> WIESENFARTH, Joseph (1986), *op. cit.*, p.19.

<sup>35</sup> DAUGHERTY, Sarah B. (1989), *op. cit.*, p. 164.

cencia: si el final de *The Portrait of a Lady* exige que Isabel vuelva a Roma, es porque lo único que la asusta es la pasión de Goodwood: «his kiss was like a flash of white lightning; when it was dark again she was free» (p. 544).

Por tanto, aunque existan implicaciones feministas en el tratamiento de James hacia esa «joven americana» inocente e independiente, espontánea y moral; esa heroína activa, femenina, enérgica que valora sobre todas las demás condiciones su autonomía e independencia y trata de desarrollar su propia personalidad en un mundo que le resulta hostil, creemos que su tratamiento es muy diferente a los ideales propugnados por el movimiento feminista.



## THE IDYLLS OF THE KING RECONSIDERED

María Luisa DAÑOBEITIA

Universidad de Granada

The precise idea of our study is that of investigating the manner in which Tennyson appropriates the figure of King Arthur<sup>1</sup> with the purpose of transforming him into a character of the Victorian era: an outsider. For Tennyson Arthur is an honest, good-willed, noble and innocent man: a man who embodies values which are no longer considered as worthy in his own kingdom. For his people, religion, honour, truth and fellowship have become just words. Arthur cannot perceive this, and so he becomes an outsider: a man who cannot see that he is blind until it is too late.

Because Arthur is living in a lost ideal, and so in a dream, Tennyson perceives that he, like Don Quixote, is not aware of his own reality. Unlike Ruskin, Tennyson does not want to present the Middle Ages as an ideal period, but as a historical phase not unlike his own, especially the late Middle Ages, since during the late Middle Ages great changes were taking place, and accordingly certain ideals were abandoned for the sake of new ones. Tennyson's revival of the Order of the Round Table must not be understood in terms of Ruskin's longing for the Middle Ages. He has not presented that age as a sort of Second Eden, or a Christianized Golden Age: he is a Victorian projecting Arthur and his knights within the pale of his own world, and so Arthur's drama is that of any Victorian who must perform the role of an outsider in his own land.

Liberty, as Ruskin<sup>2</sup> understands it, is not the kernel of *The Idylls of the King*: Tennyson is speaking of another kind of freedom, that is, the freedom of Gareth's sovereignty to cross, or not, the gate of Camelot in order to serve or reject Arthur. This king is a hero «whose quixotic perfection [Tennyson] felt to be a needed example for the modern man»<sup>3</sup>. A hero who

<sup>1</sup> For the study of the manner in which Tennyson uses Malory's works see Robert Pattison, *Tennyson and Tradition* (Mass. and London: Harvard University Press, 1981).

<sup>2</sup> J. Ruskin, *Unto this Last*, (Toronto: University of Toronto Press, 1967), p. 22.

<sup>3</sup> J. P. Eggers, *King Arthur's Laureate* (New York: New York University Press, 1971), p. 38.



created the Order of the Round Table because he wanted to restore the peace, the law, and the order that was necessary to control a lawless land. The situation that Tennyson presents before the Coming of Arthur is one of hopelessness, and this shows that Arthur's quest is not a useless one. He restores order, but he cannot grasp that a pure heart like his is the exception not the rule, with the result that his order does not last long, and his land becomes again a wasted land. The King is a dreamer, a man who cannot perceive the existence of defeated «Souls» because he lacks the ability to read the signs of deterioration correctly.

The England of Tennyson was experiencing an industrial revolution causing an excess of changes in a short period of time. The effects of drastic changes bring more often than not a painful and bitter moral crisis —the type of crisis that creates individuals who cannot accept the new order of things, thus becoming isolated beings, symbols of the «essential despair of the single lonely individual— with the worm of death in the centre of his life»<sup>4</sup>. Tennyson's choice of the mythical Arthur is perfect because he is a good example of a dated hero, of a man crushed by the realities inherent in his own society: a society that transforms him into an outsider, loved by a few such as Gareth.

*Gareth and Lynette* is a difficult Idyll. It offers problems arising from the ludicrous nature of Gareth's adventures in opposition to the seriousness cognate to the religious symbolism used by Merlin, or by the poet when he depicts Camelot's gate. This opposition creates an internal tension that is onerous to reconcile. This constraint however serves to show the incongruity inherent in life. There is an obvious similarity between the entrance to Camelot and the gate of any heavenly city. The ironic touch lies in the fact that the city is heavenly not because it is heavenly, but because Arthur renders the city a New Jerusalem. The city's worth derives from his dream, and it will last as long as Arthur's dream lasts. The religious aspect of this Idyll has been considered by critics<sup>5</sup>, for this Idyll constitutes a study of the consequences inherent in the destruction of religious values: values, morals and scruples arising from religious principles that dictate patterns of behaviour which make it possible to endure the harshness intrinsic to life. If Arthur's dreams are destroyed by those who consider his New Jerusalem the product of an illusory dream, people will be equally destroyed, and this for Tennyson is regrettable.

Another way of understanding this tale is that of seeing it in the light of a humorous not to say critical parody of the chivalric genre. This possibility has been hinted by Littledale when he wrote; «I do not know whether there

---

<sup>4</sup> Ed. J. Killham, *Critical Essay on the Poetry of Tennyson* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), p. 200.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 57.

is a double meaning intended in underground»<sup>6</sup>, because a *double entendre* exists, arising from the poet's parodic intention at work throughout the tale. The parodic design functions within two different but not unrelated levels of meaning. One which is part of the ludicrous element inherent in Gareth's adventure; an exploit that shows that in spite of what Ruskin thinks about the worth of chivalry, chivalry is not perfect and accordingly the Middle Ages do not offer the solutions to cure the ills of his own age<sup>7</sup>. Two, a level that casts light on the worthiness of the individual, on the merit of a man who despite adversity preserves his values intact. Chivalry is not glorious but Arthur and Gareth are.

The true follower of Arthur was Gareth; a man who like Sancho believed that his lord could keep alive the Order of Knighthood. Gareth says that he wants to be one of Arthur's knights, «to cleanse the world». (*G & L*, 24), and those are the words that Don Quixote pronounces when he resolves to be a knight. Owing to the fact that the only reality for Gareth's mother is her son, she cannot understand why he wants to serve King Arthur. For her, Arthur is not a worthy king to serve. Deep down it is not a question of the worth of the king, but that of rejecting anything that lies beyond the boundaries of her private world; a world that contains Gareth. Arthur's lack of an unquestionable right to rule is her excuse to keep her child with her. She pleads with him to stay, and she uses arguments that are irrelevant to her; «Wilt thou leave/ These easeful biding here, and risk thine all,/ Life, limbs, for one that is not proven King?/ Stay, till the cloud that settles round his birth/ Hath lifted but a little. Stay, sweet son» (*G & L*, 125-9). She argues this because she must persuade him to stay, thus concealing her true motives: love. Her reasons are not dishonourable, and yet her distortion of reality must be understood in terms of a basic motif that is always at work in *The Idylls*: the deformation of values native to knighthood.

Malory's version does not have a «grotesque dénoûment»<sup>8</sup> as the finale of the tale, for in Malory's the grotesque and the sublime coexist as part of Arthur's world. This coexistence achieves a balance that Tennyson rejects. So the grotesque element that in Malory is almost unobtrusive becomes evident in Tennyson's, and so the feeling that «the sublime is divided at times by a very thin partition from the ludicrous»<sup>9</sup>. In *Le Morte D'Arthur*, Gareth's adventure begins with a gathering of knights at Arthur's court during the days of Pentecost: a motif that is frequently used in the Arthurian Cycle as the starting point of an adventure. Their feasting is interrupted

<sup>6</sup> Harold Littledale, *Essays on Lord Tennyson's Idylls of the King* (London: MacMillan, 1839), p. 111.

<sup>7</sup> Tennyson's understanding of the Middle Ages is very similar to that of J. Huizinga. See J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (New York: A Double Day anchor Book, 1954).

<sup>8</sup> Harold Littledale, op. cit., p. 110.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 110.

with the arrival of Gareth, and this is not how Tennyson begins his tale<sup>10</sup>. Before we see Gareth in Arthur's court, we see his home, his arrival at Camelot, and his crossing of the city gate.

In Malory, Gareth does not meet Merlin because there is no gate to cross, simply because Malory does not depict Arthur as an outsider, but as an essential part of Camelot. To Gareth's questions about Camelot, Merlin says: «there is nothing in [Camelot] as it seems/Saving the King; though some there be that hold/The king a shadow, and the city real:» (*G & L*, 260-68), thus confirming the reaction of Gareth's attendants when they see Camelot. What Gareth's attendants and Merlin have to say about Camelot shows a division of opinion that renders Arthur, as well as Gareth's wish to serve him, as both real and unreal. (*G & L*, 194-204). Camelot is Arthur's «vision» and so it is must be Gareth's too: a revelation that will vanish when Arthur faces reality. However, Arthur is no changeling but a man who owing to his qualities seems to belong to another race than his own.

Since Gareth sees the city through Arthur's eyes, for him it is not a *visio*. Nonetheless Gareth's acceptance of Arthur's dream must be interpreted in terms of a quest that proves to be a futile chimera. The uselessness of Gareth's quest is foreshadowed by his language:» Despite of Day and Night and Death and Hell», (*G & L*, 865), and by his childish repetition of «the quest is mine», (*G & L*, 840). What he must face is exactly the façade of the black-knight», High on a night black-horse, in knight-black arms,/With white breast-bone, and barren ribs of Death,/and crowned with fleshless laughter»,(*G & L*, 1346-8) in opposition to its internal reality, «the bright face of a blooming boy/Fresh as the flower new-born, and crying. "Knight,/Slay me not"». (*G & L*, 1373-4).

The tone of *The Marriage of Geraint*, unlike that of Gareth's, is one of seriousness. Geraint has been described as a brave, accomplished and esteemed knight, married to the worthy Enid. Both are happy, but their happiness does not last because Geraint's heart is assailed by doubts. He is not sure of Enid's faithfulness because of what he has heard about Guinevere. (*The Marriage*, 24-32). He is afraid of the Queen's influence on his wife, and accordingly he leaves Arthur's court. Not knowing the truth, Arthur loses a good knight: and he believes Geraint when he deceives him as to the reasons for his departure. If Geraint's behaviour is not pleasant, the conclusion of the tale is less pleasant because Geraint cannot look with an open mind into the future: «And though Geraint could never take again/That comfort from their converse which took/Before the Queen's fair name was breathed upon,/He rested well content that all was well». (*G & E*, 948-50) because his faith in the Queen has been destroyed and so he will always distrust everybody, including his.

---

<sup>10</sup> Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur* (London: The Penguin English Library, 1969), p. 232.

*Balin & Balan* is a dreadful tragedy: that of two brothers that arises from the fact that Balin who is a half-man, and so in need of the rational support of his twin brother, Balan, «chooses the wrong emblem for emotional support. He looked not to the king —that is, the ideal man, —but to Lancelot and Guinevere as models to imitate»<sup>11</sup>. When he learns that, due to Guinevere's sin, his emblem is a corrupted one, he changes it for another. Balin has no longer the necessary emotional support because he forgets that his emblem «was only a shadow of the king», not the king. To make matters worse, Balan, his rational brother, was not there to help him regain his mental stability, shattered by the destructive love of the Queen and Lancelot.

Balin's source of mental stability was as much of a dream as that of Arthur. Because he has not been able to distinguish between the king and the queen, his dream has been destroyed and so he looks elsewhere but there is nothing to replace it, and thus he becomes insane. Balin's awakening to reality is so vivid, and his derangement so agonizing that for those who cannot understand the moral worth of his ordeal, he gives the impression of suffering from a cause that is more unnatural than it really is: «This fellow had wrought some foulness with his/Queen:Else never had he borne her crown, nor raved/ And thus foamed over at a rival name:» (*B & B*, 556-8).

By rejecting his Queen's emblem Balin rejects his assumed identity and by doing so he brings about his tragic end. His changing of emblem proves to be tragic because Balan takes him for another knight and so he fights a mortal battle with him in which both are killed. Balan's mistake functions as a metaphor of liberty and thus of the freedom that he has to choose the wrong cause so that the man that he attacks is no longer Balin, but the embodiment of the wrong choice.

Once more the poet has played with the contrast between reality and fiction, reality and myth, reality and dreams; and reality proves to be a lethal weapon for these two brothers, because they were not aware of the fact that the Queen's myth, as in Arthur's case, was their only source of happiness. Even when he is dying Balin cannot face reality, and this is a fact that Balan understands well enough, and so he reassures him that the Queen is as «pure as [their] own true mother. It is a lie but Balin can die peacefully in his brother's arms.

The moral of this Idyll is gloomy; its tone is graver than its antecedent Idyll, for the consequences of Guinevere's guilt, and of Arthur's ignorance are far more serious than those of Enid's vexing trial. The death of the two brothers shows that to worship the queen, as good vassals must do, proves to be a very dangerous ideal. Their fatal ending adds weight to Guinevere's

<sup>11</sup> Clyde de L. Ryals, *From the Great Deep: Essays on Idylls of the King* (Ohio: Ohio University Press, 1967), p. 183.

guilt, while it serves to introduce the wily Vivien- the destroyer of the fabricator of dreams, Merlin.

Of all the Idylls that of *Merlin & Vivien* is the most unpleasant one, however it has a very precise function within the thematic fabric of the *Idylls of the King*. By means of this Idyll the poet expands his theme of Will versus Reason in order to show that the complete destruction of Reason by Will is the cause of Merlin's end, thus foreshadowing that of Arthur. Merlin is fully aware of the power inherent in the Senses, and therefore he willingly succumbs to his will, because he is also aware of the power and dangers cognate to dreams. His fall embodies an ironic twist in the plot's development not unrelated to Arthur's destruction. Merlin's metaphoric attitude towards his own destruction becomes evident when bearing in mind the way he accepts Vivien's answers after talking to her about the existence of pure hearts like those of Percival and the king: «O, ay; what say ye to Sir Lancelot, friend/ Traitor or true? That commerce with the Queen,/ I ask you, is it clamoured by the child/ Or whispered in the corner? Do ye know it?» (*M & V*, 767-70). Merlin knows the truth, and possibly wanting to avoid seeing the destruction of his own creation, Arthur, he chooses to destroy himself using as his lethal weapon the same instrument that is going to ruin Arthur, a woman.

