Depósito Legal: Z. 592 - 1984.
Impreso por Facsímil, Vía de la Hipanidad, s. n.
Urbanización la Bombarda, 32. Zaragoza - 10.

MISCELÁNEA

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA INGLESAS

3

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PRÓLOGO

La aparición de esta tercera *MISCELANEA* supone para nosotros una gran satisfacción, pues representa la continuidad de nuestra labor investigadora y la consolidación del espíritu de equipo. En este volúmen, como en los anteriores, se recogen trabajos vinculados a las dos grandes áreas de investigación del Departamento, la lingüística y la literatura, mutuamente complementarias. El denominador común de nuestros estudios es *el amor al texto* que procuramos también destilar en nuestras enseñanzas, de suerte que nuestros alumnos, al enfrentarse con la rica y variada producción literaria en lengua inglesa sean capaces de apreciar, junto con los valores propiamente literarios, la amplia gama de recursos lingüísticos que constituyen el entramado estilístico de las obras.

En la vida de los Departamentos se suceden inexorablemente acontecimientos alegres y tristes. La redacción de nuestra primera *MISCELANEA* estuvo presidida por el júbilo que, como profesionales, sentimos por el nombramiento de D. Emilio Lorenzo como miembro de la Real Academia, este año ha gravitado sobre nosotros el pesar por el prematuro fallecimiento de nuestra compañera Susanne Hübner, a cuya memoria dedicamos esta colección de estudios.

Zaragoza, diciembre de 1983
Carmen Olivares.

LA ESTRUCTURA SÍQUICA DE TITO ANDRÓNICO

(PRIMERA PARTE)

José María BARDAVÍO

La guerra de las Dos Rosas (como toda guerra) redujo la condición humana a su perfil más estrecho. Primero conflictos, batallas y traiciones, pero muy pronto asesinatos, regicidios y crueldades sin freno. El espíritu de Ricardo III se formó en ese aquelarre de perversidades. Como si sus vísceras y su deformada estructura humana las hubiera engendrado el mal y la decadencia histórica. Un ser humano como Ricardo III es imposible fuera del contexto histórico en el que fue emplazado por Shakespeare. Es, efectivamente, demasiado maligno; pero está perfectamente recreado y justificado si aceptamos que su predisposición al mal resulta insondable precisamente por el mal histórico, verdaderamente inconmensurable, que le precedió. Fueron sus actividades cotidianas la hipocresía, la traición, la mentira, la insidia y la iniquidad; disolviendo las unas en las otras y tejiendo una malla viscosa cuyo halo contaminó a todos como si se tratara de una tremenda seducción vampírica. Shakespeare quiso sintetizar en un personaje todo el cúmulo de mal que la violencia y la guerra pueden engendrar. Insisto, no un producto de la guerra sino una creación de la guerra: la violencia de la guerra metamorfoseada en ser humano. Personaje trágicamente supremo que como en una visión de fulgurante azufre explotó fi-

nalmente en un paraje de desoladas convulsiones hitóricas. Con su muerte la historia tocó fondo. A partir de él se inició el Renacimiento inglés. A Ricardo III se le negó el caballo que cambiaba por Inglaterra. Un caballo imposible de recuperar porque con Ricardo acaba el caballo, la Edad Media. Un rey en el suelo iba a tener pronto un arma de fuego. Al negársele el caballo sé le niega una época, que él cierra, de bruces y desamparado, sobre el suelo de un reino que trató de vender por nada.

Tito Andrónico (*Titus Andronicus*), escrita el mismo año (1593), es exactamente lo opuesto. El héroe ha heredado todo lo bueno de la historia de Roma. Su familia, los Andrónico, han acumulado durante muchas generaciones el respeto de los ciudadanos del Imperio. Sin embargo, después de Ricardo III empieza un futuro glorioso, mientras que después de los Andrónico el Imperio romano está muy cerca de su desapariciòn. Aquél es el fin del mal; éste el final del bien. Ricardo III no tuvo hijos, no pudo tenerlos ya que la conciencia de desear un hijo implica un acto de generosidad. Tito Andrónico tuvo veinticinco hijos varones y una hembra. Inglaterra fue para Ricardo un laboratorio para la fabricaciòn de iniquidades (de las que nadie se libró), Roma, para el general Tito Andrónico, un pozo insondable donde su generosidad nunca fue suficiente para cubrirlo. Nadie jamás fue tan generoso para el estado, ni lo defendió con tanta fe. Dedicó cuarenta años de empeño ciclópeo en contener a los bárbaros invirtiendo su alma, su cuerpo y la proyección de su ser: los hijos incansablemente engendrados que acudían a su lado cuando eran aptos para la guerra. La última y la peor de las contiendas ha sido contra los godos. Ha durado diez años pero al fin el general ha vuelto a vencer. Parece, además, que un futuro de paz va a abrirse ya que ha conseguido hacer prisioneros a un importante número de principales godos, y entre ellos, a la reina Tamora y a sus tres hijos.

Cuando empieza al obra toda Roma espera el regreso del general victorioso. La ciudad entera está congregada en las inmediaciones del monumento que el pueblo de Roma construyó en memoria de los Andrónico, la familia más insigne del Imperio. No cabe mayor gloria, mejores servicios al estado. Devoción, respeto, admiración y gratitud a Tito. El acto eclipsa cualquier otro acontecimiento. Hace poco murió el emperador y sus dos hijos, Saturnino y Bassiano, candidatos oficiales al trono imperial, están también aquí esperando. La política interna, el problema de la sucesión, se ha detenido porque Tito merece la atención y el respeto de todos. Mientras la ciudad espera, muchos piensan que Tito no sólo ha sido el hacedor y mantenedor de la gloria del imperio en momentos en donde la quiebra parece presagiada por las avalanchas incesantes de los pueblos bárbaros, sino que además debería detentar el poder supremo para perpetuar su estabilidad. Tito, que representa el triunfo del pasado y la gloria del presente, debería ser nombrado emperador, así el futuro estaría garantizado. Muchos lo piensan mientras esperan a Tito Andrónico. Por otro lado, con toda Roma reunida, la ocasión es espléndida para la propaganda política y Saturnino, celoso del fervor popular por Tito y haciendo más caso a su ambición que al respeto que exige la espera, no pierde la ocasión de defender su candidatura. Defiende ante todos sus aspiraciones al trono desde la perspectiva de un derecho que él llama sagrado y que es el de la primogenitura. Ningún argumento -dice- puede ser de más peso que el hecho de ser él el primogénito del emperador fallecido. Su hermano Bassiano apaga los gritos de apoyo de los seguidores de Saturnino alegando en su discurso razones en favor del mejor, que sea -dice- la valía personal y las dotes del candidato lo único que cuente a la hora de la elección.

También está allí Marco Andrónico, hermano del general, la figura política más prominente de Roma. Su influencia y su valía personales lo han convertido en -a falta de emperador- verdadero jefe de los destinos políticos de Roma. Marco respeta a su hermano Tito por encima de todas las cosas. Quisiera que Tito fuera nombrado emperador y ha hecho todo lo posible para conseguir (y lo ha conseguido) el favor de las fuerzas políticas importantes de Roma para orientar la sucesión en favor de su hermano. Este es exactamente el regalo que Marco va a entregar a su hermano Tito: la toga blanca de candidato oficial al trono imperial. Después de que los dos candidatos oficiales han hablado, Marco toma la palabra anunciando que el pueblo de Roma, al cual él representa, ha elegido a Tito candidato oficial al trono imperial. La voluntad popular, convencida de las portentosas dotes del general, se ha inclinado no por los sucesores directos del emperador sino por el general Tito Andrónico. Marco no dice, pero sabe, que a la hora de la elección definitiva también el Senado apoyará a su hermano. Después de recordar vibrantemente los méritos indiscutibles que reune Tito justificando sobradamente la designación popular, invita a los dos hijos

del emperador a que disuelvan las fuerzas que les apoyan. El discurso de Marco es tan elocuente, es decir, tan sujeto a evidencia que Bassiano acepta las invitaciones de Marco e incluso las respalda. Saturnino, el primogénito, más reticente, acaba deponiendo su actitud encubiertamente agresiva.

Súbitamente aparece un oficial anunciando la inmediata entrada del vencedor. Suenan las trompetas expandiendo al mundo la alegre bienvenida. Se acerca el desfile precedido por un grupo de oficiales al mando de Marcio y Murcio, dos de los cuatro hijos del general. Luego, solo, Tito Andrónico. Precede a un sombrío cortejo de ataudes. Más allá cerrando el grupo mortuorio, Lucio el primogénito y Quinto. Al fondo, la reina Tamora y sus allegados protegidos por una escolta de honor. El solemne y fúnebre cortejo desplaza la alegría y debilita los vítores del pueblo. Cuando depositan los numerosos ataudes, el silencio es absoluto. Tito habla. Saluda a Roma con el laurel de la victoria pero también con el lamento de tantas muertes. No pide gloria para su persona sino honras fúnebres para sus veintiún hijos muertos. Se inicia la ceremonia y los ataudes son conducidos a la entrada de la cripta al pie del monumento. Tito ha pronunciado hermosas palabras en memoria de sus hijos y ahora Lucio pide a su padre que designe al más importante de los prisioneros godos *para cortar sus miembros y ofrecer en una pira su sacrificio*. Tito responde: *Os entrego éste, el más noble de los que viven, el primogénito de esta afligida reina.*

Tamora pide clemencia. Habla de piedad, apela al sentimiento filial del que Tito hace gala; le recuerda que la misericordia es el símbolo de la verdadera grandeza. Tito se muestra implacable: se trata de una muerte ritual, parte de las honras fúnebres que exigen la sangre del vencido *para aplacar las sombras dolientes de los que ya no existen*. Y los cuatro hijos de Tito salen llevándose a Alarbo. Los otros dos hijos de Tamora tratan de consolarla. Ella expresa su angustia en un lamento: *!oh cruel, impía piedad!*.