Undoubtedly Vivien's character is very disagreeable, but her vileness is a necessary instrument because it serves to cast some light on Arthur and Merlin's destruction. By rendering her vile the author shows clearly the ugly workings of the Senses. She is also the instrument that obliquely reveals the nature of Lancelot's blindness because it is equally irrational to become the slave of a queen as it is to become the slave of Vivien, for the line that separates the moral worth of both women is very thin indeed. Vivien's unpleasant nature worries the critics. Swindburn says that Vivien is simply a subject for the police court<sup>12</sup>, and he is a little too hasty when affirming this. Vivien is base, true, but her base nature has a precise function within the thematic fabric of the Idylls because it is merely a base replica of Guinevere's. Thus, Merlin, like Arthur, will be deceived by a deceiver<sup>13</sup>.

The Idyll of *Lancelot & Elaine* is a metaphor of the of the last chance for those who wish to rectify. The fall of Merlin is an omen, and yet although Lancelot perceives the meaning of Merlin's fall, he cannot overcome the power of the Senses. Lancelot's last chance to repent, a chance that is

<sup>12</sup> *The Critical Heritage*, ed. J. Jumps (London: Routledge and Kegan Paul, 1967), p. 35.

<sup>13</sup> Moreover, the Middle Ages saw in women the source of all evil because they were the daughters of Eve. Many medieval writers such as Boccaccio, Capellanus and Chaucer, to name just three, depicted women not as Tennyson depicts Vivien, but in a far worse light. Yet Tennyson's intentions are not those of Boccaccio or Capellanus. Vivien is a motif he uses to illustrate his thesis, because in his mind if Guinevere is guilty, so is Lancelot.

offered to him when Guinevere's sin is no longer a secret, but a fact well known to everybody except Arthur, «[Who]never had a glimpse of [Guinevere's]untruth» (*L & E*, 125). There was hope for Arthur, a hope that resided in Lancelot's acceptance of Elaine's worth, not to say love. However it cannot be so because the Queen does not give Lancelot the freedom he needs to regain his manly honour through Elaine's affection. Tennyson is merciless with Guinevere. Malory never depicts Guinevere as a sarcastic woman, and even less as accusing Arthur of a fault that is none other than his honourable nature: «Breaking into a little scornful laugh:/ Arthur, my lord, Arthur the faultless king/That passionate perfection, my good lord-/ But who can gaze upon the sun in heaven?» (*L & E*, 120-3). Guinevere is a realistic woman because she knows that she cannot be honourable, like her husband. Malory's Guinevere is lovely, gentle and tender, in short a worthy Courtly Lover. Tennyson's Guinevere is foolish because instead of her husband she prefers an inferior man, thus destroying Arthur's dream about her love for him. To place Guinevere in the correct light Tennyson uses Elaine as the queen's foil: Elaine is all softness and goodness while Guinevere is irrational and selfish.

Guinevere's sin is the cause of a domestic tragedy: the hospitality of Elaine's family is repaid with Lancelot's treachery: a disloyalty that her brother, Torres, wants to avenge (*Lancelot & Elaine*, 1060-5). With Lancelot's failure the corruption of the Round Table spreads everywhere. Sir Gawain behaves like a second-class villain, Sir Perceval like a scandal-monger, and Sir Pelleas goes mad. Pelleas's derangement is worse than that of Balin since Balin is soothed by his brother, and ransomed by death. Pelleas roams around in frightful despair, and a general hysteria dominates Arthur's knights due to the quest for the Holy Grail. Arthur does not participate in the quest because he cannot do so: he has become an outsider.

Tennyson changes Malory's ending of *Pelleas & Ettarre*: Pelleas does not fall in love with the damsel of the lake but becomes the wrathful knight of «The Last Tournament»: a tournament in which the laws of courtesy are for ever broken: the final catastrophe is now inevitable. By the end of the tournament Arthur's Golden Age has been destroyed, and all that is left is an appalling Iron Age, not unlike that which is described at the beginning of the *Idylls*. Arthur faces reality, but alone. His awakening is drastic and hence nothing can alleviate his anguish, and his sense of failure. The same must be said of Don Quixote. Not even Sancho manages to alleviate his sadness. Both heroes confront reality and in this confrontation they know they have been alone, outsiders, because there was no place for them on this earth. Arthur's last words show his acceptance of the fact he is a dreamer. The light that used to shine on Arthur's world is gone: his land is dark, and he is ready to face the ultimate darkness of his life: death. (*Guinevere*, 439-580). He goes to another world, to a better world, for he is dead, and «passes to be king among the dead» (*The Passing of Arthur*, 449), and so to his rightful place.



# TENSE AND TENTATIVENESS

## A brief description of the behaviour in English, Galician and Spanish

José M. ORO CABANAS

Colegio Universitario de Lugo

### 0. Introduction

What I would like to do in this paper is to suggest ways in which we might make use of the verbal interaction in relation to linguistic and sociolinguistic processes of gradual change through the speaker's behaviour. More specifically, I intend to consider the case of the production of *tentativeness* as a sociolinguistic criterion of semantic movement in English and the correspondent utterances in Galician and Spanish. This is to provoke discussion on what I consider a basic problem in achieving interactive meaning within the field of pragmatic interrelations in interlingual situations.

In recent years interest in «use» of the English Language has increased enormously. A detailed study of tentativeness, nevertheless, has not been carried out yet. One reason, obviously, is that tentativeness is more a sociolinguistic procedure in relation to individuals' socio-communicative behaviour rather than a merely linguistic one; another reason may be that it is not easy to show the pragmatic interrelations involved in the various forms a speaker combines lexical items to produce communicative interaction.

For almost any language most variables concerning sociolinguistic procedures are the most difficult to analyse, as the reactions given change constantly and this modifies, undoubtedly, any linguistic behaviour.

It seems to be the case that modals are considered the current linguistic structure which exhibits this kind of behaviour. Tentativeness, as a matter of fact, is not exclusive of modals. It can be expressed in various ways in different languages. For instance, choice of one tense or another, in many utterances, depends on the effect of tentativeness.

As Palmer (1986: 7) states

(...) different languages grammaticalize different parts of the overall semantic system. (...) they may organize the semantic field in different ways (...). (...) they use different grammatical devices (...).



## 1. Tentativeness

This term involves both «pragmatic interrelations» concerning politeness of meaning controlling the linguistic behaviour of the speaker towards the addressee, in order to create the proper atmosphere in human relationships in a broader sense and, to be tactful enough when requesting, commanding, etc, in more concrete situations.

Tentativeness, thus, must be analysed in detail as an important factor of pragmatic interaction in effective communication. Besides, it can rarely be translated literally from one language to another. In fact, there are no absolute rules.

It is quite clear that politeness, however, depends more on intonational patterns than on structural ones. Nevertheless, it is important not to forget the importance of the behaviour of structural tenses as they constitute the basic element over which the intonational patterns interact.

## 2. Modality and Tentativeness

It is obvious that modals in English are used in the majority of utterances to mark «correctness, and politeness» on the part of the speaker, as in 1 and 2,

- 1 May I smoke here?
- 2 Could /would you close the door?

and its correspondent forms in Galician and Spanish

- 1a ¿Podo fumar aqui?
- 1b ¿Puedo fumar aqui?
- 2a ¿Poderías pecha-la porta?
- 2b ¿Podrías cerrar la puerta?

What is less obvious is the characterisation of the semantic function of modality as the only grammatical procedure to show tentativeness, in terms of formal communicative behaviour, and within this semantic function of modality the selection of the most appropriate form.

## 3. Non-modality and tentativeness

A lot has been discussed about the words «time» and «tense» in linguistics. It seems evident, now, that there is no specific verbal form (tense) to perform an action, activity or state in a particular period of time, though some tenses are more appropriate than others in discourse. It also seems evident that there are different types of interaction between tenses and time.

Although tenses may indicate whether an action, activity or state is past, present or future, other linguistic features are to be included when analysing their behaviour from a communicative point of view, in order to understand the message on the one hand and on the other to compare or contrast a particular linguistic behaviour of one specific language with other languages.

Needless to say, cultural aspects integrated in different communities are to be expressed through linguistic connotations which, in a way, may condition the final act of speech in spite of nearness of meaning. It is also true that the patterns of linguistic or sociolinguistic behaviour vary from one community to another and this also affects the communicative interaction. Besides, in many occurrences, the choice of one tense or another depends on formal or informal patterns within the cultural behaviour that a particular community shows and the choice of the same tense in a different language to express a similar interactive meaning does not fulfil this purpose, as this may offer the same temporal aspect but not other connotations of meaning involved in the utterance by the influence of the internal or external connotations of the view of the world.

Linguists seem to agree that «time» and «tense» are to be considered «semantic» rather than «grammatical» terms. Thus, even though verbal tenses are used to indicate whether an action, activity or state is, was or will be complete, or whether it is, was or will be in progress over a period of time, in some cases specific connotations or denotations integrated in the language may condition the choice of the appropriate tense, especially when «marked» or «unmarked» times or aspects of tentativeness are involved in the act of speech. This becomes more complicated because of the capacity of two or more tenses to indicate one specific period of time under different semantic connotations. This can be seen in the analysis of utterances 3, 4, 5 and 6 and its corresponding way of expressing a similar meaning in Galician and Spanish.

3 I hope you will stay with us.

4 I am hoping you will stay with us.

5 Will you give us a hand this afternoon?

6 Will you be giving us a hand this afternoon?

Whereas, apparently, 3 and 4 carry over a similar meaning, the choice of one or the other is neither a question of time selection nor of temporariness or continuous discourse but a question of being or not more «tentative» to the addressee. While 3 seems a neutral offer where feelings are not apparent, 4 shows the expectations of the speaker's feelings towards the addressee, contrasting, thus, the inside and outside point of view within the language act of speech.

In a very similar situation stands 5 in relation to 6, though the semantic implications are to be expressed with other terms. The main difference, however, becomes again that of «tentativeness», as this aspect of behaviour

is marked more in using progressive tenses in the act of speech where the addition of «please» seems not to be necessary. Sentence 6, is, then, to be considered more tentative than 5 as the addressee is given a chance in the choice of performing the actual action, or not. In fact, in 4 the speaker is enquiring the addressee as regards his afternoon whereabouts. Thus, there is a significative interaction of time intention and the speaker's tentative inside view in terms both of pragmatic interrelation and of conceptual grammar. In this way, the communicative effect appears to be more vivid and, no doubt, more tactful. It seems, then, easier for the addressee to give an excuse in 4 and 6 than in 3 and 5, as the possibility for excuse is greater.

Thus, whereas 5 would be a request about somebody's willingness, influenced by the outside view of the world, 6, being more tentative, is influenced by the inside view.

There is great evidence of the relationship expressed by different tenses indicating future in relation to the psychological emphasis of a view of the world, considered from both the inside and the outside point of view. This state of affairs is sometimes focused more in terms of «use» rather than in terms of usage.

Whereas the choice of any of the verbal forms in terms of grammar shows the «nearness» in time between future and present, pragmatic interaction through «use» reveals different semantic connotations of the speaker's thoughts. Thus, the selection of one or another tense to express a definite time is conditioned by abstract concepts of the type of «definiteness», «arrangement», «brevity», «near facts», «current plans», «reference to future events», etc.

In fact, in some utterances the «use» of the language plays a very important role and the resulting implications may not be easy to explain through normal «usage». Thus, where the «use» of a language has established basic or other types of semantic connotations which do not follow the normal patterns of meaning settled in «usage», a new line of interpretation has to be considered in order to explain the meaning of such utterances. It seems, then, interesting to notice that according to «usage» 6 does not say much more than 5, but according to «use» it should be understood that apart from the essential part of the message (i.e. asking for help), different connotative appreciations appear to be implicit in the overall realization (i.e. where he will actually be in the afternoon), implying, then, a significative interaction of time intention and the speaker's tentative inside view in terms of both pragmatic interaction and conceptual grammar. Needless to say that the communicative effect in 6 is more tactful and more vivid than the communicative effect in 5, to which the addressee couldn't easily give an excuse.

Not all languages, however, reflect «tentativeness» in the same way and this shows even more the socio-linguistic relevance in the interrelations between different tenses and tense equivalents. In spite of these assumptions,

everything in grammar can, perhaps, be explained through the contrastive and descriptive analysis of the inside and outside view of the world.

In analysing corresponding utterances to 3-6 in Spanish and Galician this socio-linguistic relevance can be seen more clearly, c.f. 3a/b, 4a/b, 5a/b and 6a/b.

- 3a Espero que te quedas con nosotros.
- 3b Espero que quedes con nós.
- 4a Nos gustaría que te quedaras /ses con nosotros.
- 4b Gustaríanos que quedases con nós
- 5a ¿Nos echarás una mano esta tarde?
- 5b ¿Botararnos unha man esta tarde?
- 6a ¿Puedes (vas a) echarnos una mano esta tarde?
- 7b ¿Podes (vasnos) botar unha man esta tarde?

As can be seen in the correspondence of 1 to 1a/b, 2 to 2a/b, 3 to 3a/b, 4 to 4a/b, 5 to 5a/b and 6 to 6a/b in a contrastive use of all three languages, whereas 1, 2, 3 and 5 use the same modal or non-modal (simple present tense and future simple) verbal tense form in English, Galician and Spanish, the other utterances are expressed in English with different forms to the ones used by Galician and Spanish, in order to maintain «nearness» of meaning in all three languages, as following «usage» patterns would make the overall meaning rather redundant and imprecise in L2 and L3 and would not show the aspect of tentativeness included in the English utterances. This entails that the effect of tentativeness is often marked by choosing different tenses in concrete realisations due to social and linguistic behaviour.

Needless to say, there is great evidence of the relationship expressed by proper tenses and tense equivalents indicating present and future time, concerning the psychological emphasis of the individual's view of the world, either from the inside or the outside point of view. But, this has sometimes to be focused more in terms of «use» than in terms of «usage».

Whereas the choice of any of the verbal forms in terms of grammar shows the «nearness» in time concerning present, past or future, pragmatic interaction through «use» reveals different semantic connotations of the speaker's thoughts in well educated linguistic communities. Thus, the selection of any given tense to express a definite time is conditioned, as stated before, by abstract concepts of the type of «definiteness», arrangement, brevity, near facts, current plans, reference to the time of an event itself, etc., but socio-linguistic procedures may vary the interactive meaning not only in different communities or in a particular speaker but also in different languages.

Under these assumptions, whereas 5 would be a request about somebody's willingness and thus, consequently, influenced by the outside view of the communicative world in terms of established usage, 6, on the other hand, would be more tactful as it was performed in terms of an inside point of view, showing the tactful speaker's attitude towards the addressee.

Under these «time» and «tense» interrelations it is worthwhile to mention that the simple present tense is not very much used in a tentative way in English, in spite of intonation patterns.

Let's consider sentences 7 and 7 a/b

7 The term starts in September.

7a El trimestre empieza en septiembre.

7b O trimestre empeza en setembro.

Even though 7 and 7a/b would, perhaps, show the most definite type of future in all three languages (i.e. the future as a fact) not any aspect of tentativeness is included in the communicative interaction. Of course, the future is not a fact. Nevertheless, the use of the simple tense in the examples above constitutes, no doubt, the nearest we can get to refer to something very definite (i.e. nearness of fact) in terms of future time. Caution, however, would be implicit in progressive utterances in English (as in «the term is starting in September») whereas Spanish and Galician would make no use of them in this sense. Thus the interaction between semantic connotations expressed by the simple present tense and future time utterances focus a more specific and gradual pragmatic relationship from the speaker towards the addressee in a sociolinguistic temporal context. In connection to this, whereas «will» and «shall» focus on the event itself and in most occasions one should know that to be polite something close to the present must be emphasised, it is moreover contradictory that one cannot say

8\* I'm sorry I can come but I'll take John to the cinema that evening.

as this is an outside use and, no doubt, a question of philosophical emphasis of a view of the world. It seems, then evident that the interaction between the semantic implications between utterances including present tense, semantic connotations and future time expressions may focus towards a more specific, though sometimes gradual, pragmatic relationship in the speaker's attitude in sociolinguistic contextualised utterances.

Examples such as these show that speakers can convey either similar meanings or quite different ones by using structural identical patterns in different languages. However, even within the same language there might be different interpretations if the social and conversational uses have not been properly acquired. And although these sentences are in fact informative and interrogative, the social relationships in use may be made tentative in usage through the speaker's meaning.

Thus, both formally and semantically, «nearness of meaning» can be extended from 3 to 3a/b and from 5 to 5a/b, but in sentences expressing duration it cannot, as in Galician and Spanish languages the progressive aspect has not socially acquired the sense of tentativeness yet. It is then

clear that even though a formal analogy can formally be made in the representation of these utterances in all three languages, semantic analogy is not acceptable in all cases.

Logic exemplification for describing interrelated meanings at the level of sentence in different languages must contain notations which represent propositions within the whole system of the languages involved in the analysing process, in order to build up a comprehensive account of all logical reasoning.

The following are useful points for interlingual analysis. They will show that the correspondance between the three languages may or may not be interactive.

In most occasions, where M is involved in English, there is a correspondance in Galician and Spanish.

If STs are uttered there is also a conceptual correspondance in Galician and Spanish unless the semantic rule of conversion operated at any time on the verb and has changed its linguistic behaviour in any of the languages (for example, through the conversion of its conceptual meaning). This, of course, does not entail the change in all utterances and in all contextualisations.

If PTT is involved in English there is no semantic correspondance in Galician and Spanish as the formal use in the last two languages implies duration in most cases or may give reiterative emphasis.

Such assumptions are appropriate in a description of performative and questioning utterances. In commands, however, there might be similarity in all three languages, with the progressive aspect attenuating the message, but the English speaker is, perhaps, more conscious of the choice.

## Conclusion

On account of the comments asserted throughout this paper, «tentativeness» is not exclusive of modality. Within this interactive process, however, there may be forms whose meanings are made to be more tentative by the addition of attenuating forms to impervious utterances through the semantic rule of conversion.

Yet this is important in grammatical reasoning, for it indicates areas of meaning that are clearly handled by some languages as an alternative to modality. Because of this, some structural patterns may seem to be quoted more frequently by well educated classes than by uneducated mass.

Thus, the most important assumption in this paper, is that between these two ways of asserting «tentativeness» in the exemplification of the 3 languages analysed here, only in English is it conceived in terms of aspect. However, there is no formal grammatical distinction in pure formal grammatical constructions of this type in these 3 languages.

## Abbreviations

- M- Modality
- ST- Simple tenses
- PTT- Progressive tense and tentativeness

## References

- Palmer, F. R. (1986) *Mood and modality*. Cambridge: University Press.
- Hurford, J. R. & B. Heasley (1983) *Semantics: a coursebook*. Cambridge: University Press.

## TEXT ANALYSIS AND TRANSLATION METHODOLOGY

Marion EDWARDS

Universidad de Málaga

When we speak of text analysis we tend to think of two general approaches: the literary approach and the linguistic approach. However, when we talk of text analysis and the translator, we find that we need a different method or *modus operandi*. While borrowing from both aforementioned approaches, other factors have to be considered that make it necessary to include concepts associated with fields of study such as semiotics, cultural and social anthropology, communications, philosophy, etc. In this paper today, I wish to outline a theoretical approach to text analysis for translation which offers a framework from which to teach both theoretical and practical translation in class<sup>1</sup>. This approach owes its greatest debt to work being done within systemic functional linguistics and discourse analysis or text linguistics.

As I have written elsewhere on this topic, I shall limit myself here to the statement that as translation clearly deals with language in use and in a specific context, approaches to language which take the text as the object of enquiry are an obvious choice for providing the linguistic framework from which to work<sup>2</sup>.

Neither shall we enter into the polemical topics of whether translation is an art or a science<sup>3</sup>, whether translation is really feasible at all<sup>4</sup> or whether it

---

<sup>1</sup> For further details on the theory behind this approach, see Hatim, I and Mason, I. *Discourse and the Translator* Nueva York: Longman 1990.

<sup>2</sup> «Proposals for a textlinguistic approach to translation training» Actas del 1er, 2 y 3er simposios de traducción Vol. I (forthcoming).

<sup>3</sup> Lauren Leighton in the introduction to his translation of Kornei Chukovsky's *A High Art* refers to Chukovsky as «the author of this first major study in world literature of the art of translation». Leighton Lauren G. *The Art of Translation* Knoxville: University of Tennessee 1984 p. ix.

See also Radice W. & Reynolds B. *The Translator's Art. Essays in Honour of Betty Radice*. Harmondsworth: Penguin Books 1987.



is possible to teach translation. Our approach presupposes that translation is possible and that some method and guidelines can be given to teach translation. We agree with Jean Delisle when he states the following:

There will always be translators who have the ability to transpose messages from one language to another without consciously referring to a set of principles. Today, however, the ever increasing demand for professional translators cannot be met by the few individuals who are able to dispense with systematic training. There are also translators whose work is unsatisfactory because they have not devoted any thought to the problems of translation, and others who are convinced that language rather than meaning must be translated.(...) In most cases, intuitive knowledge of the rules of translation is not enough.(...) Teaching requires the systematization of empirical knowledge because, before a phenomenon can be explained, it must be broken down into its constituent parts<sup>5</sup>.

Our aim is therefore to formulate a framework from which to work with the purpose of systematizing empirical knowledge with a view to pinpointing likely problematic items, considering solutions so that conscious choices are made. The primary concerns within our translation methodology include a detailed analysis of the source language text, and keeping in mind the purpose of that text and the purpose of the translation and the target language text, its subsequent reformulation in the target language.

Another basic concept behind our theory is that translation is not merely a transfer of linguistic structures from the source language to the target language, but should involve the effective encoding of meaning —both semantic and pragmatic— from one culture to another. Danica Seleskovitch, in her foreword to Jean Delisle's publication *Translation: an Interpretive Approach*, goes a step further when she states the following:

The object of translation is meaning, taken in its full sense, which is much broader than semanticists and linguists have so far acknowledged. As the translators and interpreters associated with the Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de la Sorbonne Nouvelle, Université de Paris III, push their studies further, it becomes increasingly apparent that meaning is in fact the object of language and the focus of communication<sup>6</sup>.

---

Levy, J. *The Art of Translation*. Prague 1963. etc.

Wolfram Wilss clearly considers translation a science. Vid. Wilss, Wolfram *The Science of Translation* Tübingen: Gunter Narr Verlag 1982.

See also Nida, E. *Toward a Science of Translating* Leiden: E. J. Brill 1964.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset among others maintained that translation was an impossible undertaking. Ortega y Gasset, J. «Miseria y esplendor de la traducción» en *Obras Completas Tomo V (1933-41)* Madrid: Revista de Occidente, 1970, pp. 431-452.

<sup>5</sup> Jean Delisle *Translation: An Interpretive Approach*. Ottawa: University of Ottawa 1988 p. 31. This is an English translation of part one of *L'analyse du discours comme méthode de traduction: théorie et pratique*. Ottawa: Université de Ottawa 1980.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. vii-viii.

While some might find this statement of semantics being the core of language controversial, no-one will deny that while thorough knowledge of languages and their workings is essential to the translator if he or she is to interpret the source language text and translate it adequately, knowledge of linguistic codes is not sufficient in itself to guarantee an efficient translator. So-called bilinguals are not necessarily good translators. The translation process involves innumerable cognitive complements relating to varied fields such as semiotics, anthropology and so on, that together with the linguistic elements create a meaning in the translator's mind which he then reformulates in the target language.

Today, we are going to discuss the analysis of texts for translation and consider some of the elements that come into play and that can help to pinpoint problematic points that the translator is likely to come across. At the same time we must also keep in mind how the text will be reformulated in the target language with a view to retaining as much as possible the intention and effectiveness of the original. Our approach to text analysis is holistic and based on a top-down approach to discourse, where we take advantage of shared knowledge, discourse types and functions and then work down to discourse techniques, cohesive devices and basic units. Similar texts are always chosen in English and Spanish for analysis and translation and discussion on comparative discourse organisation on a macro and micro level is encouraged and has proved to be a productive area within the classroom. Experience shows that an effective way of approaching a text is to first consider the source and the expectations that source automatically arouses in the reader. If we know the source of a text, we can predict certain elements related to linguistic, textual and content items from our knowledge of the world and from our knowledge of similar texts. Comprehension and communication in all situations depend to a certain extent on this kind of prediction or inferencing. To illustrate this point, we can consider the expectations aroused by the following sources of texts—an instruction manual, a recipe, a short story written for children of eight, a legal text, an article from an extreme right wing newspaper or a formal letter. At this point, we can also consider whether the target language will require a particular style or form. The content or meaning obviously should remain the same, but in some cases form is part of content and meaning, and failure to conform to the standard will affect the meaning. Jokes and humorous situations often depend on the violation of just such norms to produce comic effect.

Next, we should proceed to read the text and consider whether our expectations have been confirmed. At this point we should also consider whether the text contains any particular idiolect—including jargon, literary language, etc., or dialect—which may be geographical, social, temporal, non-standard—and whether this will be important when translating. In some texts we may find juxtaposition of differing dialects or idiolects,

sometimes accidental due to quotations or references and sometimes deliberately done to create an effect, and this should be taken into account when the translation is done. Here, we can mention literary texts like *Pygmalion* or *Changing Places*. Non-literary texts will include newspaper articles when we have quotations within a text, advertisements, etc. At this first reading, and still within Halliday's theory of register, we can identify the field, mode and tenor of the text or of possible subtexts such as dialogue within narration. Here, we consider the type of text, the purpose for which it was written —to be read carefully or quickly, or, as in the case of this paper, to be read aloud, and finally, the tenor which may range from the extremely informal including slang, colloquial language, through neutral and progressively through to the extremely formal language of written documents. If we consider here for example formulaic texts like letters which require standardised forms, and consider in particular a formal letter of complaint, we can appreciate that one language may require a more formal approach while another may prefer a more direct approach. An extremely formal letter in English can be used to convey rudeness. Another relevant aspect related to language and tenor is the case of texts written for children to read themselves in informal language or easy English where phrasal verbs may abound and which cause a certain amount of difficulty for translation into Spanish as the Spanish text needs to read naturally and be appropriate for children too. This type of exercise is useful as Spanish students realise that the «easy» English of a native English speaker is certainly not necessarily easy for the Spanish speaker. Equally, it is relevant to teach our students that Latinate vocabulary in English is not associated generally with informal or colloquial texts but to more formal language and would therefore be inappropriate for use in a story written for young children.

Another factor to take into account is the type of text — whether it is descriptive or narrative and here we must refer to concepts originally developed within psychology and epistemology and included within text linguistics or discourse analysis, such as schema and frames. In the case of instructive or argumentative texts we can speak of scripts and plans<sup>7</sup>. Different types of text will also produce different macro discourse structures and as research indicates that differing cultures often use differing discourse strategies<sup>8</sup>, these are also questions to be considered when translating.

---

<sup>7</sup> De Beaugrande, R. and Dressler, W. *Introduction to Text Linguistics* Londres: Longman 1981 p. 90-91.

<sup>8</sup> See Canale, M. et al «Evaluation of minority student writing in first and second languages» and Fine, J. «The place of discourse in second language study» in Fine, J. Ed. *Second Language Discourse: A Textbook of Current Research*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation 1988.

Also O'Connor, U. «Argumentative patterns in students' essays: cross cultural differences» in Connor & Kaplan (Eds.) *Writing Across Languages: Analysis of L2 Text* Addison-Wesley Publishing Co. 1987.

The next step is the identification of problematic semiotic items — these may be cultural, linguistic or textual. Often these items are bound in the source language text and unless carefully considered will produce a different meaning in the target language text. Examples of cultural elements will include historical and literary figures and events, proper nouns or references to everyday occurrences which may mean or imply nothing, something slightly different or even opposite meaning if translated thoughtlessly from one language to another. A classic example here is Sir Francis Drake who is a hero for one culture and a pirate for another. Similarly a literary reference may be lost if translated. Obviously references to texts that are products common to both Spanish and British civilisations such as the Bible or Latin and Greek mythology etc. will not necessarily require further consideration, and a decision to include extra information within the text, a footnote, not explain the reference or to omit it altogether will depend on the author's intention on including the reference, the type of text and the purpose of the translation. Within linguistic items, we can include lexical items that may be problematic for reasons of polysemy, homophony, connotation etc. or phrasal items such as idiomatic expressions, proverbs and so on. We would also include here figurative language and items traditionally associated more with literary analyses such as metaphor, simile, alliteration, personification, irony, understatement and hyperbole which must also be identified as such by the translator so that both semantic and pragmatic meaning can then be adequately translated.

Textual elements include formulaic expressions which require communicative translation, «communicative» in the sense defined by Peter Newmark<sup>9</sup>. Examples here would include expressions in English such as «Once upon a time... and they lived happily ever after», «Dear Madam», «Going, going, gone!», «Cheers», similarly, notices and warnings including road signs, etc. These items situate the reader or listener of the source language text and need to be translated effectively into the target language text.