El humo de la pira se eleva. Los hijos de Tito Andrónico cortan con sus espadas los miembros de Alarbo y los arrojan al fuego. El general está absorto. Los féretros han sido depositados en la cripta. Lucio exclama: *Mirad, señor y padre, hemos cumplido nuestros ritos romanos. Los miembros de Albardo han sido cortados y sus entrañas alimentan el fuego del sacrificio cuyo humo, como incienso, perfuma los cielos*. Y Tito, perdida su mirada en la cripta, musita: *Descansad aquí, hijos míos, en la paz y el honor. Intrépidos defensores de Roma, reposad aquí al abrigo de las vicisitudes y desgracias de este mundo. Aquí no se oculta la traición; aquí no se respira la envidia; aquí no entra el odio infernal; aquí ninguna tempestad; ningún rumor turbará vuestro reposo, sino que gozais de un silencio, un sueño eterno. !Reposad aquí hijos míos en la paz y el honor!.*

Lavinia y Marco Andrónico han salido de la tribuna de principales y bajado a reunirse con Tito. Allí, frente a la cripta, ella se une a su padre. Luego es Marco quien abraza a Tito mostrando también su satisfacción y orgullo por sus cuatro sobrinos supervivientes.Queriendo alejar su tristeza, le comunica que el pueblo de Roma, premiando justamente sus méritos, le ha designado candidato al trono imperial: Ponte esta túnica -exclama felizmente Marco- *y ayuda a dar a Roma la cabeza de que carece*. Todos miran expectantes a Tito. Pero el general no parece entusiasmarse ante el paño blanquísimo que le ofrece su hermano; la túnica blanca que deben vestir los candidatos y que le proyecta tan cerca del trono. Tito acaba rehuyendo el honor y la responsabilidad del nombramiento; se refiere elusivamente a excusas que parecen minúsculas en comparación a lo ofrecido: se siente cansado; cuarenta años de lucha; padecimientos terribles; quizá su muerte esté ya cerca: *Dadme un bastón de honor para apoyar mi vejez pero no un cetro para gobernar el mundo.*

Tan sorprendente e inesperada respuesta desconcierta a todos. Marco ha luchado mucho políticamente para conseguir la designación; piensa que se trata de un agotamiento pasajero y exclama animándole: *!Tito, pide el imperio y lo tendrás!.*

A Saturnino, primogénito del emperador fallecido, le ha exasperado la indiscreción de Marco puesto que "pide el imperio y lo tendrás" descubre -él supone- maniobras para conseguir la designación definitiva de Tito. En cuanto la respuesta del general rehusando la candidatura le parece una hipócrita exhibición de astucia: insistiendo en sus agotadores servicios al estado Tito predispone al senado -aquí reunido- a su favor y de paso, con esa treta propagandística, aumenta la simpatía hacia su persona. Abiertamente enfurecido grita: *!Andrónico más valiera que te hubieras embarcado ha-*

fiernos antes de venir a robarme los corazones del pueblo!.
)resura a calmarle y, además, a prometerle su ayuda: *Tran-*
príncipe. Te restituiré los corazones del pueblo y les pri-
u voluntad. Saturnino, capitaliza de inmediato a su favor
:ndente revelación y se apresura a prometerle gratitud eter-
yuda efectivamente en sus pretensiones al trono imperial.
l pide a los representantes del pueblo si aceptarían a un
)r designado por él mismo. Los tribunos no tardan en res-
El pueblo aceptará el emperador nombrado por Tito. Tri-
sponde- *os doy las gracias. Pido, pues, que elijais empe-*
)rimogénito de vuestro soberano, el príncipe Saturnino de
ero que las virtudes se reflejen sobre Roma como los ra-
tán sobre la tierra y hagan madurar la justicia en todo el
Marco Andrónico respeta la decisión de su hermano. Y a
ión y dado que el recibimiento a Tito ha congregado a la
tera, proclama con el consenso general y oficialmente a
emperador del imperio romano.

ino, en su primer parlamento como emperador, quiere re-
úblicamente los servicios de Tito Andrónico y como mues-
itud expresa su deseo de desposar a Livinia. Tito se mues-
)mplacido y en un acto de sumisiòn y agradecimiento re-
urnino su espada, su carro de combate, y los cautivos que
:en como botín de guerra. *Gracias noble Tito, padre de*
cia. Roma tendrá recuerdo de lo orgulloso que estoy de
dones y cuando llegue a olvidar el menor de tus inesti-
vicios, olvidad vosotros también, romanos, vuestros ju-
de fidelidad para conmigo. Tito ahora se dirige a Tamo-
ndole que en consideración a su linaje será tratada con
Saturnino dedica a la bella Tamora palabras demasiado
admirativas. Manda después que se anuncien sus espon-
a hija de Tito, lo que no le impide proseguir lo que aho-
descarados galanteos a Tamora.

leidades del nuevo emperador empiezan aquí, aumenta-
) y no se detendrán hasta el final de la obra. En cuanto
)asemos su conducta: En primer lugar desatendió testa-
omprensiblemente el favor del pueblo que le quería co-
En segundo lugar no supo valorar el gesto de excepcio-

caso -como Macbeth- a las brujas de la ingratitud cuando visitan su alma (''te restituiré'' -ha dicho hace poco a Saturnino- ''los corazones del pueblo y los privaré de su voluntad''). Lo incomprensible de Tito es que habiendo dedicado su vida entera al servicio del pueblo y del estado, y cuando ese pueblo y ese estado quieren recompensarle, en ese instante, cuando puede descansar su agotamiento en un trono merecido, brota la fea jactancia, el orgullo emponzoñado puesto que ''manipular los corazones del pueblo'' significa traicionar al pueblo. Y lo hace sobradamente nombrando emperador a una persona incompetente.

No debemos insistir en que Tito traiciona al pueblo puesto que hay un claro desplazamiento semántico entre un pueblo romano controlado y el ciudadano actual que vota libremente. Se trata, pues, de otra discusión en la que no entramos. Lo cierto es que atendiendo al texto, Tito no calculó (por eso era un mal político) que Saturnino fuese un gobernante más que incompetente, nefasto. En la elección de Saturnino subyace un problema crucial que se dispara fuera de la obra y que es universal. Se trata de lo que políticamente es preferible, monarquía o república. Los derechos históricamente adquiridos por una familia en el poder (la familia no tiene que ser necesariamente natural), o la elección del mejor (o los mejores), a través de la voluntad popular. Tito opta por la monarquía, Marco Andrónico por la república, dándose la paradoja de que siendo republicana la designación popular (que Tito sea el cesar), el designado es monárquico y proclama la monarquía hereditaria con el derecho que le ha dado la república, delegando el poder en el primogénito del difunto emperador. Acerquemos los problemas sucesorios siempre acuciantes y tortuosos del reinado de Isabel I a la luz de *Tito Andrónico*, y notaremos los guiños, murmullos y codazos de los espectadores isabelinos avispados.

Asignemos a Roma e Inglaterra los dos espacios históricos que corresponden a las dos pirámides de un inmenso e imaginario reloj de arena. El devenir de la tragedia *Tito Andrónico* corresponde a la traslaciòn paulatina de la arena desde un espacio a otro. Tendremos así que las palabras (granos de arena) son lo que significan más el volumen (pirámide) que va organizando su transcurrir. Así se perfila y construye la intención oculta de la obra: lo que las palabras dicen sin decir y, además, y por cierto, así se revela la ver-

problema crucial de la sucesión difícil de Isabel I ¿Por qué no un poder parlamentario cercano a la república si Isabel moría sin descendencia? Pero opinar sobre este tema era mortalmente peligroso. Las conspiraciones, las reales, las imaginarias y las imaginadas, una costumbre. Shakespeare se arriesgaba a opinar (en un tema tan delicado y peligroso) tras la sombra de la pirámide, a cubierto de los rigores de la censura y de los espías, bajo la sombra de las ideas proyectadas (pero directamente significadas) por las palabras. Sí, las sombras de las palabras de Shakespeare (y de los grandes creadores) son ideas perceptibles sobre los muros del tiempo que al espectador atemporal penetran como sombras de palabras, como fantasmas, hasta lo más profundo de sus entrañas.