Finally, we turn to text structure and text organisation. How is the text organised in the source language? How will it be organised in the target language? Do discourse structures necessarily transfer well? How does a well balanced sentence in one language become one in another? Elements to take into account here include the four divisions of reference, ellipsis and substitution, conjunctions and lexical cohesion, presented originally by Halliday and Hasan in *Cohesion in English*<sup>10</sup> and further developed in later

---

Also Clyne, M. «Cultural differences in academic texts» *Journal of Pragmatics*. Vol. II NO. 2 April 1987 pp. 211-247. and «Discourse structures and discourse expectations: implications for Anglo-Germanic academic communication in English» in Smith, L. (Ed.) *Discourse Across Cultures: Strategies in World Englishes* Prentice-Hall International 1987.

<sup>9</sup> Newmark, Peter *A Textbook of Translation* Exeter: Prentice Hall International 1988. p. 45.

<sup>10</sup> Halliday M.A.K. & Hasan R. *Cohesion in English* London: Longman 1976.

publications. Work done with students reveals that lack of recognition of the cohesive function of these elements often produces peculiar texts in Spanish. Cohesion in Spanish is not attained necessarily in the same way. Admittedly, sometimes cohesive devices do coincide, but not always and very often the strangeness of translated texts is due to effects produced at this suprasentential or textual level. Work with students has also shown that lack of detection of the adversative conjunction «yet», which students frequently confuse with the adverbial «yet», in an argumentative text can result in a translation where the meaning and purpose is completely different from or contrary to the original source language text.

Translation has been limited for far too long within university curricula to pedagogical translation which is basically a remnant of teaching based on the grammar translation method. Here, fragments of texts, usually literary, are given to students for translation and few, if any, guidelines are offered. Often these texts contain extremely complex linguistic structures and are marked by the author's idiolect. They are not the most appropriate types of text for translation as translation is a complicated process which cannot be simplified and, therefore, effective teaching of translation often requires the use of material which is not linguistically complicated. Furthermore, as one translation is of little relevance to another, there is little or no reinforcement of knowledge from one text to another. The aim behind this type of exercise is to test the student's comprehension of a complex source text and then test the grammatical correctness of the target language text. This type of exercise is now referred to as «transcoding» rather than translation as it is evident that far more is involved in translation than a simple transfer of linguistic codes. For this reason, while borrowing heavily from linguistic research and in particular from discourse analysis, in translation studies we must also be open to other areas of research and part of the attraction of this field of studies lies in the need for such eclecticism. Text analysis of the type described today is an essential part of translation theory and practice and no doubt with time and with research being done in other areas including those mentioned previously and more recent areas such as computational linguistics and automatic translation, more elements will have to be introduced.

To summarise, if we analyse and translate similar types of texts in both English and Spanish with a view to pinpointing problematic points, discussing solutions and making conscious decisions and at the same time encourage the comparison of possibly differing textual discourse patterns and organisation, the student will appreciate being provided with a method which is in itself productive. This type of framework also offers the teacher and students a common metalanguage so that discussion in class is possible in more concrete terms and translation assessment can be carried out more effectively as we are allowed some sort of vision of the process and work that lies behind a translation. Peter Newmark compares the translation activity to an iceberg:

«The tip is the translation —what is visible, what is written on the page— the iceberg, the activity, is all the work you do, often ten times as much again, much of which you do not even use»<sup>11</sup>.

The methodology for text analysis and translation presented here today is an attempt to systematize and describe the translation process which lies beneath the final translated text or the «tip of the iceberg».

---

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 12.



**THE POWER OF THE IRRATIONAL  
IN FLANNERY O'CONNOR'S  
THE VIOLENT BEAR IT AWAY**

David RIO RAIGADAS  
Universidad del País Vasco. Vitoria

*«From the days of John the Baptist until now, the kingdom of  
heaven suffereth violence, and the violent bear it away».*

(Matthew 11:12)

The title of Flannery O'Connor's novel, taken from the above Biblical quotation, tells the reader in advance that the main subject of the book is going to be the victory of the violent, who manage to carry off the kingdom of heaven. Usually, the word «violent» has a negative meaning. However, in this case we have to deal with this expression taking into account the Biblical context in which it is used. Thus, we can guess that this term refers to those who do not resign themselves to the empty existence of the rest and behave in an «irrational» and «violent» way because God has chosen them to prophesy the coming of the Messiah. This Biblical violence also becomes the center of O'Connor's novel. As she wrote in one of her letters, «the kingdom of heaven has to be taken by violence or not at all»<sup>1</sup>.

From the very beginning of the book the prophetic role of Mason Tarwater, who has just died, is clearly stated: «He had been called in his early youth and had set out for the city to proclaim the destruction awaiting a world that had abandoned its Saviour»<sup>2</sup>. He believed that the modern world in which he lived was a fallen world which —had lost its faith in God. Because of that, he had been called by God to announce the Second Coming of the Messiah and the Day. of Judgement. The son of his niece, Francis Marion Tarwater, who was around fourteen, had been raised by Mason away from the corruption represented by city life in order that he should take part in this prophetic mission, too. This belief in the perversity of the world, the fall of humankind and the need for redemption is a recurrent image which plays a very important role in O'Connor's novels (*The Violent Bear It Away* and *Wise Blood*) and in most of her short stories, such as «A Good Man is Hard to Find», «A View of the Woods» or «A Cir-

<sup>1</sup> *The Habit of Being*, ed. Sally Fitzgerald (New York: Vintage Books, 1979), p. 229.

<sup>2</sup> Flannery O'CONNOR, *The Violent Bear It Away*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1962), p. 5.



cle in the Fire». As Jill Baumgaertner has noted, «O'Connor always pushes us back to the agonizing scandal of the cross. That scandal has at its heart the recognition that humanity is fallen and needs redemption. Perhaps, because the South still smarts from its own fall in the War Between the States redemption has a special meaning (Confederate Memorial Day is still a state holiday in Georgia). With defeat comes the realization that humanity alone cannot save itself, humanity alone cannot perfect itself, humanity alone is vulnerable and weak»<sup>3</sup>.

The references to the prophetic role of the Tarwaters are closely linked to one important element: fire. In the novel fire appears mainly as a useful way of punishment, correction and purification. Thus, we learn that the old man was corrected with fire by the Lord. Besides, there are many references to the impending destruction of the world by fire. E.g.: «He proclaimed from the midst of his fury that the world would see the sun burst in blood and fire»<sup>4</sup> This idea has clear Biblical reminiscences: according to John the Baptist, Jesus will baptize men with the Holy Spirit and fire (Matthew 2:11).

Later on, old Tarwater will insist on the imminent arrival of a prophet sent by the Lord with fire in his hand. Finally, we can also see that fire is used as a way of punishment against those who try to prevent the rising of new prophets. Thus, we learn that Mason used fire against his nephew (he shot him with his gun) when he tried to take the child back to civilization.

Another element which plays an important role in this prophetic mission is water. Thus, Tarwater is told by his great-uncle that his first mission will be to baptize the dim-witted child of Rayber, the old man's nephew and Francis Tarwater's uncle. Even the surname of both prophets (Tarwater) seems to remind us of the importance of water in this novel. In fact, throughout the whole novel we can find references to water and actions related to it, with an special emphasis on baptism and drowning.

Francis Tarwater's doubts about his life as a prophet are suddenly increased after his great-uncle's death. There is a new voice inside him (the stranger), which begins to raise strong objections to everything he has learned from Mason. So, he focuses his attention on the weaknesses of his great-uncle: «When he couldn't stand the Lord one instant longer, he got drunk, prophet or no prophet. Hah. He might say it would hurt you but what he meant was you might get so much you wouldn't be in no fit condition to bury him»<sup>5</sup>. This stranger also shows him the futility of his prophetic mission and the uselessness of burying the dead and baptism. For instance, he emphasizes the fact that baptism has had no influence in Rayber's life. According to the stranger, all these beliefs are just the result of Mason's

---

<sup>3</sup> Jill P. BAUMGAERTNER, *Flannery O'Connor: A Proper Scaring* (Wheaton: Harold Shaw Publishers, 1988), p. 13.

<sup>4</sup>*The Violent Bear It Away*, p. 5.

<sup>5</sup>*The Violent Bear It Away*, p. 45.

madness. Because of that, the stranger offers Tarwater the temptation of breaking with the past, which would be symbolised by the act of burning Mason's corpse (against the old man's wishes), and beginning a new life with his uncle in the city. This tempter's behavior is very similar to the one of the devil, though he denies his existence:

«You can do one thing or you can do the opposite.  
Jesus or the devil, the boy said.  
No no no, the stranger said, there ain't  
no such thing as a devil...  
It ain't Jesus or the devil. It's Jesus or you»<sup>6</sup>.

Related to this, it is also worth mentioning the fact that, according to Mason, the devil has played a very important role in Tarwater's birth (his mother was a whore and he is, in fact, a bastard). So, it would be no wonder that the devil tried to influence the boy once again.

At last, Tarwater, under the influence of whiskey, yields to the temptations of the stranger and begins a new journey in search of truth towards the city, which he had formerly considered to be an evil place. In fact, he had been there once and had been repelled by the lack of sense of city life. It had been the first time that he had left his backwoods shelter and faced another way of living. We can say that this experience meant the loss of his innocence, clearly symbolized by the loss of his hat.

Although Tarwater believes that he has succeeded in breaking with the past by burning his great-uncle's corpse (fire is associated again with destruction and purification), we, the readers, already know that he is wrong, because from the very beginning of the novel we are told that he has been buried by a Negro. This fact makes us suspect that the influence of the old man is still present in Tarwater, though he denies it.

The city will provide Tarwater with a wide range of temptations. Thus, he is tempted by the world of business and work, whose main representative is Meeks, the salesman : «Meeks told him to learn to work every machine he saw. The greatest invention of man, he said, was the wheel and he asked Tarwater if he had ever thought how things were before it was a wheel...»<sup>7</sup> However, the main temptation which lies before the eyes of Tarwater is the possibility of beginning a new life under the protection and care of Rayber, the school-teacher, who seems to stand for the power of reason and learning and whose physical deafness seems to be also spiritual : «Listen you people», she shrieked, «I see a damned soul before my eye! I see a dead man Jesus hasn't raised. His head is in the window but his ear is deaf to the Holy Word!»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *The Violent Bear It Away*, p. 39.

<sup>7</sup> *The Violent Bear It Away*, p. 83.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 134.

There is a clash between the new city influences and the old prophetic feelings, which are still at work. Tarwater tries to resist the pressure of such opposed forces by defending his own identity. On the one hand, with the help of the stranger, fights against his obsession with baptizing Bishop (the dim-witted son of Rayber), who reminds him constantly of his great-uncle and his prophetic mission. On the other hand, he resists Rayber's attempts to change his mind and turn him a civilized and rational boy. Related to this, it is also worth quoting O'Connor's own words about this particular point: «I wanted to get across the fact that the great-uncle (Old Tarwater) is the Christian—a sort of crypto-Catholic—and that the school-teacher (Rayber) is the typical modern man. The boy (young Tarwater) has to choose which one, which way, he wants to follow. It's a matter of vocation»<sup>9</sup>.

With reference to the relationship between Rayber and Tarwater, we must also pay attention to the fact that the boy always seems to despise the school-teacher because he is only a man of words, and not a man of action like himself: «I never came for no school lesson», the boy said rudely...I know what I think when I do it and when I get ready to do it, I don't talk no words. I do it»<sup>10</sup>. Nevertheless, we also notice that Rayber is not so different from Tarwater because there is also an irrational, ignorant, backwoods and violent part in his personality, which he has inherited from old Tarwater too (the school-teacher was also under his influence when he was a boy). His irrational love towards Bishop would be an external representation of this violent self: «It was love without reason, love for something futureless, love that appeared to exist only to be itself...And it only began with Bishop and then like an avalanche covered everything his reason hated»<sup>11</sup>. Besides, Rayber, like Tarwater, regards himself as a chosen man because he believes that he is the only one who can save the boy from irrationality. Nevertheless, he gradually considers him to be an oppressing factor and a threat. In fact, Tarwater will destroy Rayber's emotional stability by drowning Bishop, who was a basic element in his life: «He had known by that time that his own stability depended on the little boy's presence. He could control his terrifying love as long as it had its focus in Bishop, but if anything happened to the child, he would have to face it in itself... he would have to resist feeling anything at all, thinking anything at all»<sup>12</sup>.

Once the drowning has taken place, Tarwater feels that he is able to begin a new life at home because he has showed himself that he is not a

---

<sup>9</sup> As reported by Joel Wells, «Off the Cuff», *The Critic*, 21 (August-September 1962), 4-5. Reprinted in *Conversations with Flannery O'Connor*, ed. Rosemary M. Magee (Jackson: University Press of Mississippi, 1987), p.88.

<sup>10</sup> *The Violent Bear It Away*, p. 171.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>12</sup> *The Violent Bear It Away*, p. 182.

prophet. Although he has said the actual words of baptism, he, as usual, denies the importance of these words by emphasizing the action, the drowning. We can also see that Tarwater no longer regards himself a boy, but a grown man who can get rid of his fate because he has broken with his old beliefs : «it was apparent to him that since his great-uncle's death , he had lived the lifetime of a man. It was as no boy that he returned...He had saved himself forever from the fate he had envisioned»<sup>13</sup>. Now, on his way home, he is proud of himself because he knows as much as Rayber and besides, he can act. However, we notice that this self-achievement is only an illusion because he continues suffering: food cannot stop his hunger, which has troubled him since his arrival to the city, and water cannot put an end to his thirst.

Just when Tarwater begins to be in a sad plight (hungry, thirsty and lonesome), temptations appear again. This time they are two material temptations, two vices (smoking and drinking), which are offered to him by a stranger in a car, who inevitably reminds us of the former stranger. Unlike Jesus in the desert, Tarwater yields to the temptations and because of that, like Adam and Eve, he is punished. The stranger rapes him and takes away his two dearest possessions: the hat (a symbol of Mason's influence) and the bottle-opener (a symbol of Rayber's influence). This tragic event is the turning-point which makes Tarwater aware that he must follow his fate. Violence, that is, irrationality, turns to be the only way of setting him in the right direction. As Frederick Buechner has observed, «it is often through such outlandish means as these that we are to be saved if we are to be saved at all, and opposed to our saving is all the madness and perversity not only of the world we inhabit but of the worlds we carry around inside our skins, that inhabit us»<sup>14</sup>.

The rape provokes Tarwater's anger and he sets fire to the place in order to purify it: «Then he tore off a pine branch and set it on fire and began to fire all the bushes around the spot until the fire was eating greedily at the evil ground, burning every the spot the stranger could have touched»<sup>15</sup>. Shortly after, he will use fire again to get rid of the first stranger, his additional voice, who tries to convince him of their success in vain. Again, fire appears as a way of destruction and purification.

«The human being hears, refuses to listen, persists in his own ways, attempts to escape, and is finally struck down by his conceit, which proves to have been working in the cause it has resisted»<sup>16</sup>. Violence, conflict, resistance and suffering become fundamental steps in the way towards

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>14</sup> *Flannery O'Connor: A Proper Scaring* (Foreword by Frederick Buechner), p. IX-X.

<sup>15</sup> *The Violent Bear It Away*, p. 232.

<sup>16</sup> Louise Y. Gosset, *The History of Southern Literature*, ed. Louis D. Rubin Jr. (Baton Rouge: Louisiana State Library, 1985), p.490.

revelation. Tarwater's resistance has made him know the enormous strength of his prophetic role. Probably if he had not fought against his destiny, he would have never been sure of having chosen the right way. The final revelation that he has failed to burn his great-uncle's corpse makes him realise that nothing on earth can fill his hunger, only «the bread of life». Then, he decides to leave his violent and irrational country of chosen men and set off to fulfill the Lord's command: «GO WARN THE CHILDREN OF GOD OF THE TERRIBLE SPEED OF MERCY».

## BECH'S PASSAGE THROUGH THE MIRROR IN JOHN UPDIKE'S «THE BULGARIAN POETESS»

Jesús Benito SANCHEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha

*From the joined happiness of song and lyre  
a girl, almost, was formed, came forth, glowed  
clearly through her April veils, and made  
a bed for herself inside my ear.*

*And slept in me. And then her sleep was  
everything: trees I had wondered at, those  
vivid distances, the meadow I felt, every  
amazement that had ever been inside me.*

R. M. Rilke, *Sonnets to Orpheus*<sup>1</sup>.

These lines taken from Rilke's *Sonnets to Orpheus* summarize the initial idea that gives form and meaning to Updike's «The Bulgarian Poetess,» included in *Bech: A Book*. As in Rilke's poem, Updike envisions a certain Orpheus (Henry Bech) on a mission to find, recreate, adore, and rescue his «mistress, Inspiration.»

Although normally referred to as a novel, *Bech: A Book* springs from this initial short story, «The Bulgarian Poetess,» which first came out in *The New Yorker* in 1965. As a text type, *Bech: A Book* cannot properly be called a novel since all its stories are mainly united by the only presence of Henry Bech as the central character.

From the point of view of intertextuality<sup>2</sup>, the purpose of this article is to show how John Updike reflects upon the essence of literature, what he calls the «mirror world,» by means of conceiving of a «mirrored writer,» Henry Bech, who oversees his own decay as a novelist.

By revealing the multiple crisscrossing impulses between Rilke's *Sonnets to Orpheus* and «The Bulgarian Poetess,» we can comprehend most of the inner connotations and meanings hidden under the apparent playfulness and wit with which Updike treats his character.

<sup>1</sup> R. M. Rilke, *Sonnets to Orpheus*. Translation and introduction by David Young. (Connecticut: Wesleyan University Press, 1987) p. 5. All quotes and references to the *Sonnets* are taken from this edition.

<sup>2</sup> Beaugrande and Dressler describe the term «intertextuality» as one of the seven standards of textuality in Text Linguistics (namely, the seven standards are cohesion, coherence, intentionality, acceptability, situationality, intertextuality and informativity). «Basic Notions,» *Introduction to Text Linguistics* (London: Longman, 1981).

The story opens up with Bech's question: «Your poems. Are they difficult?»<sup>3</sup> This initial line signals one of the multiple reversals in the textual discourse. In terms of cohesion, the gap in this interrogative sentence in which the subject comes before the verb and both are separated by a pause, points at a certain displacement in the fictive world. It is a little later in the text that the image is explained. In accordance with the linguistic discourse, Bech sees himself stepping beyond the capitalist world and into the socialist world, the other side of the world. The narrator introduces, then, the image of a «shadow-world» in which everything is left-handed, just as if all were «reflected» «in a dingy flecked mirror.»

The poetess' discourse amplifies the same sense of inversion when she deliberately separates her answer by an unexpected pause: «They are difficult - to write.» This violation of the continuity of the discourse appears more significant when we reflect upon the next paragraph. The narrator entangles himself in the presentation of Henry Bech. Now, the discourse flows without intermission, wearily ornamented with a series of repetitious statements as if the continuum of Bech's life up to this point in time had no bearing on his actual situation. The overuse of conjunction and subordination leaves in the reader a sense of sterility and boredom:

[...] he was more and more thickly hounded by homage, by flat-footed exegetes, by arrogantly worshipful undergraduates..., by querulous translators, by election to honorary societies, by invitations to lecture, to «speak,» to «read,» to participate in symposia [...] 44.

The informativity of the choice of words is relevant in this presentation. The use of terms like «brainlessly» and «disarmed» appears excessively forceful when we consider the previous short and rather impersonal dialogue. Such words only become coherent when the narrator introduces a vital statement to the reader's image of Bech as a writer: «His reputation had grown while his powers declined.»

The narrator is rather ironical in this whole presentation of Bech as a writer; first, he assesses Bech's personality repetitiously, as if trying to materialize him through words, to make him seem real: «He was, himself, a writer, this fortish young man, Henry Bech, the author of one good book...» (44). Next, the narrative voice completes this image emphasizing Bech's decay in a sequence that carries a high level of informativity: «As he felt himself sink, in his fiction, deeper and deeper into eclectic sexuality and bravura narcissism» (44).

In terms of cohesion, the introduction of the clause: «in his fiction,» separated by commas indicates that it is not absolutely necessary in the

<sup>3</sup> John Updike, *Bech: A Book*, (Middlesex: Penguin Books, 1970) p. 44. All quotes are taken from this edition.

whole development of the sentence. The sense of this discourse implies that Bech's sinking could be attached to his life as well as his fiction. It is no wonder, then, that the discourse continues, symmetrically, «as his search for plain truth carried him further and further into treacherous realms of fantasy and, lately, of silence [...]» (44).

Nonetheless, the narrative voice is dealing with Bech's everyday life now. The narrator is clearly placing Bech's fiction and his real life in a contrastive parallelism. By spreading activation<sup>4</sup>, the reader can conclude that Bech's search for the «plain truth» and its consequence, «silence,» make allusion to his literary sterility. Accordingly, the term «truth» becomes acceptable in its connection with literary values; it refers to the artist's transforming power, to his capacity of imposing aesthetic form upon natural, external chaos. Therefore, the textual discourse has created its own criterion in which «truth» is relieved of transcendental and philosophical connotations, becoming a term of mainly literary value. That is why the playful opening of the story, with Vera's simple and natural expressions, strikes Bech with an «unexpected quality of truth.»

In a rather abrupt reversal of the normal continuity of the textual discourse, the narrative voice goes back in time. Significantly enough, when the narrator focuses on the «unliterary» arrival of Bech in Sofia, the narration becomes slow and descriptive. It matches the situation: Bech's «hope of shaking himself loose from the burden of himself,» or rather, from the burden of the «capitalist world» he is heir to, is opposed by a slow and dull discourse that points out his failure in doing so. Along the same lines, after the long day, Bech's sense of displacement leads him to a rather ritualistic situation in which he takes refuge in his own Americanism while reading an all American writer: «He remained there all night, behind a locked door, reading Hawthorne» (45).

The whole scene, coming at the end of a weary passage, presupposes a certain ritual which is about to take place. Bech's spiritual predisposition, represented by his reading of Hawthorne, and his falling asleep indicate Bech's transition into a new sphere of reality. Bech is entering the «other half of the world, the hostile, mysterious half.» The coincidence with the first day of Hanukkah—a Jewish religious celebration—seems to sanction this transition.

Accordingly, the next day everything appears new and unexpected. The discourse becomes less austere and opens up full of adjectives and playful images. The birds and pressed flowers and chirping sounds seem so fresh and primeval that it makes Bech think back to his childhood.

Nonetheless, it is only through recurring to intertextual interpretation that we can understand the images in this passage. «A tree that talked» strikes the reader as barely acceptable due to the use of verb «to talk». Even

---

<sup>4</sup> Beaugrande and Dressler explain that «spreading activation» is the principle by which «when some item of knowledge is activated, it appears that other item closely associated with it in mental storage also become active [...]». «Coherence,» Op. Cit., p. 88.



after the narrator provides the explanation for the use of that term, «talked,» it still appears rather awkward. As Alice and Kenneth Hamilton point out<sup>5</sup>, John Updike was a fond reader of Rilke's works. In the first of his *Sonnets to Orpheus*, Rilke writes:

A tree stood up. Oh pure uprising!  
Orpheus is singing! Oh tall tree in the ear! 3.

The tree in this passage and through all the sonnets becomes the symbol of true art. The appearance of this «tree» in the first of the *Sonnets to Orpheus* signals the fresh and original disposition for the materialization of true art:

And everything grew still. Yet in the silence there  
changes took place, signals and fresh beginnings. 3

Similarly, in «The Bulgarian Poetess» the image of the «talking tree» signals the entrance into the mirror world, the world of nature, trees and birds as opposed to the hotel room and its listening microphones. It also signals the arrival of a new poetic world which will be verbalized in a more colorful narrative discourse. In keeping with the coherence of the discourse, this new, symbollic tree appears completely different from the «other» tree, the one in Bech's decline: «“Death would come ... showing its ghastly and motionless features from behind a nearer and yet a nearer tree”» (45). This «tree of death», the death of Bech's literary capacities, is being transformed into a «talking tree,» a tree that moves and sings. A personification of true literature exemplified in Rilke's image «tall tree in the ear.»

Following this awakening in a «mysterious world,» Bech becomes fully aware of the connotative capacity of words. His dwelling upon the different interpretation of words such as «progressive» and «liberal» acquires true value from the point of view of informativity only when Bech puts together an all encompassing theory about his new world, his «mirror world.»

Interestingly enough, Bech envisions himself as having «passed through a mirror,» he is not a mere onlooker at the world reflected in the mirror. This inclusion of himself into the new reflected world also has connotations in relation to Rilke's poetic theory. According to David Young<sup>6</sup>, Rilke's innovation in his poetic norm lies in his «negative capability», which he defines as the poets capacity to metamorphose and assimilate himself into a variety of things. David Young mentions «mirrors», «breathing», and

<sup>5</sup> Alice and Kenneth Hamilton, «Metamorphosis through Art: John Updike's "Bech: A Book"» in William R. Macnaughton, ed., *Critical Essays on John Updike*, (Boston: G. K. Hall and Co., 1982) p. 115-27.

<sup>6</sup> David Young in his introduction to R. M. Rilke, *Sonnets to Orpheus* affirms: «The poet suppresses his own selfhood in order to facilitate his imaginative transformation into the object of his attention». Op. Cit. p. Xii.

concepts (grief, praise) as Rilke's favorite mutations. Along the same lines, Bech feels himself assimilated almost as a part of that new reflected entity.

The image of the mirror also enters the coherence of the textual world by taking on a new poetic meaning. It functions as the discriminating filter of art. According to Alice and Kenneth Hamilton, «life becomes a new creation by passing through the spirit of the artist who imposes upon its natural chaos aesthetic form»<sup>7</sup>. Bech's use of this image seems to indicate that the artist here is also part of that aesthetic form.

At the same time, a close look at the cohesion in this paragraph brings to the attention of the reader the abrupt change between Bech's meditation upon the essence of life past the mirror and his focussing on the name «ended in -ova». The unexpected quality of this sudden statement poses a case of problem solving for the reader. Nonetheless, the sense of the paragraph is soon restored when we recall the dialogue with the poetess at the beginning of the story. The lack of transition between Bech's meditations about the mirror and Vera's appearance in the textual discourse, indicates her position inside that «mirror-world».

As the story proceeds, Bech meets with the «flat-footed exegetes» and translators, and they keep making allusions about the power of «their understanding» of literature to take them «into another dimension». This phrase becomes so repetitious in the voice of these critics that, in terms of informativity, it loses all its value. The subtle connotations of Bech and Vera's «mirror-world» appears utterly different from that «other dimension» of the critics.

The passage from the material world (that of the critics) onto the poetic world is continuous in the story. After the meeting with the writers and translators, Vera appears in person. The discourse is very effective in these lines, and the sudden transition very clear. The narrative voice stops the sterile sequence of «mechanical, stale, irrelevant, untrue, claustrophobic» questions and answers when there is a «door opened», and a new overflow of poetic feeling takes place in Bech's mind: «In came, with the rosy air of a woman fresh from a bath, a little breathless, having hurried, hatless, a woman in a blond coat, her hair also blond» (50).

The poetry of this image is evident in its lexical choice, which clearly refers back to the talking tree. It is also emphasized by the evident alliterations (in «f», «b» and «h») and the rhythm of the sentences. To Bech, she appears as a complete figure, perfectly harmonized. An image of «total consistency».

Vera's final materialization before Bech allows the narrator to close one of the most relevant images in terms of informativity. From the beginning of the meeting with the writers, Bech had been conscious of «a pear in the

---

<sup>7</sup> Op. Cit., p. 120.

bowl so shingly posed before his eyes» (49). Now, after Vera's appearance at Bech's table, he finds «a small knife in his fingers» and a «precisely divided pear» (51). By inferencing, a new interpretation of the word «pear» is brought to mind. The narrator is playing with the pronunciation of «pear» that immediately brings forward the «pair» formed by Bech and Vera. As Alice and Kenneth Hamilton indicate, the «pear» which appears precisely divided is the symbol of Bech and Vera, and by implication, of those two different worlds in which they live.

Nonetheless, while the narrator is playing with these double meanings, Bech is still ignorant of them and proceeds to recall his previous experience with different women. When meditating about his falling in love with «an entire roomful of girls» in Moscow, he quotes Rilke for the first time. Here, the allusions to Rilke's *Sonnets to Orpheus* are fundamental in the understanding of the imagery.

His quote is taken from Sonnet XVIII in the second series. In it, Rilke sees how a dancer metamorphoses into a «tree of ecstasy» (6). That tree is the symbol of art for him. We can surmise that, for Bech, that tree, that «spirit of art» is represented in the reflections of the dancers in the mirror: «The room was doubled in depth by a floor-to-ceiling mirror» (52). It is also those reflections that initiate, in Bech's mind, a new overflow of poetic images and a clear, explicit link with Rilke's poetry.