Como en una moralidad medieval en donde el virtuoso peca justo antes de morir y se condena, el virtuoso Tito peca también de ingratitud y orgullo, y se condena. La vida de Tito a partir de la errónea decisión de nombrar a Saturnino emperador es un auténtico infierno en vida. Vive condenado y entonces, la obra no es sino una trasposición de una moralidad medieval. En efecto, hay síntomas de lo medieval en la estructura de la obra aunque no hace falta ir más allá del propio Tito para demostrarlo. Puesto que se trata caracterológicamente de una idealización de la condición del hombre virtuoso medieval. Perfectamente íntegro, perfectamente dedicado a su trabajo, perfectamente fiel y devoto del deber. Todo lo ha sacrificado (vida e hijos) al servicio de la patria. Un exceso de dedicación romántico-medieval y de virtud, escasamente homologable al estatus moral del renacimiento isabelino en donde observamos que bien y mal ya no están estrictamente discriminados sino simplemente mezclados. Un hombre nuevo que cree que el fin justifica los medios ha desplazado a aquel que pensaba que el fin justifica la virtud. Tito ha planteado su vida desde ese segundo axioma histórico. En este sentido es profundamente medieval y por lo tanto añadible al amplio cortejo de personajes de inspiración medieval que aparecen en Shakespeare y que suelen contraponerse a otros de específico corte renacentista, como Bolingbrooke/Richard II; Benvolio/Romeo; y aquí Tito y Saturnino.

Saturnino sabe que lo único que efectivamente le importa es el poder, un poder que proteja sus veleidades. El honor no cuenta. Sus intenciones de casarse con Lavinia las considera un acopio más de poder: asegurarse al influyente general para siempre. Resuelto el

problema, se entrega de inmediato, con la seguridad que le proporciona la corona, a disfrutar de la bella Tamora. El trono le da derecho a todo y desempolva su frivolidad (estancada durante la campaña política), desde el momento que tiene el cetro en la mano, y la hace ostensible porque es parte del juego que más le satisface. Ha obrado -exagero sólo un poco- con justicia renacentista. El fin (poder) justifica los medios (hipocresía). Con Saturnino gana una sutil forma violenta de filosofía política que es, de hecho, también universal pero cuya cúspide la ganan (la roturan filosóficamente) los montañeros del pensamiento renacentista con Maquiavelo al frente. Allí enclavan el telescopio para hacerse con la sociedad a la vista del panorama social en crisis que contemplan. Saturnino no vacila en ser perverso (antisocial) mientras que Tito fue siempre un generoso servidor de la sociedad. Excepto al final cuando, en un instante, la traiciona, y se condena. ¿No es acaso ésta (el castigo de Tito) una perversión (traición al hombre) divina?. Al monte Sinaí (a la búsqueda de las leyes de Dios), dice el Renacimiento (Saturnino), sólo suben los tontos.

Hasta aquí nos hemos ocupado del comentario argumental de la conducta de los dos personajes más importantes de la tragedia en torno al tema de la elección de emperador. A continuación vamos a centrarnos en los hijos de Tito Andrónico para abordar luego y definitivamente el análisis sicoanalítico, es decir, la conducta profunda de Tito Andrónico. Cuando Saturnino reprocha indignado a Marco Andrónico por el grito de apoyo a su hermano (''Tito pide el imperio y lo tendrás''), y extiende su indignación hasta el propio Tito acusándole de ''robarle los corazones del pueblo'', Lucio, el primogénito, le increpa así: *¡Presuntuoso Saturnino, interruptor del bien que quiere hacerte el generoso Tito!*. De cuyas palabras podemos deducir que los hijos de Tito saben (antes de que Tito nombre emperador a Saturnino) cuál es la decisión de su padre. Saben (o suponen) que Tito no quiere el poder (ser el césar); y saben que se ha decidido (entre Bassiano y Saturnino) por el primogénito. Algo más, Lavinia, la única hija del general, está prometida a Bassiano. Y si Tito quisiera aferrarse al poder con sólo respaldar la causa de Bassiano (mucho más demócrata que la de Saturnino), los Andrónico serían parte de la familia imperial.Están de acuerdo con su idea del estado (:un ejecutivo emanado desde una élite; sin contar directamente con el pueblo). En la familia Andrónico cohabitan, pues, tres ideas políticas. La monarquía de Tito, la republicana de Marco y la llamémosla mixta de Bassanio.

Cuando Saturnino (sin dejar de cortejar a Tamora) anuncia que va a casarse con Lavinia los hijos de Tito, Bassanio y el propio Marco Andrónico manifiestan su indignación. Bassanio se apodera de Lavinia y le grita al emperador *¡Esta doncella me pertenece!*. Así que la primera decisión del recién nombrado emperador (casarse con Lavinia), es objeto de repulsa por parte de personas tan importantes. Y tienen razón. Saturnino, casándose con Lavinia cree asegurada la fidelidad del influyente general sin reparar (y protegido por la ilimitada omnipotencia que le confiere el cargo) que Bassanio (hermano y rival en la candidatura del trono) y Lavinia se aman y han concertado su boda. O peor:al anunciar Saturnino su boda con Lavinia se venga de su hermano ya que Bassiano basó su candidatura en declarar una y otra vez que su hermano (el actual emperador) era un bribón y llevaría al país al desastre. En resumen, protegido por la garantía de ser él el emperador, Saturnino liquida de un golpe dos problemas: el asegurarse la fidelidad de Tito (si le ha apoyado a él no puede apoyar a Bassiano) y vengarse y ridiculizar a Bassiano. Pero Saturnino no había contado con la rebelión de los hijos de Tito, ni con la del propio Marco. Y ahora, todos a una, protegen a Bassiano y Lavinia. Todos a excepción de Tito Andrónico.El general no da crédito a sus ojos. Para él se trata de un levantamiento que incluye a toda su familia incluso al prudente Marco. Habiendo nombrado él mismo a Saturnino, ve indignado que su primera disposición es violentamente rechazada por ellos. Y a continuación ve cómo Bassiano se lleva fuera (rapta) a Lavinia protegida por Marco. La indignación de Tito es tal que cuando uno de sus hijos, Mucio, le cierra el paso para ir tras los raptores, desenvaina la espada y lo mata. Lucio, el primogénito se acerca al cuerpo agonizante de su hermano:

Lucio.- Señor sois injusto. Habéis dado muerte a vuestro hijo por una querella infundada.

Tito.- Ni tú ni él sois mis hijos. Mis hijos no hubieran querido deshonrarme. ¡Traidor, devuelve la joven Lavinia al emperador!

Lucio.- Muerta si lo queréis, mas no para ser su esposa, pues está legítimamente prometida a las ternuras de otro.

El emperador ante la confusión general y los sentimientos encontrados de los Andrónico que presagian violencia, reacciona inculpando al asombrado Tito Andrónico de todo lo que está pasando: *No, Tito, no. El emperador no la necesita; ni a ella* (Lavinia) *ni a ti. Ni a ninguno de tu raza. Me falta tiempo para fiarme del*

que se ha burlado de mi una vez. Jamás tendrás mi confianza, ni tus hijos, pérfidos e insolentes, todos confederados para deshonrarme. ¿No habrá nadie en Roma sino Saturnino para que le hagais objeto de vuestros insultos? Esta conducta, Andrónico, cuadra bien con tus insolentes alabanzas cuando dices que he mendigado de tus manos el imperio. Y Tito no dándo crédito a tan injustas y difamantes palabras del que le debe todo, exclama: *¡Oh monstruosidad! ¿Qué reproches son estos?.*

El análisis sicoanalítico de Tito Andrónico completará el conocimiento de la conducta profunda del general y arrojará datos imposibles de obtener a través de la crítica convencional. Digo del general porque la profesión de Tito Andrónico se ha convertido en el rasgo caracterológico más evidente, y del que nadie duda. Su trabajo como militar ha condicionado la *totalidad* de su personalidad síquica. La exagerada, obsesiva y, por lo tanto, neurótica entrega del general al sistema, rige y condiciona su estructura síquica. Su profesión es un axioma, una ley fija e inmutable que se manifiesta brillante en el campo de batalla y desastrosa en su relación con el resto de su campo síquico y desastrosa también en su relación con los demás. La tragedia *Tito Andrónico* es la historia de los efectos alienantes que la violencia legal ha causado en un profesional de la guerra. Los efectos aniquilantes de la violencia en el yo de un profesional de la violencia. Este es sin duda el plato fuerte, de tan abundante festín trágico, que nos ofrece Shakespeare en esta obra. La deformación síquica que opera en el arquetipo de la violencia -el general victorioso por excelencia- locura que brota en aquel que matando en aras del glorioso deber mata animales de su propia especie. No hace falta ser muy perspicaz para notar sus síntomas en las grandes contradicciones de su proceder público: sirve mejor que nadie a la patria en el campo de batalla, pero se niega a servir a la patria en lo que parece más fácil: aceptar el trono imperial. Es pública la ineptitud de Saturnino, pero lo elige emperador. Rechaza a su regreso victorioso el justo reconocimiento del pueblo de Roma a sus méritos militares en favor de realizar honras fúnebres para con sus hijos muertos, pero no duda un instante en matar a su hijo Mucio.

Tito, se opone (sin poder dar razones para ello) al progresismo político de su familia (de sus hijos y su hermano Marco). La inflexible virtud se ha convertido en pasión deshumanizada. La vida de

Tito es significativa por sus significantes no por sus significados. Actúa, no piensa; milita, no siente. La potencia de su carácter ha arrastrado a sus hijos que han muerto por sus ideas deshumanizadas. El ruido de las ideas y no el sonido melódico de las ideas del ser pensante. El no siente la muerte de sus hijos puesto que se trata —cree— de un honroso deber hacia una patria a la cual sólo sabe servir con la espada. Servir a la patria se ha convertido en una servidumbre disasociada del resto de su integridad síquica. Y así el triunfo en el campo de batalla lo realizó un robot. Tito fue una perfecta máquina de matar que salvó al imperio sin percatarse que ya no existía como hombre; sin percatarse de que su conducta no procedía de la respuesta unánime, conjuntada e integral de su estructura síquica sino solamente de una parte de esa estructura síquica, el superyó.

Advertimos dos razones en la elección de Saturnino, Tito es consecuente con los principios menos progresistas que le han conducido a la excepcional expansión de su superyó. Se trata de aquellos principios defendidos por los que suprimen la base humana de las ideas y se quedan sólo con abstracciones fanáticas. Ya hemos visto cómo Tito defiende el imperio pero esquiva la voluntad del pueblo, sin que Marco (el yo equilibrado universal) alcance a comprenderlo. La segunda razón es de orden síquico: al nombrar emperador a Saturnino se nombra emperador a sí mismo. *Cansado y agotado* (de tanta sangre) *busca un bastón de honor y no la corona* (dice). Efectivamente se proyecta en un modelo ideal y fantástico. Saturnino coincide con esa construcción fantástica porque es el primogénito del último emperador y la defensa de la monarquía absoluta exime la pública ineptitud de Saturnino. Vemos, pues, como una deformación síquica producida por el uso constante de la violencia determina las aberraciones políticas a las que nos tiene acostumbrada la historia. El emperador político, es el superyó de Tito que ha conquistado su sique por efecto de la violencia y que ahora es proyectado en una persona real. Tito ha ido sometiendo todo aquello que no es superyó al imperio del superyó. La norma, la costumbre, la ley (la ley no buena o mala, sino la ley). Cuando matar y torturar (sacrificio de Alarbo) se convierte en algo sumamente fácil en razón de la profesión, la violencia se convierte en conducta legítima mientras crece la obsesión y el fanatismo. Que Tito permita la tortura de Alarbo (en razón de principios religiosos), y que mate a su hijo Mucio con tanta facilidad, declara lo peligrosamente fácil que es para Tito matar. Para Tito todo lo que está fuera de su aberrante código (los que mantienen principios "indiscutibles" son, sólo por ello, personas mental y síquicamente aberrantes), debe de ser destruído, incluídos sus propios hijos. La justicia, la patria, el honor, son para Tito conceptos reciclados exclusivamente en el superyó, por ello tan falsos como fanáticos puesto que el superyó se ha convertido en el ídolo adorado por el yo (yo ideal) y toda su sique está a su servicio. El que mata a los demás también se mata a sí mismo y cuanto más asesina más inválido se encuentra para ser justo consigo mismo.

Al nombrar emperador a Saturnino, Tito no se fija en el sujeto, en el ser humano llamado Saturnino, sino en lo que representa. Se trata, por lo tanto, de respaldar la idea irracional (ley irracional sin sujeto portante) en detrimento de la dinámica progresista que ofrece Bassiano (al que apoyan sus propios hijos), u otras alternativas. Tito realiza un acto de supremo narcisismo y de reafirmación del superyó, mientras, asegura en el poder lo irracional e inhumano. Notemos que este proceso es subconsciente, que Tito, ahora, jamás aceptaría (luego lo hará) tales verdades. Y es en esta inconsciencia en donde encontraríamos la actitud segura en fanatismo e irracionalidad, de muchos dirigentes políticos actuales del planeta cuya estructura síquica está dominada por un crecimiento desmesurado del superyó que anula funcionalmente al yo. Por otro lado, las largas y repetidas muertes de su progenie han activado en Tito una actitud omnipotente (no de fracaso sino de omnipotencia) porque muriendo partes de sí mismo, partes creadas por sí mismo (sus hijos), esas muertes a nivel profundo ratificaban la vitalidad de sus principios. En la muerte de sus hijos en el campo de batalla, Tito encontraba el alimento síquico para acrecentar su omnipotencia. De cada muerte de cada uno de sus hijos, él renacía una y otra vez acrecentando la fuerza de sus convicciones que le hacían excepcional a los demás.

Sus hijos, en cambio, han tenido que ser (y han sido) fieles al sistema. Pocas oportunidades tuvieron de pensar en el campo de batalla sometidos a las exigencias de su padre. Pero pensaron. Sabían que en Roma les esperaba la guerra fría de la corte en donde la espada no sería tan útil como las sutilezas políticas. Pensaron que la idea del estado formulada por Bassanio era la acertada, pero sabían también lo peligroso que podía resultar manifestar tal convicción

ante su padre. Bassanio (mucho más joven que Saturnino) y Lavinia, la única hembra de la familia Andrónico, se amaban y pensaban contraer matrimonio pronto. Los hijos varones de Tito, sin suponer los acontecimientos que sucederían en Roma con el espectacular nombramiento de Saturnino, esperaban poder apoyar a Bassanio; en él centraban su simpatía y con él estaban políticamente. Pero cuando se revelan con Bassanio y el propio Marco (símbolo del yo equilibrado universal) a la pérfida iniciativa de Saturnino de desposar a Lavinia, se convencen asombrados de que lo que suponían subconscientemente pero no aceptaban conscientemente (el fanatismo de su propio padre), se cumple y Tito mata a Mucio. Para Tito, la defensa de la causa de Bassanio y su pretensión de casamiento con Lavinia, es un insulto a su persona en las actuales circunstancias en las que el emperador, por el mero hecho de serlo, quiere desposarla. El emperador tiene derecho a la irracionalidad en cambio la actitud de sus hijos es indigna y deshonrosa. Ahora bien, debemos entender que a nivel síquico el hecho de que los hijos de Tito-Andrónico se opongan a la primera decisión del emperador, encierra una oposición subconsciente a su padre en cuanto que el emperador se ha convertido en una proyección del propio Tito y que representa los principios que justificaron el matar reunidos en el elegido emperador para garantizarlos y perpetuarlos. Y contra tal cosa se revelan los hijos, todos a una. Se revelan, en suma, contra esa perpetuidad de los privilegios del padre que tratan de eternizarse en la figura suplente, pero idéntica, del emperador.

Esta dinámica de la oposición al padre por parte de los hijos podemos sobreponerla con éxito a la primigenia: a la oposición al padre tal y como se produce en el contexto de la horda primitiva (*Totem y tabú*). Y del mismo modo notaremos que coinciden las estructuras incestuosas surgidas en la familia Andrónico y la disposición tensional que traza el tabú del incesto en el clan primitivo. En la horda primigenia el jefe lo era en virtud de sus cualidades físicas. El liderazgo en la caza y la defensa se extendían hasta la posesión de las hembras. Deterioradas sus fuerzas con el paso de los años, de entre los miembros más jóvenes surgía el más fuerte relevándolo de su liderazgo por la fuerza. Tal proceso garantizaba la supervivencia de la horda, al depender el liderazgo en el más fuerte y hábil del grupo. El paso siguiente en la evolución de esta organización social primigenia, consistió en el sistema de restricciones (entre ellas el tabú del incesto), creadas por el jefe para garantizar su hegemonía y permanecer como lider cuando sus fuerzas físicas fallaran. Tito separa a sus hijos de las mujeres (enviándolos a la guerra). Y extiende el sistema de restricciones fundamentales al impedir el desarrollo de la propia personalidad de sus hijos con la prohibición tácita de manifestar sus opiniones y ser consecuentes con sus ideas. A la parte más sutil del sistema de amenazas que pende constantemente sobre los hijos, corresponde la tortura y muerte de Alarbo, un hijo más, en este caso de Tamora. El germen potencialmente incestuoso localizado en la estructura familiar de los Andrónico, consiste en el desplazamiento edípico colectivo de los hermanos a la única hermana y como respuesta síquica y resultado de la ausencia de la madre (innominada en la obra y muy probablemente plural). Bassiano al estar incorporado generacionalmente a los hijos de Tito y por despertar sus simpatías políticas, lo han asimilado e identificaddo a su ideal colectivo incestuoso. Bassiano "hermano político" pasa a ser "hermano incestuoso" y aspirante a la posesión oficial de Lavinia. Debe insistirse en que con Bassanio,Lavinia permanece, y con Saturnino se va puesto que pertenece a la esfera edipicamente detestable del padre. Lavinia permanece entre los hijos de Tito (el clan con aspiraciones incestuosas desplazadas a la única hembra de la familia), puesto que Bassanio es generacional, humana, y políticamente afín, *simpático* a ellos. Por ello la aspiración sexual de Bassiano canaliza y resuelve las de ellos que encuentran así solución fantástica a su problema edípico. En suma, al apoyar la resolución sexual de Bassiano hacia Lavinia, se identifican con él y resuelven así sus pulsiones incestuosas. Quede demostrada esta hipótesis en el fuerte contenido edípico que contiene la respuesta de Lucio, el primogénito de Tito, cuando éste exige con la espada que Lavinia sea devuelta al emperador: *Muerta si lo queréis mas no para ser su esposa pues está legítimamente prometida a las ternuras de otro.* Es decir, "antes muerto que bajo tu control" (ya que el emperador desde la perspectiva edípica de los hijos es una prolongación de su propio padre). "Muerta si lo queréis mas no para ser (tu) esposa, pues está legítimamente (ya no es tuya sino de Bassiano -el yo colectivo desplazado a su figura), a las ternuras (falo), de otro (falo legítimo de Bassiano).