The whole scene brings to mind a magic mirror that captures «the unconscious insolence» of the dancers' bodies and transforms that «instant in the turn» into poetic images. That metaphor of the instant captured into eternity is used by Rilke in Sonnet 25:

Dancer first, who suddenly, body filled with delay  
stood still, as if her youth were being cast  
in bronze.<sup>8</sup>

The mirror images, as a reflection of natural, biological life transformed into art, appear again in «The Bulgarian Poetess» during the performance of the ballet entitled *Silver Slippers*:

Each night, a princess would put on silver slippers and dance through her mirror to tryst with a wizard, who possessed a magic stick that she coveted, for with it the world could be ruled. 55

Keeping the coherence of the intertextual allusion, the narrator pursues the metaphor a little further. Bech admits that «in all his loves, there was an urge to rescue» (52). The allusion to the legend of Orpheus and his descent into Hell to rescue Euridice is evident. It also recalls the *Sonnets to Orpheus*.

---

<sup>8</sup> Op. Cit., Sonnet XVIII, p. 91.

In the *Sonnets*, Rilke sees himself as if he were rescuing Wera Knoop (a dancer to whom the *Sonnets* were dedicated) from her early death. In the light of this interpretation, we can fully understand Bech's puzzlement when he sees that Vera is always hurrying to him, complete, needing nobody to rescue her.

Despite Vera's failure to adapt to Bech's unconscious image of the ideal woman, the narrator still affords Bech a new encounter with her. This time the discourse flows natural. The drastic opposition between the Henry Bech of the «other side of the mirror» and the Bech in intimate communion/conversation with Vera is evident with the introduction of the theory of the orgasm.

The previous Henry Bech involved in «eclectic sexuality» is now clearly transformed. His declared «faith in his instincts» is so much changed that he now recreates orgasm at a completely different level. He envisions orgasm as «perfect memory». By spreading activation, the reader is again reminded of the «magic mirror» of art that can capture and memorize the turning bodies of the dancers.

As if reminding us of the «precisely divided pear» that separates Bech and Vera, we see how their poetic lovemaking fails to be completed. It doesn't fully impress itself in Bech's memory:

She shook her head and tapped the stem of her glass with a fingernail, so that Bech had an inaudible sense of ringing, and she bent as if to study the liquor, so that her entire body borrowed a rosiness from the brandy and burned itself into Bech's memory - the silver gloss of her nail, the sheen of her hair, the symmetry of her arms relaxed on the tablecloth, everything except the expression on her face. 58

This uncompleted revelation («everything except the expression on her face») signals Bech's ultimate point in the understanding of true art. That is why his next leap into the «capitalist», mechanical world starts with an assessment that is certainly nostalgic: «Actuality is a running impoverishment of possibility». This seems to be Bech's complaint as a writer, indeed, any writer's complaint.

Henry Bech is coming out of the poetic world and entering the «real world». «The mirror had gone opaque» and Vera was still «on the opposite side of the world», the side of «possibility». So, finally, «The Bulgarian Poetess» is closing up its circle with the admission of the rupture. This completion of the story parallels any of Rilke's *Sonnets*. In the same way as the *Sonnets*, the story relies in the admission that the human mind is split. Everything divides, like the final stanza in a sonnet, like the spotted pear, like Bech and Vera.

It is precisely now, as the story is closing up, that the initial presentation of Vera is rendered informative enough. We can recall how, to Bech's question: «Your poems. Are they difficult?», she «answered carefully, drawing a line in the air with two delicately pinched fingers holding an

imaginary pen» (44). In terms of the coherence of the textual world, that imaginary pen that writes «on the air» represents the world of possibility, of orgasmic memory. The world from which Bech is finally forced out and, ultimately, the world from which John Updike (and Rilke and any writer) is forced to leave.

## UN ASPECTO DE LA INFLUENCIA LITERARIA INGLESA EN JOVELLANOS

Julián SANCHEZ FRANCO

Palencia

Jovellanos nunca estuvo en Inglaterra, ni en ningún otro país extranjero. Inglaterra, sin embargo, sus amigos ingleses, los libros ingleses representaron un papel muy importante en su formación literaria, y consecuentemente, en su obra.

Su interés por el pensamiento y la literatura ingleses nace en Sevilla, en concreto en la tertulia de Olavide, se intensifica con las abundantes lecturas inglesas y se completa con la amistad de Jardine y de los Holland, entre otros amigos ingleses.

Una de las amistades más productivas entre un diplomático británico y un intelectual español es la que tuvo lugar entre el Mayor Alexander Jardine, cónsul en la Coruña (1793-99), y Jovellanos. La presencia de Jardine en España es de extraordinario valor por muchos motivos, pero, sobre todo, por la amistad fértil y profunda que mantuvo con Jovellanos. Este cónsul inglés era un buen conocedor de la obra literaria y política de los principales escritores europeos contemporáneos, así como de la historia de España, y, a través de su amistad con Jovellanos principalmente, logró introducir y difundir en España las corrientes ideológicas entonces más actuales en Europa. Jardine fue una auténtica ventana abierta al pensamiento inglés del momento y al europeo en general<sup>1</sup>.

Jovellanos y Jardine se conocieron de un modo totalmente casual en Gijón, el 11 de noviembre de 1793, cuando, tras un accidentado viaje, Jardine llegó al puerto asturiano, en vez de al de la Coruña, donde iba destinado. El

---

<sup>1</sup> En la transcripción del manuscrito del *Diario* y el de las *Cartas*, de Jovellanos, el apellido del cónsul inglés aparece escrito «Hardings» o «Jardines». Excepto en las citas, en las que reproducimos la ortografía del texto impreso, empleamos su nombre y apellidos ingleses: Major Alexander Jardine. Los datos sobre su vida, servicio diplomático y salida de España, lo hemos tomado de *Consular Letters (Spain), Jackson Papers 1792-96, Foreign Office (Spain), Consular Correspondance 1793-99*.

nuevo cónsul inglés se había embarcado en el puerto de Falmouth en octubre, acompañado de su esposa, su hija y nieta. La primera aventura que les sobreviene fue la captura de su barco por una fragata francesa. Esta, a su vez, es capturada por unos piratas de Jersey, que se llevan en su barco, el «James and Nancy», a la familia y séquito de Jardine. Como los dueños de este barco llevaban rumbo a Inglaterra, tuvieron que sobornarlos para que los llevaran a España. Por ser más cómodo para el capitán-pirata, los deja en el puerto de Gijón en vez del de la Coruña, a donde tendrían que ir por tierra. Este hecho, totalmente casual, va a permitir a Jovellanos conocer a este intelectual inglés durante los dos días que permaneció en el puerto gijonés, según leemos en el *Diario* de Jovellanos en las anotaciones correspondientes al 11 de noviembre de 1793:

Estaba en la posada de la reina. Conversación filosófica sobre la propiedad. Llámase Alejandro Jardines; sirvió en Gibraltar y América, donde perdió el brazo izquierdo en la guerra del 79. Está casado con una inglesa natural de Gibraltar; una hija núbil, bien parecida, y una nietecita. Es instruido; viajó por España y Europa; escribió observaciones sobre países y gobiernos, que me ofreció. Me regaló otro inédito, y en todo original ya impreso en este año, y obra de un amigo suyo, que acabaré de leer en este viaje. Es miembro de un club filosófico, del cual fue en otro tiempo Danton. Sus principios son humanos; enemigo de guerra y sangre y violencia; su plan parece inverificable<sup>2</sup>.

El libro «inédito... ya impreso este año» que le regaló es la importante obra de Godwin, *An Enquiry Concerning Political Justice*. Este dato tiene gran importancia, pues de este libro se sirve Jovellanos para acabar de elaborar su fundamental obra *Informe sobre la reforma agraria* a pesar de encontrar las teorías de Godwin demasiado abstractas y radicales, y, por lo tanto, inútiles, ya que creía que el progreso suponía una cadena graduada y que el espíritu humano no puede pasar de golpe de la primera idea hasta la última. Opinaba, además, que el «estado moral» de las naciones no es uno, sino tan diverso como sus gobiernos. Por eso, le parece preciso que cada nación trabaje primero en mejorar sus propios sistemas para acercarse de esta manera a otro mejor. La lectura de estas nuevas obras inglesas sirve de aguijón al pensamiento de Jovino, aunque siempre sabe mantener ante ellas una actitud crítica e independiente.

La obra propia que Jardine regala a Jovellanos, el día de su encuentro, es el libro en que relata su viaje por España y otros países, titulado *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, by an English Officer*, publicado en Londres en 1788. Jovellanos comenzó a leerlo a poco de marcharse Jardine y lo juzga excelente. Está de acuerdo con el cónsul inglés en que en un país,

<sup>2</sup> Para el *Diario*, hemos utilizado las dos ediciones más modernas: la de Oviedo de 1953, y la de las *Obras* de Jovellanos, tomos III y IV, en *BAE*, LXXXV y LXXXVI. No obstante, por razones de espacio, citamos por la fecha que lleva cada entrada, en vez de la página de una de las dos obras mencionadas.

como la España de aquel tiempo, donde todavía se consideraban peligrosos los libros, era difícil recibir los nuevos conocimientos científicos y filosóficos que tan útiles estaban siendo para Europa. Jardine, gran admirador del pueblo y del carácter español, opina que todos los males nacionales se deben a los malos gobiernos que el pueblo español ha padecido, sobre todo bajo el reinado de los despóticos borbones.

Jovellanos alterna la lectura de la obra de Jardine con la de Gibbon, y pronto descubre un punto de discordancia con ambos: la religión. Así comenta en el *Diario*, el día 13 de febrero de 1794: «El primero (Gibbon) es preocupado contra la religión y se descubre su propósito de seducir; el último (Jardine) sólo la considera bajo vistas políticas: es más humano, más juicioso, menos elocuente».

En la primera mitad de 1794, Jovellanos y Jardine se escriben con extraordinaria frecuencia, aunque, a medida que van pasando los meses, surgen pequeñas desavenencias intelectuales, según vemos en los apuntes que Jovellanos va haciendo en su *Diario*, donde resume cada carta que recibe de Jardine, así como su propia respuesta. A veces nos asegura que guarda copia de su carta junto a la del cónsul. Pero, con más frecuencia, se limita a indicar tratar el asunto tratado y su parecer sobre el mismo; por ejemplo, el 4 de marzo, anota: «...respuesta a Jardines. Educación: remover estorbos a la circulación de ideas; los mayores, de la política asustada por los progresos de la razón». Le comunica también que el Instituto se quedará con el telescopio, microscopio y teodolito, proporcionados por Jardine, «si el profesor de Náutica los halla buenos». Estos encargos materiales y prácticos han de repetirse durante varios años.

Pero, poco a poco, irá transformándose la amistad que siente Jovellanos por Jardine, o, mejor dicho, su simpatía por la manera de pensar y sentir del cónsul británico. Sigue aprovechando sus conocimientos y compartiendo muchas ideas, pero encuentra cada vez más extravagante su forma de pensar. En *Carta a desconocida Persona*<sup>3</sup>, dirigida «in mente» a Jardine aunque nunca enviada, tenemos uno de los borradores más completos de la actitud ideológica de Jovellanos respecto a las ideas del inglés. Es muy posible que la comenzara a escribir el 21 de mayo de 1794, fecha en que anota en su *Diario* que escribe a Jardine, pero que la carta «caso no irá»; y debía de ser la misma que termina tres días después y de la que da, en las anotaciones de aquel día, un breve resumen que concuerda indudablemente con el contenido de la mencionada *Carta*. Repite en el *Diario* las prevenciones que hacía al cónsul inglés sobre «nuestra correspondencia, que no se puede tratar de todo; que sólo privado y confidencial se debe exponer libremente las ideas». Vuelve a exponerle —y lo hará muchas veces más— su opinión contra el furor de los republicanos franceses, pues teme que no traiga como

<sup>3</sup> «Carta a desconocida persona», *Obras*, tomo I, BAE, L, pp. 366-7.



consecuencia «sino empeorar la raza humana, la crueldad erigida en sistema... convertida contra los defensores de la libertad».

Una de las creencias más profundamente característica de Jovellanos —creencia fundamental que hay que tener presente siempre que se analice su oposición a toda revolución o guerra civil— no aparece en el *Diario*, pero sí en *Carta a desconocida persona*: «Entendámonos. Alabo a los que tienen valor para decir la verdad, a los que se sacrifican por ella; pero no a los que sacrifican otros entes inocentes a sus opiniones, que por lo común no son más que sus deseos personales buenos o malos». Así que no es de extrañar que condene toda revolución política, como apunta el 13 de junio en otra carta a su corresponsal inglés, en la que asegura que nada bueno se puede esperar de las revoluciones, mientras que se debe confiar en una mejora gradual de las ideas, las cuales deben proceder de la opinión general. Se muestra en total desacuerdo con Mably por su defensa de la guerra civil, y con Jardine por considerar «el espíritu de la revolución como distintivo mérito».

El desacuerdo ideológico con Jardine llega a ser cada vez más radical, hasta el punto de que Jovellanos advierte rotundamente a su amigo, según leemos en el *Diario*, el 13 de junio, al recibir una nueva carta de la Coruña, que no le gustan ya sus ideas políticas, y menos las religiosas, ni tampoco las de Mably acerca de la guerra civil; y termina reafirmando su convencimiento —que repetirá siempre que le hablen de reformas impuestas por la fuerza—: «Jamás creeré que se debe procurar a una nación más bien del que puede recibir; llevar más adelante las reformas será ir hacia atrás».

En las anotaciones del *Diario*, hechas durante los meses de verano de 1794, vemos que el cónsul insiste en sus «caballos de batalla», que producen irritadas réplicas de Jovellanos, hasta llegar a calificar a Francia como una nación tiranizada por Robespierre, al que considera «uno de los grandes azotes del género humano». Las relaciones van de mal en peor, y, en una carta del 3 de septiembre de este mismo año, Jovellanos declara terminantemente que no quiere correspondencia con los «freethinkers», ni pertenecer a ninguna secta; ataca la posición de su corresponsal por defender y apoyar la situación francesa e insiste en que para reformar:

No hay más remedio que mejorar la opinión pública por los medios que ella permita; lo demás es causar la desolación de los mismos a quienes se quiere consolar; que es bueno todo gobierno que asegure la paz y el orden internacional; que no hay alguno que no esté expuesto a inconvenientes; que los de la democracia está demostrados en el funesto ejemplo de Francia, que no hay que esperar de ella la reforma del mundo; le van barbarizando; y una secta sucederá a otra en la opresión, y la estúpida unanimidades, la hija del terror, los hará sufrir.