Bassiano, decía, está aliado generacionalmente a los hijos de Tito, del mismo modo que Saturnino (mucho mayor que su hermano Bassiano), lo está a Tito. Notemos, pues, que la posibilidad de transferencia síquica desde Tito a Saturnino se ha hecho posible,

ı, por el simple, a primera vista, hecho, de la afinidad ge-
ıal entre Tito y Saturnino. Tito ha matado a su hijo Mucio
fensa de un sistema por él impuesto. Y puesto que lo ha ma-
sde el poder que él detenta, el crimen es impune. Y es que
nica de la muerte de Mucio no es muy distinta, aunque a
vista no lo parezca, a la muerte de los otros veintiún hi-
:sto que por debajo de las guerras convencionales existen
otras guerras quizá mucho más trágicas y patéticas: la que
os padres enviando a sus hijos a esa guerra; la de los pa-
e asesinan a los hijos en diferido. *La guerra* -afirma
ıld- *es el homicidio organizado que se ha hecho lícito*. Ras-
s igual de elocuente: *La guerra es un sistema ordenado pa-
ıtanza sacrificial permanente de hijos*.

:be morir por la patria, asegura Tito, pero él que lleva cua-
os de general no ha muerto por la patria. Sí, en cambio,
o de sus veinticinco hijos varones. El manda, ordena, dis-
rige y castra; a sus hijos que nunca pudieron ser lo que eran
y miles de jóvenes soldados (excepcionalmente jóvenes por
ıdos). En suma, la inmolación de los jóvenes (guerra) para
uación en el poder de los viejos. Decíamos que Tito ha ma-
ı hijo Mucio defendiendo el sistema, y a sus otros veintiún
efecto de la obligación inexcusable de defender ese siste-
: sistema? aquel que es dirigido, y sin réplica posible, por
:ocracia. Una gerontocracia que con idéntica estructura a
tiene permanentemente el poder en la horda primitiva, as-
rpetuarse mediante la aniquilación sistemática de los hijos.
no aceptarán que la acción del general sobre sus hijos fue
na de asesinatos, ya que todas las guerras exigen, desgra-
ıte dirán, el protagonismo, la muerte (decimos nosotros)
/enes. Pero contemplada la guerra desde los profundos im-
ıuicos que las generan, advertimos en su génesis dos cons-
rmanentemente oscuras: la inversión (la acepción es cru-
económica) del hijo por el padre en la guerra; y la con-
fantástica, neurótica, de un enemigo depositario de la parte
del conflicto interno que soporta esa sociedad gerontocrá-
ısí tiene la posibilidad de justificar el conflicto y evacuar-
ıte la violencia. Un hecho estadístico: cuando el poder (ex-
mente) lo detenta una generación no alejada en edad a los

el contrario, descansa en una gerontocracia tiende a justificarse la guerra e incluso a inspirarse en ella y sublimarla como modelo de aspiración comunitaria. En suma, la gerontocracia evacúa mediante el filicidio las taras de un superyó social expandido y enfermizo (en el mismo sentido que aquí hemos visto se transformaba el campo síquico de Tito Andrónico en una expansión deforme del superyó a consecuencia de la violencia y la falta de meditación sobre conceptos tales como patria, honor, deber, etc.).

Las miserias a las que conduce la expansión enfermiza del superyó social son de consecuencias monstruosas. La exaltación de los significantes políticos acaban destruyendo los significados y convirtiendo el signo en tan falso como indiscutible. Así empiezan las dictaduras. Se basa su estrategia en impedir la acción benéfica renovadora y vital del pensamiento que es la savia de la idea. Las dictaduras congelan las ideas y las exhiben gloriosamente congeladas, es decir, en estado lamentable. Prohiben su oxigenación pues son intocables e indiscutibles. Cuando *todo* debe ser objeto de saludable discusión, las dictaduras no se ven con ánimos para discutir lo que dicen es su filosofía política. La fricción más inoportuna es la de la razón, de ahí la facilidad con que emplean la violencia. Adoran, o dicen adorar, una idea, que, cuando mucho, es el espectro, el fantasma, de la idea. Este proceso de anulación del pensamiento (tan consecuente con el modo de ser del general Tito Andrónico) degenera en violencia porque cercena e impide el desarrollo de la dimensión que hace a los hombres hombres: el pensamiento sobrevolando libre sobre *todas* las ideas. Empecinarse en abortar la libertad de pensamiento y la consiguiente expresión del mismo, supone una paralela merma de la actividad síquica siendo el área del ello social el espacio de la sicología social más vulnerado por tales restricciones al pensamiento y a las pulsiones. El ello es naturalmente libre, vital, erótico y creativo y debe ser utilizado por el yo so pena de convertir a hombres como Tito Andrónico en una máquina para matar, en un robot. La progresiva acumulación de material síquico (que no le pertenece) en el superyó social, culmina con el agotamiento de las pulsiones renovadoras de vida, eróticas, procedentes del ello, ocasionando el consiguiente desequilibrio síquico advertido por Freud en *El malestar de la cultura* y de precisa y elocuente aplicación en esta obra de Shakespeare.

muerte de Mucio son actos generados por un superyó hegemónico, la donación de regalos al emperador en ocasión de la anunciada boda con Lavinia son actos cuya inspiración síquica procede del ello. Ahora bien, sería erróneo designar al ello algún tipo de operatividad estando como está profundamente sumergido en la estructura síquica de Tito. Esta cadena de actos elloísticos son, en realidad, actos síquicos de renuncia del yo a las pulsiones del ello, y una simultánea ratificación de la omnipotente superponderancia del superyó en la estructura síquica de Tito Andrónico.

Para mostrar la inoperatividad actual del ello, anotemos en primer lugar la escasa proclividad sexual de Tito, evidente contraste con una segura y abundante actividad sexual en su época de equilibrio síquico en la que tuvo veintiséis hijos. Pero aquellos fueron otros tiempos. Tiempos en los que el yo se debilitó al ir convirtiendo el superyó el dolor por la pérdida de sus hijos en omnipotencia, y como corolario de ese lento proceso, la deshumanización de las ideas al servicio del estado. Tito amó. Pero las posibilidades de amar terminaron cuando el ello acabó bloqueado mientras cristalizaba la preponderancia del superyó sobre el total de su estructura síquica. Cuando aparece Tamora, el ello de Tito está ya históricamente bloqueado. Tito viene a Roma trayendo consigo a Tamora la bellísima reina de los godos ante la cual los romanos empalidecen, según expresa el propio emperador. Su belleza y atractivo inspiran en Saturnino un deseo tan irresistible que su escasa dignidad es incapaz de contenerlo y decide nada menos que convertirla en emperatriz (en parte por despecho hacia los Andrónico, y en parte para mostrar su poder que quiere puerilmente expresar así que está por encima de cualquier presión). Dejando a un lado las veleidades del emperador y su envidia a los Andrónico de los que se venga renegando al compromiso adquirido de desposar a Lavinia, para luego, precipitadamente, optar por Tamora, de lo que nadie duda es de la belleza de Tamora. Mientras las enormes apetencias eróticas de Saturnino quedan así expresadas, notamos al mismo tiempo las escasas de Tito Andrónico. Porque Tamora es de Tito, le pertenece como botín de guerra y nada ni nadie le hubiera impedido poseerla. Tamora, en verdad, es en la imaginería síquica que sostiene la obra, el ello prisionero y bloqueado de Tito. Si Tamora no levanta eco alguno en el ello de Tito, vislumbramos en el segundo regalo de Tito a Saturnino, su espada, la misma procedencia; y en el tercero, el carro de combate, el simbolismo invertido de detención síquica, de

falta de dinamismo, en esa estructura férreamente monopolizada por el superyó. Tito regala a Tamora porque él, que ha bloqueado sus instintos con tanta tenacidad, nada de ella puede satisfacerle y, en esas condiciones, la bellísima Tamora resulta un personaje incómodo. Lo mejor que puede hacer el gran estratega es regalar el objeto más bello a la más alta dignidad. Tamora, objeto de desecho (para la sique de Tito, como la espada y el carro) es el objeto erótico más precioso y digno de un emperador. Sacrifica el ello (Tamora) al superyó reflejado (emperador), por lo tanto, un regalo retórico e inútil; una evacuación síquica, no una donación. Pero sobre todo, un extraordinario modo de mostrarnos la verdadera dimensión síquica del general Tito Andrónico.

The Tempest Y DOS NOVELAS FRANCESAS: ANÁLISIS TEMÁTICO

Francisco Javier SÁNCHEZ ESCRIBANO

Cualquier definición de Literatura va seguida siempre de la polémica porque cada una que pretendamos hacer se verá enfrentada a la de las otras escuelas. La literatura comparada, aunque más joven, no le va a la zaga en cuanto a dificultad de definición. Tampoco es este un lugar apropiado para darla ni para tratar de buscar una relación entre las culturas que las representan, entre sus estructuras y órdenes del lenguaje o sobre la relación entre literatura y sociedad, o sobre la historia del intelecto y la imaginación humanos[1]. Lo que sí habrá que hacer es posicionarse entre los que considero los dos mejores modos de hacer literatura comparada.

No voy a seguir las ideas de R. Welleck[2], para quien la crítica

1 Véase a este respecto: R. WELLEK and A. WARREN: *Theory of Literature* Harmondsworth: Penguin Books (1963).

2 Véase R. WELLEK: *Concepts of Criticism*. Yale University Press (1963).

comparada parece encuadrada casi exclusivamente en el concepto de influencia y que según John Fletcher

"is preocupied with plotting the literary import-export traffic which shifts the waves of Romanticism from here to there, and with assessing the volume of national profit and loss. In so doing it creates a sense of casual sequence-not content, for instance, with comparing Scott and Balzac, it seeks to prove that they are related-which is often insensitive to the creative process, and which in any case by-passes any serious critical confrontation with either of the artists involved"[3]

Me inclino más por las ideas de Clive Scott[4], para quien a la literatura comparada le compete comparar literaturas o unidades pequeñas. Para él la literatura toma dentro de su esfera no una literatura en especial sino un conjunto de literaturas, capaz de llevarnos a una concepción más amplia de la literatura. Y en palabras del ya citado Fletcher:

"It thus raises different kinds of questions; on noticing that literature manifests itself in different societies and circumstances, it asks what such manifestations have in common, and how they differ from one another. Are there recurrent patterns in literature, and what is the nature of the recurrence? Is there anything to be gained by regarding the writer's milieu as being more truly an international community spread out in time and space than the human group in which he lives and works?"[5].

Se ha dicho que *The Tempest* es una obra romántica. Es por ello que he tomado dos novelas francesas que responden perfectamente al esquema temático básico que puede hacerse de la obra inglesa[6]: la isla, lugar de la acción; presencia de magos; el mónstruo; una pareja de amantes ajena a lo que ocurre a su alrededor; la despedida de Próspero, con un amargo sabor a ilusiones perdidas. Estos temas volvemos a encontrarlos en *Nôtre-Dame de Paris* de Victor Hugo y *Paul et Virginia* de Bernardin de Saint- Pierre, aunque su desarrollo no coincide por razones obvias.

3 FLETCHER, John: "The Criticism of Comparison: The Approach through Comparative Literature and Intellectual History". In *Contemporary Criticism*, Stratford-upon-Avon Studies n° 12. London: Edward Arnold. (1970).

4 Citado por John Fletcher: "The Criticism of Comparison", pág. 108.

5 Ibídem, pág. 108.

6 No vamos a discutir la naturaleza de esta recurrencia porque escapa al fin que nos hemos propuesto en este trabajo.

I. LAS ISLAS

La isla de *The Tempest* es un encantamiento o una utopía. En ella cabe todo. Es una isla que está fuera del tiempo. En ella reinan simultaneamente el invierno y el verano. Próspero ordena a Ariel correr en alas del aquilón sañudo y trabajar en las vetas de la tierra aterida por el frío. Tiene fuentes saladas y dulces, tierras yermas y fértiles, bosques de limoneros y profundos lodazales, sin olvidarnos de una exuberante y rara vegatación.

En ella nos encontramos con una exacerbada lucha por el poder, intentos de asesinato, rebelión y opresión; lujuria, asesinato, borrachera y gula. Puede comparársela con cualquiera de las islas donde naufragaron Ulises y sus compañeros, una isla encantada que hay que abandonar cuanto antes. Es una isla donde se puede pensar en un estado utópico, natural y feliz, un país de cucaña[7], que tan bien proyecta Gonzalo:

"I'the commonwealth I would by contraries
Execute all things: for no kind of traffic
Would I admitt: no name of magistrate:
Letters should not be known: riches, poverty,
And use of service-none: contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard-none:
No use of metal, corn, or wine, or oil:
No occupation, all men idle, all:
And women too, but innocent and pure:
No sovereignty -
.....
All things in common nature should produce
Without sweat or endeavour: treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have: but nature should bring forth,
Of it own kind, all foinson, all abundance,
To feed my innocent people"[8].

En Shakespeare no cabe pensar que los seres humanos, bellos y razonables, viven en estado de naturaleza, libres de pecado original y de la corrupción de la civilización, o que la naturaleza es

7 "El País de Cucaña". En A.L. NORTON: *Las Utopías Socialistas*. Barcelona: Ed. Martínez Roca (1970), págs. 11-24.

8 W. SHAKESPEARE: *The Tempest*. Ed. by Frank Kermode. London: Methuen (1972). Act II, i vv. 146-163.

buena y que los hombres son buenos. Eso cabe en una *Arcadia*, en un *Walden*, en un *Atala* o en un *René*. Y en esta obra la salida de la isla, la salida de la naturaleza, la vuelta a casa parecen preludio de la muerte y de la destrucción, según lo expresa el propio Próspero:

"And hence retire me to my Milan, where
Every third thought shall be my grave"[9]

En ella se desarrolla un teatro dentro del teatro, el teatro de la vida, la vida misma, un espectáculo puesto en escena por Prospero, una tormenta física procediendo a una tempestad interior. Se pone de manifiesto una violenta confrontación de la naturaleza con el orden social: ante el rugiente mar, un contramaestre significa más que un rey. El mar, donde los enemigos de Prospero le han colocado con su hija, tiene la función de preservar y destruir como en *The Winter's Tale*. Pero no ocurre de la misma manera. Aquí, a través de la magia, su función consiste en llevar a juicio a los criminales. El mar es un instrumento de Prospero.

Es una isla caótica. Parece repetirse la historia de la creación del mundo: *"Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas"* (Génesis, I, 1-2). Prospero es el hombre creado por Dios para dominar la tierra y servirse de ella.

Pero cambiemos de isla so pena de vernos nosotros mismos encantados. Se acabaron los sufrimientos, se acabaron las alucinaciones. El mar está en calma, no necesitamos una tormenta para llegar a ella. Los protagonistas se dirigen a ella porque han pecado contra las normas de la sociedad, buscan un refugio, necesitan reposo. En esta isla parece realizarse el teatro de la vida francés. L'île de France de *Paul et Virginie*[10] (que es la isla Mauricio) pasa a ser L'île-de-France, que fue núcleo de la nación francesa.

Esta isla es la Arcadia, es Walden, es un paraiso propicio para

9 Idem. V, i, vv. 310-311.
10 BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: *Paul et Virginie*. Préface par Robert Mauzi. Paris: Garnier-Flammarion (1966).

los amantes. Como en *The Tempest* en esta isla nos encontramos con una variada gama de paisajes, de flora y de fauna. Aquí florecen un poco revueltas todas las plantas exóticas imaginables, algunas de las cuales sólo desarrollarán su exuberancia en esta novela.

A este universo de impresiones colaboran, además del encanto de los nombres exóticos, los colores, los perfumes y los símbolos plásticos que parecen adornar a veces esta naturaleza como si fuese un suntuoso templo. Al mundo vegetal se une el animal, sobre todo los pájaros, cuyo canto se oye y que también lucen hermosos colores, a veces traducidos en metáforas minerales:

"...le corbigau et l'alouette marine, la noire frégate, l'oiseau blanc du tropique, les mirles siffleurs, les bengalis "dont le rabage est si doux", les cardinaux "dont le plumage est couleur de foux", les perruches "vertes comme des émeraudes"[11].

El rojo y el verde predominan. Sin embargo lo que más sobresale en esta isla de ensueño es el juego de colores, de luz y de sombra, de aurora y ocaso, que depuran y cristalizan la profusión de este mundo virgen en un hieratismo arquitectural:

"...quand le soleil était descendu à l'horizon, ses rayons, brisés par les troncs des arbres, divergeaint dans les ombres de la fôret en larges gerbes lumineuses qui produisaint le plus majestueux effet. Quelquefois son disque paraissait à l'extrémité d'une avenue et la rendait tout étincelante de lumière. Le feuillage des arbres, éclairés en dessous de ses rayons safranés, brillait des feux de la topaze et de l' émeraude; leurs troncs moussus et bruns paraissaint changés en colonne de bronze antique"[12].

Vemos la isla Mauricio reconstruida en un universo de frescura y de luz que será a la vez refugio y encantamiento para los protagonistas del idilio. Para ellos la isla es un simple comienzo, una especie de mundo "auroral". Es el paraiso terrenal donde habitó el primer hombre:

"...Au matin de la vie, ils en avaient encore la fraîcheur: tels dans le jardin d'Eden parurent nos premiers parents"[13].

El naufragio tiene aquí una doble función: por una parte pro-

11 Idem, pág. 105.
12 Idem, pág. 109.

porciona a la obra una conclusión violenta y fúnebre, y por otra constituye el castigo simbólico de una falta que es ineluctable, por las invitaciones de una pariente rica y metida en años, los consejos de un gobernador serio, los aplausos de una colonia, las exhortaciones y la autoridad de un sacerdote: es una conjura deplorable, ansiosa por romper el idilio puro de dos adolescentes, que había arrancado a Virginie de la naturaleza y la había enviado a una ciudad maldita para que recibiera la más refinada educación. La naturaleza se venga por haber salido de sus tres círculos mágicos: el que supone la propia isla, "l'enceinte" que rodea la casa materna y el seno materno.

El tema de la muerte tiene varios valores. Se presenta como una fatalidad e incluso como un castigo. Al mismo tiempo aparece como una forma de salvación. Sólo ella podía conservar para siempre el amor de Paul y Virginie. La muerte es un absoluto. Embalsama a los jóvenes, conservando al mismo tiempo su amor y su juventud. Por último la muerte tiene otro significado: es una metamorfosis. El tema del angelismo aparece desde el principio de la obra: los amantes son una veces figuras de mármol, como la reina Hermione de *The Winter's Tale*; y otras, espíritus bienaventudados.