A pesar de esta palmaria condena de los sucesos contemporáneos de Francia, se ve que Jardine contestó con una larga carta en la que defendía el

nuevo partido sucesor de Robespierre. A lo que responde Jovellanos, según vemos en las anotaciones hechas el 20 de septiembre de 1794, que no espera más humanidad del partido que ha sucedido a Robespierre, puesto que «han mudado de forma y no de espíritu ni máximas en sus proceder; que nada puede ser peor que la anarquía; que el despotismo sólo puede sostenerse en medio de la ignorancia, pero la anarquía nace de la corrupción».

Estas desavenencias ideológicas no impiden que la amistad continúe. Las cartas siguen intercambiándose, aunque, con largas interrupciones, en especial a partir del 25 de diciembre, en que Jovellanos apunta escuetamente en el *Diario*: «Carta de Jardine (sic) por su ordinario estilo».

La mejor prueba de que la amistad no se ha roto es que Jardine sigue enviando a Jovellanos libros y periódicos ingleses. Entre los periódicos podemos citar *The Craftsman*, que desde su primer encuentro se lo proporcionó con gran regularidad. En cuanto a los libros, no le era tampoco fácil a un cónsul extranjero recibir libros ingleses sin que fueran revisados por las autoridades aduaneras; pero Jardine, por medio de Jackson, embajador inglés en Madrid, consiguió un permiso especial para recibir sus cajas de libros y de música sin la intervención de las autoridades del puerto. Por el *Diario* sabemos que, durante el mes de agosto de 1794, le envió las *Confesiones* de Rousseau, que Jovellanos leyó antes del mes de octubre, cuando se las devolvió envueltas en una copia manuscrita del *Informe sobre la ley agria*, por medio del patrón del barco, Sebastián Cuervo, «que se ofrece entregárselo en mano».

Durante 1795 las cartas escasean; si hay alguna, Jovellarlos sólo anota en el *Diario* el hecho escueto de haberle escrito, pero no su contenido, salvo cuando se trata de algún encargo de libros e instrumentos para el Instituto.

La correspondencia con Jardine le estimula a releer o leer por primera vez libros ingleses. Así comenta en marzo de 1795 que ha vuelto a leer a Locke, y que está leyendo *Essay on the Right of Property in Land*, de Ogilvie. El 1 de octubre de este mismo año apunta únicamente: «A Jardine, sobre la libertad de leer y de pensar».

Pero las anotaciones que Jovellanos hace en su *Diario* nos dan a entender que Jardine seguía madándole sus cartas e insistiendo en la misma temática, pues, el 23 de febrero de 1796, Jovellanos anota que se siente obligado a escribirle una carta larga, en la que le explica, por enésima vez, que no quiere seguir tratando los temas políticos y filosóficos: «Carta larga a Jardine, entrando en fin, a hablar de sus sueños filosóficos; dígole, por última vez, mi poca afición a ellos, poco tiempo, etc., quedará copia». Copia que, por desgracia, no nos queda, pero es probable que su contenido no fuera muy distinto del de las cartas anteriores a las que nos hemos referido.

Continúa recibiendo y leyendo libros nuevos, entre ellos el «de Payne, su título, *Declinación y caída del sistema fiscal en Inglaterra*, que me envió el cónsul con las Gacetas» (10 de junio de 1796). En esa misma fecha, Jovellanos está leyendo un libro de viajes de William Young y relee la obra de Godwin, *Political Justice*. Por su parte, envía a Jardine un ejemplar impreso

del *Informe*, aunque ya le había enviado una copia manuscrita, como ya hemos mencionado.

Al declararse la guerra contra Inglaterra, el 8 de octubre de 1796, Jovellanos prorrumpe en su *Diario*: «Si alguna (guerra es) buena, lo sería principalmente la que se hace a un pueblo orgulloso, enemigo de la paz en general». Ante esta nueva guerra contra Inglaterra y dado, por otra parte, el arriesgado contenido de su correspondencia con el cónsul inglés de la Coruña, Jovellanos anuncia en el *Diario* (20 de enero de 1797): «Reveo la correspondencia enviada por Jardine; mañana más despacio». Es muy probable que ese «mañana» se decidiera a destruir todas las cartas que había recibido, así como las copias de las suyas, sobremanera peligrosas, precisamente en tiempos en que el Santo Oficio estaba vigilando el Instituto y no menos a su fundador. Pero si le era fácil a Jovellanos destruir la correspondencia que tenía en su poder, no le era en absoluto hacer desaparecer las propias cartas que Jardine guardaba, ni impedir que más tarde llegaran a manos de sus más enconados enemigos y perseguidores.

La última alusión a Jardine que hemos encontrado en el *Diario* es el 21 de abril de 1797: el vicecónsul inglés en Gijón cuenta a Jovellanos que quiere encargar, por medio de Jardine, el *Diccionario de pronunciación inglesa*, de Walker; y Jovellanos apunta escuetamente: «Dígole que ya no está en España». Esta respuesta nos indica que Jovellanos no quiere reconocer que mantenía relación con su gran amigo inglés en aquellos momentos tormentosos, pues podría acarrearle problemas y disgustos.

El caso es que el cónsul seguía todavía en la Coruña y allí permaneció hasta principios de 1799, cuando las autoridades españolas le obligaron a marcharse en las condiciones más penosas y vergonzosas, según nos cuenta su mujer, Juana Jardine, en una carta fechada el 10 de abril de 1799 y dirigida a Lord Grenville: «Falleció Jardine en un pueblo portugués, Valença do Minho, después de un penoso viaje, a causa de una grave inflamación del pecho que duró diez días, provocada por el inhumano trato que había padecido en la Coruña a manos del general francés Desmaysures, quien le sacó de la cama, enfermo ya, y le obligó a hacer el viaje a la frontera sin dejarle descansar un solo día en el camino<sup>4</sup>.

Parece evidente que, dadas las condiciones de su precipitado viaje y su enfermedad al emprenderlo, Jardine no pudo llevarse consigo sus papeles y libros. Por lo tanto, es muy probable que el mismo general que le expulsó se hiciera cargo de todas sus pertenencias, entre las que estarían las cartas de Jovellanos. Hasta ahora no se ha encontrado rastro de dichas cartas, y sólo conocemos su existencia y gran parte de su contenido gracias a los pequeños resúmenes que nos dejó el propio Jovellanos en sus *Diarios*.

<sup>4</sup> Carta citada y transcrita por E. HELMAN en «Some consequences of the publication of the *Informe sobre la ley agraria* by Jovellanos», en *Estudios Hispánicos*: homenaje a A. M. Huntington, pp. 262-265.

Por lo demás, Gijón, durante los siete años que pasó allí Jovellanos de «honorable exilio», tras su enfrentamiento con Campomanes, mantenía unas intensas relaciones comerciales y políticas con el mundo anglosajón. Desde su puerto salía el carbón para Inglaterra y Estados Unidos. El carbón asturiano, en concreto, había sido descubierto pocos años ha y estaba siendo explotado con la ayuda de extranjeros, especialmente ingleses. Por este motivo la colonia británica era muy numerosa. La importancia comercial de la ciudad quedó reconocida con el nombramiento de un vicecónsul inglés, «don Eduardo» Kelly, quien también contribuyó a la difusión de las letras inglesas mediante préstamos y regalos de libros ingleses, entre los que podemos citar *Journey through Spain*, de Joseph Townsend. También había un cónsul de Estados Unidos, con quien Jovellanos mantuvo muy buenas relaciones, y que, al menos en una ocasión, visitó el Instituto<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Véase Céan BERMUDEZ, *Memorias para la vida de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, 1814, pp. 177-182, y *Diario* en diversas fechas.



## DON QUIJOTE EN NUEVA YORK: LA NOVELISTICA DE KATHY ACKER

M. Carmen AFRICA VIDAL CLARAMONTE

Universidad de Alicante

Kathy Acker es una novelista polémica: irrita tanto a las representantes de la crítica feminista como a los pensadores tradicionales. Quizá la razón más evidente sea que en sus novelas desconstruye una serie de conceptos y categorías que la metafísica de la presencia llamaba intocables: la Verdad, el sujeto, la originalidad, la concepción lineal de la Historia y el progreso y la idea de representación (en este sentido, es interesante recordar a Borges y su «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde la metafísica es una rama de la literatura fantástica; el universo visible, una ilusión o un sofisma; la realidad, un mero caos y una irresponsable licencia de la imaginación; y el *id est*, un falso). Acker, al parodiar, irreverente y descaradamente, obras tan importantes como el *Quijote* (también Borges con su Pierre Menard) o *Great Expectations* (algunas de sus novelas, por ejemplo *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula* y *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*, aparecen dos veces en *Books in Print*, una vez se la adjudican a esos autores y la otra a Kathy Acker) disuelve el aura del arte y plantea el tópico de la muerte de la imaginación (en este sentido, Acker reconoce la influencia de la fotógrafa Sherrie Levine, que hace copias de obras de Miró o Walker Evans —fotos de fotos). Así, desea crear inquietud en el lector, la angustia de la influencia: el artista como ángel malvado que se rebela contra los grandes maestros de la Historia, contra la figura del Padre. Como ella misma dice, su intención es cuestionar las diferencias entre hombre y mujer, las relaciones entre texto e imagen, entre arte y no-arte, entre teoría y práctica.

Evidentemente, la suya es una literatura de desafío que ocupa una de las «áreas de transgresión» de las que habla Julia Kristeva. Por eso, en *Empire of the Senseless*, inicia una batalla personal contra la razón «which always homogenizes and reduces, represses and unifies phenomena or actuality into what can be perceived and so controlled... Reason is always in the service

of the political and economic monsters»<sup>1</sup>. Según Acker, la literatura debe denunciar la máquina represora que es el significado, y debe hacerlo primando lo único que no está controlado por el sistema, el inconsciente: «Since it's free of control, it's our only defence against institutionalized meaning, institutionalized language, control, fixation, judgement, prison» (*ES*, p. 134). El lenguaje que utiliza Acker en sus novelas no acepta las reglas tradicionales de la gramática, pues sigue las del inconsciente, que, según Kristeva, está lleno de contradicciones, sinsentidos, digresiones, silencios y ausencias: «I write words to you whom I don't and can't know... These words sit on the edges of meaning and aren't properly grammatical. For when there is no country, no community, the speaker's unsure of which language to use, how to speak, if it is possible to speak»<sup>2</sup>. Como el teatro de la crueldad de Artaud, lo que estas novelas presentan es un festival cruel que surge del inconsciente y que es a la vez un acto político al atreverse a nombrar lo innombrable: «speaking precisely that which the codes forbid breaks the codes» (*ES*, p.134); al atreverse a incorporarlo todo, lo prohibido y lo oficial, Acker construye novelas carnavalescas en el sentido de Bakhtin, dialógicas (está de acuerdo con Sukenick cuando éste afirma que «The essential trope of fiction is hypothesis, provisional supposition, a technique that requires suspension of belief as well as of disbelief»<sup>3</sup>; son obras de un «realismo grotesco», que, por un lado, muestran la desolación de Nueva York, la aldea de Don Quixote, y, por otro, una desesperada búsqueda de ternura. Por eso las novelas de Acker provocan la risa típica del carnaval, una risa que, como dice Kristeva en *Desire in Language*, no es mera parodia, sino que resulta cómica y trágica a la vez. Probablemente, Acker sería feliz en Tlön, donde las cosas se duplican y tienden a borrarse, no hay ciencias, ni siquiera razonamientos, y la paradójica verdad es que las explicaciones o los juicios «razonables» son ilimitados.

*Don Quixote* es una mezcla de literatura fantástica y ciencia ficción (la protagonista, como la Alicia de Lewis Carrol, está encantada de que sucedan «cosas tan extraordinarias» que le hagan pensar «que poco o nada (es) en realidad imposible»<sup>4</sup>), pero, sobre todo, se caracteriza por la intertextualidad, que, además, coadyuva a la descentralización y favorece la actuación en los márgenes: el texto se convierte en un territorio sin origen definido (ya Barthes anunció la muerte del autor), en una zona plural (como es también América) de mundos posibles dentro de mundos posibles, para decirlo con Eco. Como sugiere el narrador de *At Swim-Two-Birds*, los personajes de

<sup>1</sup> Kathy Acker, *Empire of the Senseless*, Picador, London, 1988, p. 12. Todas las citas subsiguientes serán de esta edición.

<sup>2</sup> Kathy Acker, *Don Quixote*, London, Paladin, 1986, p. 19.

<sup>3</sup> Ronald Sukenick, *In Form: Digressions on the Act of Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985, p. 99.

<sup>4</sup> Lewis Carrol, *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza, 1982, p. 39.

la novela «should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference»<sup>5</sup>. La intertextualidad permite que el texto dé vueltas sobre sí mismo «hacia una deliberada confusión y caos... La originalidad es un mito... En el arte no hay nada original sino solamente repetición, repeticiones de repeticiones, con variaciones, con todo tipo de permutaciones, distorsiones, etc., etc...es decir, ecos de ecos. De hecho, no existe un texto original en el sentido de un texto primario (si alguna vez hubo uno, se ha perdido para siempre)»<sup>6</sup>; o, para decirlo con Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites*, el texto recita su aparición no más que para borrarse. Como la biblioteca de *El nombre de la rosa*, el texto es un entramado de citas (un mosaico, diría Bakhtin) que refleja el laberinto sin centro ni ovillo que es el mundo, regido como está por lo que Kristeva denomina la lógica de la secuencia 0-2, es decir, no causal sino indeterminada, entrópica, dislocada y, al tiempo, dialógica. Así, Acker crea un texto a base de *erasures*, montando y desmontando diabólicamente los mecanismos de la comunicación. El camino a recorrer por Don Quijote no es directo ni claro, sino que está lleno de espejismos, de copias, de traducciones de manuscritos perdidos que quizá nunca existieron (no en vano sostiene Eco que la semiótica es una teoría de la mentira). Como Borges, Acker es «cazador de escrituras»; con ellos, los sustantivos inventan la realidad y provocan el asombro. Buscan, como los metafísicos de Tlön, «esa lúcida perplejidad», pues sus narraciones son «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias»<sup>7</sup>: además de parodiar el *Quijote* (don Quijote es mujer, vive en Nueva York —Petersburg—, va vestida con una armadura de papel verde, hace el amor con un perro y, tras su muerte, reaparece), se hace una crítica irónica de diversos grupos políticos, de clichés («The Arab leaders are liars; lying is part of the Arab culture in the same way that truth-telling and honest speech're American», p.25) o del lenguaje convencional (mezcla de géneros y registros). Se parodian además otras muchas obras, desde el *Gatopardo* (Lampedusa) pasando por *Romeo and Juliet*, *Wuthering Heights*, y *Pygmalion* hasta *Waiting for Godot*; y también se citan en *Don Quixote* textos no literarios (históricos, periodísticos, e in-

<sup>5</sup> Flan O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 25.