Otro tema que aparece, y en esto se diferencia de *The Tempest*, es el de la pequeña comunidad, tema rouseauniano por excelencia[14]. Es una pequeña comunidad que reune algunos seres entre los que se tejen lazos afectivos múltiples (amor, ternura maternal, paternal o filial, sentimiento fraternal, amistad, etc.), aunque el grupo no demuestra tener más que un alma, acaparando ella sola todos los sentimientos posibles. El milagro de la pequeña comunidad consiste en cambiar una existencia colectiva en una esencia indivisible.

Para terminar diré que en el fondo las islas son las mismas pero en un fondo cronológico distinto. *The Tempest* debemos verla como una aventura imperialista. Recordemos que en 1609 se envía la primera expedición a Virginia, que terminó con el naufragio de la nave capitana en las islas del Diablo. Sin duda debió ser una fuente importante para la temática de la obra. La isla Mauricio por su parte es el imperialismo realizado, es una colonia de hecho y de derecho. Ahora se puede pensar en el buen salvaje, una vez que se ha dominado.

13 Idem, pág. 112.

14 Véase el tema de la pequeña comunidad en J. J. ROUSSEAU: *Du Contrat Social*. Paris: Garnier-Flammarion (1966).

The Tempest es el viaje de la metrópoli a la isla y de ésta a la metrópoli; *Paul et Virginie* es el viaje de la isla a la metrópoli y de ésta a la muerte a la vista del paraíso, que se transforma así en un paraíso perdido.

II. LOS DOCTORES: MAGIA BLANCA Y MAGIA NEGRA

Como prólogo a *The Tempest* nos encontramos con la confrontación de la naturaleza y las esferas sociales. Podemos ver un segundo prólogo en el relato de Prospero explicando a su hija el origen de la situación en la que se encuentran. En este relato se aprecia el tema casi obsesivo de Shakespeare: el de los monarcas buenos y malos, de los príncipes legítimos y los usurpadores, del despojamiento del trono a un monarca legítimo. Prospero nos presenta el esquema de la historia feudal al desnudo, nos hace un resumen del *Principe* de Maquiavelo[15]. Es un relato de la lucha por el poder, de opresión y conjura. Y no es solamente la historia de Milán. El mismo tema lo vemos repetido en el destino de Ariel y Caliban. Shakespeare nos presenta la opresión como base del mundo en diversas categorías. Lo que les ha ocurrido a aquellos es la repetición de la historia de Prospero, una ilustración del mismo tema. Antes de que éste y Miranda llegaran a la isla, Ariel fue atrapado por la bruja Sycorax, y por negarse a cumplir sus órdenes lo encierra en el hueco de un árbol hasta que Prospero lo libera para servirse de él después de someterlo a su propio poder. Suplicará repetidas veces por su libertad perdida.

El mismo tema se repite con Caliban. Muerta su madre, empezó a reinar sobre la isla. Era un monarca legítimo, al menos en el sentido feudal de la palabra. Se ve derrotado por la magia de Prospero como éste lo es por Antonio. El mismo Caliban nos lo cuenta:

15 Véase el relato que de todo ello hace Prospero en I, ii, 74-130.

"This island's mine, by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,
Thou strok'st me, and made much of me; wouldst give me
Water with berries in 't; and teach me how
To name the bigger light, and how the less,
That burn by day and night: and then I lov'd thee,
And show'd thee all the qualities o'th'isle,
The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile:
Curs'd be I that did so! All the charms
Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you!
For I am all the subjects that you have,
Which fist was mine own King"[16]

Si a esta obra le aplicamos las directrices de Hobbes en *Leviathanz*[17] estos estados se encuentran en estado primitivo, donde reina la anarquía y no existe más ley que la del más fuerte. Falta un contrato, un acuerdo por el cual uno renuncie en parte a su derecho natural de libertad a cambio de protección.

Tanto en *The Tempest* con Prospero como en *Notre-Dame de Paris*[18] con Claude Frollo, se nos muestra de manera violenta la antinomia grandeza de la mente humana-fragilidad del orden moral. Ambas secciones pueden situarse en el siglo XVI, siglo de los descubrimientos oceánicos y de descubrimientos y desarrollo científicos, sobre todo astrológicos. Frente a ese potencial del intelecto humano los dos autores nos presentan defectos morales: la lucha por el poder, intento de asesinato, rebelión, borrachera, lujuria, el primero, y el defecto o falta de la vida sexual como causa de una perturbación mental, el segundo.

Al hablar de los doctores no podemos olvidarnos de *Dr. Faustus* de Ch. Marlowe. Ha adquirido todo el saber que el conocimiento humano puede llegar a abarcar, pero quiere conocer lo que hay más allá y cuando lo consigue se pierde. Pero sigamos con Prospero. Nos extraña sobremanera que abandone sus poderes. Una vez perdió su ducado por dedicarse a los libros y ahora arroja éstos para volver a Milán. Extraña que un mago, dueño de los elementos, a cuya orden se abren las tumbas dejando libres a los muertos, que

16 Idem, I, ii, 333-344.
17 HOBBES, T: *Leviathan*. Chicago, I.A. Gateway Edition (1956).
18 HUGO, V: *Notre-Dame de Paris*. Paris, Editions G.P. (1960).

sabe oscurecer el sol a mediodía y calmar el viento, arroje su varita mágica y renuncie a reinar sobre el destino de los hombres:

"Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint"[19].

Prospero se convierte en un vulgar mortal, indefenso como los demás. Contempla con nostalgia la naturaleza a la que ha dominado. Para él la salida de esa naturaleza es preludio de destrucción y de muerte. Se convierte así en un protagonista de ilusiones perdidas, de amarga sabiduría y de frágil esperanza. Con él aparecen grandes temas renacentistas: de utopía filosófica, de los límites del conocimiento humano, de la unidad del hombre y de la naturaleza, del dominio de la naturaleza por el hombre, de lo que amenaza el orden moral.

Claude Frollo recuerda más a Dr. Faustus. En la opinión de la gente es evidente que entre él y el diablo existe un pacto:

"On ne douta pas que le jour fût venu où, d'après leur pacte, Quasimodo, c'est à dire le diable, devait emporter Claude Frollo c'est à dire le sorcier"[20].

Sin embargo Quasimodo no tiene de diablo más que el aspecto, la "carcasse". En el fondo es el único ser puro del gran teatro parisino junto con Esmeralda. Claude Frollo no ha hecho un pacto con el diablo Quasimodo sino con el que él lleva dentro.

Ambos doctores practican la misma magia y al comienzo buscan los mismos fines. Sólo después cambiarán, Prospero tras ser derrocado y Claude Frollo cuando quiere conseguir los favores de Esmeralda. Pero veamos quién es el archidiácono de la catedral de París. Nace en el seno de una familia media, de esas que en lenguaje popular llaman alta burguesía o pequeña nobleza. Desde pequeño sus padres lo destinan al estado eclesiástico. Todavía niño, se ve encerrado en el colegio Torchi de la universidad de París, donde se hace hombre con el misal y el lexicon. Era un muchacho triste, grave, serio, que estudiaba ardientemente y aprendía rápidamente. No gustaba de las algaradas estudiantiles y se mezclaba poco con sus

19 *The Tempest*, Epilogue, vv. 1-3
20 *Notre-Dame de Paris*, págs. 268-9.

compañeros. A los dieciseis años el joven clérigo hubiera podido enfrentarse con un padre de la Iglesia sobre teología mística, sobre teología canónica con un padre conciliar, y sobre teología escolástica con un doctor de la Sorbona. El Derecho no tiene secretos para él, y se lanza a la medicina y las artes liberales con una verdadera ansia por adquirir ciencia. De tal manera que a los 18 años había estudiado en las cuatro facultades y parecía que no tenía su vida otro fin que el de saber.

Y surge la catástrofe: la peste se lleva a toda su familia excepto al hermano menor que queda a su cargo. Hasta entonces sólo había vivido por y para la ciencia, y ahora empezaba a vivir en el mundo. A los veinte años y con dispensa especial de Roma, es ordenado sacerdote, es el más joven de los coadjutores de Notre-Dame.

Desilusionado por la conducta de su hermano, desilusionado en sus afecciones humanas se lanza en brazos de la ciencia, esa "hermana" que no se ríe de nosotros y nos devuelve los cuidados de que la hemos hecho objeto. Claude Frollo, desde muy joven, ya ha recorrido por completo el círculo de los conocimientos humanos positivos, exteriores y lícitos. Va más lejos, busca nuevos alimentos para la insaciable actividad de su inteligencia. Había agotado el "fas" del saber humano y osa penetrar en el "nefas":

Alors il avait creusé plus avant, plus bas, dessous toute cette science finie, matérielle, limitée; il avait risqué peut-être son âme, et s'était assis dans la caverne à cette table mystérieuse des alchimistes, des astrologues, des hermétiques, dont Averroès, Guillome de Paris et Nicholas Flamel tiennent le bout dans le Moyen-Age, et qui se prolongue dans l'Orient, aux clartés du chandelier à sept branches, jusqu'à Salomon, Pythagore et Zoroastre"[21].