<sup>6</sup> Raymond Federman a Enrique García Díez, «Notas sobre el posmodernismo: Entrevista con Raymond Federman», *Estudios de Filología Inglesa*, Universidad de Granada, núm.9, enero, 1981.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 462.

<sup>8</sup> Entrevista con Ellen G. Friedman, *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1989, vol. IX, no. 3, p. 21.



cluso imitaciones de textos freudianos —teorías sobre el complejo de Edipo y su «Introducción al narcisismo») y se banalizan géneros como el de ciencia ficción y la literatura fantástica (por ejemplo, perros que hablan y fuman sin causar asombro alguno en los personajes, parodia del intento de legitimar las armas nucleares, etc.).

Por tanto, el espacio literario que Acker crea es «heterotópico» en el sentido de Foucault; está formado por «zonas» sin centro, como las de Apollinaire, las de *Gravity's Rainbow*, las ciudades invisibles de Calvino, las de Cortázar o Alasdair Gray; territorios incongruentes, imposibles, llenos de fragmentos. Las heterotopías, escribe Foucault en *El orden de las cosas*, minan el lenguaje, destruyen la sintaxis y todo cuanto da coherencia a las cosas. Aunque, en realidad, no se trata de destruir nada sino de desconstruir; según Acker, el arte ha de ser político: «the culture is there to uphold the postcapitalist society, and the idea that art has nothing to do with politics is a wonderful construction in order to mask the deep political significance that art has —to uphold the empire in terms of its representation as well as its actual structure»<sup>8</sup>. Para ella, la idea de creatividad tiene también tintes políticos: «I suspect that the ideology of creativity started when the bourgeoisie —when they rose up in all their splendor, as the history books put it— made a capitalistic marketplace for books... Nobody *really* owns nothing... Fiction is magic because everything is magic: the world is always making itself. When you make fiction you dip into this process»<sup>9</sup>. El nuestro es un momento histórico anárquico en el que, como dice Don Quixote, «Nothing is true, everything is permissible» (p.31); todo es, diría Baudrillard, hiperreal: «there's no way out of any appearance because an appearance is only what it is» (p.190). La propia escritora afirma que, al repetir el pasado, lo transforma, destruyendo así toda ley, toda limitación. La Historia lineal, la creencia en el progreso ético y la idea de originalidad se han evaporado; lo único que queda son historias que se sitúan en los márgenes del significado, allí donde más cerca se siente el vértigo de la representación de lo que no se puede representar porque carece de referente. Sin duda, Acker estaría de acuerdo con Kundera cuando éste afirma que «la Cultura con mayúscula no es más que una hija de esa perversión europea que se llama Historia, esa manía de ir siempre hacia adelante, de considerar la marcha de las generaciones como una carrera de relevos en la que cada uno supera a su predecesor para ser superado por el que le sigue. Sin esta carrera de relevos llamada Historia no existiría el arte europeo y lo que lo caracteriza: el ansia de originalidad, el ansia de cambio»<sup>10</sup>. Este fragmento, que une las nociones de Historia, yo, progreso y originalidad mencionadas a lo largo de este artículo, resume la concepción contemporánea del mundo en nuestra época, que se ha convertido en una creación del lenguaje, en una frase malintencionada, en

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>10</sup> Milan Kundera, *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 149.

una caricatura «a lo Acker» tristemente simple: «La suma de la utilidad de todas las personas de todas las épocas está plenamente contenida en el mundo tal como es hoy. De lo que se deriva: nada es más moral que ser inútil»<sup>11</sup>:

It is necessary to be mad, that is to sing, because it's not possible for a knight, or for anyone, to foray successfully against the owners of this world. (*DQ*, p. 193).

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 346.



## T. S. ELIOT AND THE IDEA OF A DRAMATIC LANGUAGE

Rocío G. DAVIS

Universidad de Navarra

In the course of his long literary career, T.S. Eliot returned again and again to the subject of the English theatre. His main concern was the reestablishment of the poetic drama on the modern stage, the starting point being his belief, voiced by one of the characters in his «Dialogue on Dramatic Poetry,» that «the craving for poetic drama is permanent in human nature». The reasons he gave for his insistence on this theme were simple: «First, that the majority, perhaps, certainly a large number of poets hanker for the stage and second, that not a negligible public appears to want verse plays».<sup>1</sup>

Though probably better known as a poet and essayist, the situation of the theatre of his time was of serious concern to Eliot who dedicated much of his writing to an analysis and an attempt to improve the form. Inextricably united to these studies was the ancient and, to Eliot's mind, ever-present relation between poetry and the drama. This relation and its consequences were to form a vital part of his critical work.

Eliot arrived at his conception of the theme and nature of the poetic drama through his criticism of the Elizabethan and Jacobean dramatists. It is in Charles Lamb's *Specimens* where we find the origin of the deplorable separation between drama and poetry or drama and literature. Lamb centered his attention on the poetic qualities of the Elizabethan drama and neglected the function of the plays on the stage. From here arose the modern opinion, rejected by Eliot, that drama and poetry are two separate and separable things. Eliot opposed the distinction drawn between drama and poetry or literature, maintaining that the dramatic element and the literary element are both integral to the play and therefore inseparable from each other. «In a play by Aeschylus, we do not find that certain passages are literature and other

---

<sup>1</sup> ELIOT, T. S. «The Possibility of a Poetic Drama». in *English Critical Essays: 20th Century*. Ed by Phyllis Jones. London; Oxford University Press, 1933. p. 35.

passages drama; every style of utterance in the play bears a relation to the whole and this relation is dramatic in itself».<sup>2</sup>

Eliot does not go so far as to affirm, as one of the characters in «A Dialogue on Dramatic Poetry» does, that «...all poetry tends towards drama, and all drama towards poetry». He nonetheless recognizes an element of truth in this axiom. The poet has pointed out that much lyric verse is really dramatic in form: «What great poetry is not dramatic?» Looking at it from the other angle, he has also stated that «from the point of view of literature, drama is only one among several poetic forms». He obviously recognizes the poetic quality inherent in the drama and strives to give it emphasis. He views the drama as an art form and seeks to establish the contemporary theatre as such, based on its poetic foundations in speech.<sup>3</sup> «I want to show that poetry is a proper form for the theatre; in fact, that it is the normal form, whether you think you like poetry or not».<sup>4</sup>

At the heart of the question of a language suitable for poetic drama lies the conflict between verse and prose. Eliot sees the problem here as being related less to our feelings about the style in which the plays are written than with our conception of the theatre. The poet is aware of, and discusses, the obvious precedence that prose takes in the contemporary theatre. He starts off by drawing «...a triple distinction: between prose, and verse, and our ordinary speech which is mostly below the level of either prose or verse. So, if you look at it in this way, it will appear that prose, on the stage, is as artificial as verse: or alternatively, that verse can be as natural as prose».<sup>5</sup> The distinction lies in the fact that theatre audiences, either because they make no distinction between ordinary talk and prose dialogue, or because they are able to ignore the distinction when they do, *think* that prose on the stage is natural. Verse on the stage, being noticeably different from ordinary talk, seems more artificial. The situation is thus clear: audiences recognize the verse as verse, but are not always conscious of the prose as prose.<sup>6</sup> Here we are given Eliot's measure of the dramatic superiority of prose to verse. The determining point is the audience's willingness to accept what it hears as true to life, as well as the playwright's belief that prose captures more accurately the speech of modern man. The dramatic demands of the contemporary stage are the demands imposed by both playwright and audience that want to create and receive a particular illusion from the actions and words placed on the stage: the illusion of life *the way it is*.

<sup>2</sup> ELIOT, T.S. «Four Elizabethan Dramatists» in *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1951. 3rd edn. p. 110.

<sup>3</sup> PELLEGRINI, A. «A London Conversation with T.S.Eliot.» *The Sewanee Review*, LVII, 1949. p. 287.

<sup>4</sup> ELIOT, T. S. «The Aims of Poetic Drama.» *Adam*, n. 200. Nov. 1949. p. 16.

<sup>5</sup> ELIOT, T.S. «Poetry and Drama.» in *On Poetry and Poets*. London, Faber and Faber, 1957. p. 73.

<sup>6</sup> MACLEISH, A. «The Poet as Playwright» *The Atlantic*, CXCIV, Feb.1955. p. 50

Eliot sees this measure as that which determines the superiority of prose for most modern plays. And this same measure also determines for him the superiority of verse on those occasions when he feels that prose is inadequate. He states that «...beyond the nameable, classifiable emotions of our conscious life when directed towards action —the part of life which prose drama is wholly adequate to express— there is a fringe of indefinite extent, of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner of the eye and can never completely focus....This particular range of sensibility can be expressed by dramatic poetry, at its moments of greatest intensity».<sup>7</sup>

Verse, Eliot claims, belongs to the stage when the drama deals with actions that reach this «fringe of feeling,» not just because verse (or poetry) is capable of expressing these feelings while prose is not, but because when such actions are involved the audience is more willing to accept the verse as the only form proper for the representation.

«In taking verse to drama again and drama to verse, Eliot made a move of complex significance. It was at once a renovation of verse and a revival of the drama. It was a breakaway from poetry conceived too exclusively as the expression of the sentient anarchic individual, and a return to the wider conception of it as a presentation of human actions with their reverberations in human society. And it was a restoration to drama of poetic conventions that intensify its 'degree of form,' to use Eliot's own term. The field of verse is widened; the form of drama heightened».<sup>8</sup>

From this point of view, we can see how Eliot's drama was a continuing search, an unceasing experimentation of the different possibilities he saw available to him, to clear away the useless forms of drama and create new ones. A constant backward look is evident in Eliot's search. It appears that his ideal language is one that «...gathers into itself all the voices of the past and projects them into the future...» in the words of the chorus of *The Family Reunion*. When it comes to choosing among the possibilities for his plays, his first choice is always the primitive: the rituals, the Greek tragedians, the medieval mysteries. Even then, he takes greatly into account the history of the drama in his own country so that the Aeschylean chorus makes use of Anglican liturgy and the Euripidean plot model for *The Confidential Clerk* combines the possibilities offered by the language of the Edwardian comedy.

In the succession of major essays on the drama in which the question of language, specifically that of dramatic verse, is always central, the range of possibilities for a poetic drama can be seen to include music hall and jazz rhythms as well as liturgy conceived as an aesthetic device to concentrate expression.<sup>9</sup> Then, after twenty years of rejection of the naturalist drama, in

<sup>7</sup> ELIOT, T. S. «The Aims of Poetic Drama. p. 15.

<sup>8</sup> PEACOCK, R. *A Poet in the Theatre*. London; George Routledge and Sons, Ltd. 1946. p. 2.

<sup>9</sup> KENNEDY, A.K. *Six Dramatists in Search of a Language*. London; Cambridge University Press, 1975. pp. 88-89.

«The Need for Poetic Drama», Eliot turns to the possibility of a conversational verse form, capable of expressing everything that has to be said.

Looking at the series of plays, it can be observed that each one is, among other things, a conscious choice from a group of possibilities for the language. For *Sweeney Agonistes*, Eliot adapted the speech heard in the streets and pubs of London, assimilated through the rhythms of jazz, the music hall and the Aristophanic chorus. Later, he utilized the versification of *Everyman* for *Murder in the Cathedral*, mixing in a Christianized chorus of women and two prose passages. His last four plays show the struggle to find the point of intersection between ritual and liturgy and approximate naturalism, between speech out-of-time (the «unsayable» and the «musical order») and the speech of our time («the dialect of the tribe»)<sup>10</sup> In his last plays, Eliot was forced to tackle the problem of relating modern dramatic verse more closely to contemporary speech for two additional reasons. First, because his themes derived from contemporary situations and, second, because a close relation to contemporary speech is suggested by the decorum of these plays.

Andrew Kennedy, in *Six Dramatists in Search of a Language*, believes that «...one way of looking at the evolution of Eliot's dramatic language—impelled as it is by the idea of the language cycle as much as by the specifically new requirements—is to see it as a series of sacrifices».<sup>11</sup> To achieve a broadly based convention, such as liturgy, he abandons the subtle allusiveness, the Jacobean-symbolist complexity of his quasi-dramatic poetry; there is no successful equivalent to *Prufrock* or *Gerontion* in the plays. The «floating feelings» Eliot once held up as an ideal for dramatic verse were fixed into the incantatory patterns in *Murder in the Cathedral*. After this had been achieved, Eliot began to move towards «speech within the limits of one imaginary character addressing another». At this point, the ritual and liturgy had been sacrificed for an approximately «naturalistic» verse—a move that entailed his moving from one pole to its opposite.

Eliot's later aims in the development of the language include a search for an «under-pattern», an idea bound up with that of a necessary «double-ness in the action». This applies both to the dramatic action as well as to the language and the expression of emotions «beyond the nameable», linked with his conviction that dramatic poetry «...at its moments of greatest intensity can touch the border of those feelings which only music can express». Ultimately, the poet sought that musical element in a fusion between the dramatic and musical «order» to take the audience beyond the nameable.

With T.S. Eliot it appears as though, probably for the first time in literary history, a dramatist's involvement with language has itself become dramatized. His struggle is one that was enacted in public, through numerous

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 94

<sup>11</sup> *Ibid.*

essays and plays. Yet it is a search that he sees continuing, for, as he writes in *East Coker*:

«Trying to learn to use words, and every attempt  
Is a wholly new start, and a different kind of failure  
Because one has only learnt to get the better of words  
For the thing one no longer has to say, or the way in which  
One is no longer disposed to say it. And so each venture  
Is a new beginning, a raid on the inarticulate  
With shabby equipment always deteriorating  
In the general mess of imprecision of feeling,  
Undisciplined squads of emotion. And what is there to conquer  
By strength and submission, has already been discovered  
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope  
To emulate — but there is not competition —  
There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again and again: and now, under conditions  
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only trying. The rest is not our business».