Visita a menudo el cementerio donde descansa su familia, pero parece más devoto de las extrañas figuras de algunas tumbas que de la cruz que las preside. Frecuenta una casa tenebrosa en ruinas donde, según cuentan, el propietario había enterrado la piedra filosofal. Tenía una pasión muy singular por la portada simbólica de Notre-Dame.

Por otra parte, se sabe que Claude Frollo se había acomodado

21 Idem, pág. 175.

en una de las torres, en un pequeño cuarto muy secreto donde nadie entraba, ni siquiera el Obispo, sin su permiso. Y nadie sabía lo que esa celda contenía, aunque por las extrañas luces que a menudo aparecían y desaparecían por la noche hacía exclamar a las mujeres *"Voilà l'archidiacre qui souffle, l'enfer pétille là-haut"*[22].

Con todo no es una prueba evidente para acusar a Claude Frollo de practicar la "magia negra" pero para el pueblo *"c'était bien autant de fumés qu'il en fallait pour supposer du feu"*. Sin embargo debemos advertir que las ciencias de Egipto, la nigromancia, la magia, incluso la más blanca e inocente, no tenían enemigo más encarnizado, denunciador más severo que Claude Frollo. Pero todos lo consideran en terreno peligroso. Incluso los doctores del Capítulo le consideran como un alma que se aventura en el vestíbulo del infierno, perdido en los antros de la cábala, tanteando en las tinieblas ocultas. Para los más Quasimodo era el demonio y Claude Frollo el mago:

Il était évident que le sonneur devait servir l'archidiacre pendant un temps donné au bout duquel il emporterait son âme en guise de paiement"[23],

líneas éstas que nos acercan al mito de Fausto.

De semblante severo, es víctima de risas y bromas estudiantiles al mismo tiempo que causa horror a la pobre gente que se cruza con él en la iglesia. Por otra parte redobla la severidad para consigo mismo. Tanto por estado como por carácter, permanece alejado de las mujeres; parece odiarlas más que nunca, sobre todo a las gitanas. Sus creencias son un tanto complicadas y se debaten en contínuas dudas. Por una parte le oimos decir *"Credo in Deum"* y por otra, unas líneas más adelante,

"...Et moi j'ai étudié la médicine, l'astrologie et l'hermetique. Ici seulement est la vérité..., ici seulement est la lumière... L'or, c'est le soleil, faire de l'or, c'est être Dieu. Voilà l'unique science"[24].

En el oro está el origen de todo poder. Si lo hubiese conseguido, el rey de Francia se llamaría Claude y no Luis. Pero tampoco tendría porqué conformarse con el trono de Francia cuando en sus

22 Idem, pág. 177.
23 Idem, pág. 178.
24 Idem, pág. 187.

manos podría estar el mismísimo imperio de Oriente. El oro-corona como símbolo del poder ya aparecía en *Tamburlain* de Ch. Marlowe.

Para conocer a Frollo tenemos dos fuentes de información: la que nos ofrece el pueblo y la que él mismo nos da. Las mismas fuentes las tenemos en Prospero. A ambos les falta un pacto con el diablo del que sólo les separa una simple llamada que no llegan a hacer.

El final de ambos doctores es diferente. Prospero se dejó derrotar una vez por Caliban pero no supuso una derrota definitiva. Más bien fue una sorpresa porque el mago sigue dominando hasta el final. Claude Frollo se deja sorprender una sola vez por su perro fiel y este descuido le cuesta la vida. Los doctores no han sido infalibles. A ambos les ha fallado la varita mágica.

III. LOS MONSTRUOS: CALIBAN Y QUASIMODO

Extraña que Shakespeare introduzca en una de sus obras un personaje defectuoso, mínimo de humanidad, un monstruo. No nos tiene acostumbrados a este tipo de personajes. Lo suyo son reyes, nobles, pastores y villanos; dioses, ninfas, genios y fantastas. Y en la última de sus obras, lo más extraño de un ser viviente, mitad hombre mitad pez, pero rey al fin y al cabo.

Prospero lo llama salvaje y deforme esclavo, tierra, vil fango, diablo, bestia, pesada tortuga y, lo más frecuente, monstruo. Trínculo le da el nombre de asqueroso pez. Caliban tiene piernas de hombre pero sus brazos son como aletas. Siempre está mascando algo en la boca, gruñe, anda a cuatro patas.

Caliban no sabía hablar hasta que Prospero y Miranda le enseñaron. Pero esto no le sirve de mucho a nuestro personaje porque no conoce el significado ni el fin primordial del habla. Podemos plantear la tesis de que el habla puede convertirse en una maldición y no hacer más que ahondar en la esclavitud:

"You taught me language, and my profit on 't
Is, I know how to curse: the red-plague rid you,
For learning me your language"[25].

25 *The Tempest*, I, ii, vv. 365-368.

Caliban, engendro de la bruja Sycorax y del diablo, es rey de una isla, rey de sí mismo cual otro Robinson en una isla desierta. Prospero, el mago que ha perdido su reino y que ha sido desterrado, el océano-rey-poder de un estado comunitario, lo domina, se apodera de su estado. Su tormento consistirá en punzadas y pellizcos, cólicos y calambres, castigo propio de un alma atormentada en el infierno.

Caliban solo no es nada, es materia informe, pero natural. Ariel es el espíritu de la naturaleza, el segundo habitante "independiente" de la isla. Dominados ambos, Prospero tiene en sus manos la Naturaleza misma, completa. Consigue lo que nadie en su tiempo ha hecho. No sabemos de dónde le viene el poder. En la isla no tiene aparatos de alquimia ni de astrología; tampoco es un matemático ni un geógrafo. Es sencillamente un mago.

Ariel es espíritu abstracto como abstractos son los sufrimientos que padece y la libertad con la que sueña. Para él la libertad consiste en rechazar toda relación de dependencia. El tormento de Caliban, dragón de los cuentos de caballerías o monstruo marino que los avezados marineros de la época encontraban en el Mar de los Sargazos, es un tormento concreto, físico y hasta bestial. La primera escena en la que aparece Ariel señala el anhelo de la libertad. La primera vez que lo hace Caliban es para rebelarse, es la entrada del esclavo:

"Thou poisonous slave, got by the devil himself
Upon thy wicked dam; come forth"[26].

Caliban es un rey que perdió su reino y quiere recuperarlo. Y los mejores y únicos aliados con los que cuenta son un borracho (Stephano) y un bufón (Trinculo) que también quiere gobernar. Es una traición por parte de Caliban que coge a Pospero de sorpresa. Es la única derrota que sufre en la isla pero la segunda de su vida. Perdió su Ducado por entregarse al arte y la ciencia, por confiar en su hermano. La traición de Caliban es una nueva derrota de los métodos educativos de Prospero. Su varita mágica no resultó ser del todo poderosa.

Para Miranda, que con Ferdinand vive ausente de la acción, Ca-

26 Idem, I, ii, vv. 321-322.

liban es un hombre. Está puesto en pie de igualdad con Prospero y aquél es el tercer hombre que había visto.

Caliban es un monstruo deforme, Ferdinand el más apuesto de los príncipes. Es un monarca, un monstruo y un hombre. Dice Ian Kott que *"he is both grotesque and tragic. He is a ruler, a monster and a man. He is grotesque in his blind, dark and naïve revolt, in his desire for freedom, which to him still means just a quiet sleep and food"*[27].

Si Caliban es rey de una isla, Quasimodo es amo y señor de Notre-Dame. Salimos de una isla cualquiera, en un mar sin nombre y nos vamos al centro de una ciudad concreta, populosa, capital de un reino, París. La primera vez que aparece Quasimodo es en una fiesta popular. El "mystère" de Maître Gringoire no es del gusto de la canalla. Prefieren la representación jocosa y cruel de la elección del "pape des fous", la fealdad sublimada al grado máximo, juegan a quien se parezca más a un fauno o a Belzebuth. Y no gana Quasimodo. Pero veamos cuál es el esperpento humano que aparece ante el divertido público:

"La grimace était son visage ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux époles une bosse énorme dont le contrecoup se faisait sentir par-devant; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvait se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuses; et, avec toute cette defformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigeur, d'agilité et de courage; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner"[28].

Hasta aquí una larga pero interesante, por objetiva, descripción. Pero la canalla añade más cualidades-defectos a esta horrible cosa. Quasimodo es el campanero del que tienen que guardarse las mujeres encinta o con ganas de estarlo; asqueroso mono, tan malo como feo, el mismísimo diablo, anda por los tejados como los gatos, envía sortilegios por las chimeneas, y otro lo reduce a una simple expresión de asco: *"Buah!"*. Para colmo de males es sordo. Este

27 JAN KOTT: *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen (1978), pág. 273.

28 *Notre-Dame de Paris*, pág. 57.

es el "pape des fous", de quien alguien dice que merece ocupar el papado de Roma tanto como el de París.

De niño aparece sobre un banco de una de las capillas de Notre-Dame donde se abandona a los hijos de nadie. Los calificativos de que es objeto nada añaden a los que ya se han dicho: sólo el mirarle es pecado, es un mono fallido, un milagro, no es un niño, es un verdadero monstruo de abominación, una bestia, un animal, el producto de un judio y una cerda, algo que no es cristiano. Todos están de acuerdo en que Quasimodo es un monstruo.

No tiene un opresor ni nadie que le haya arrebatado un reino. El archidiácono de Notre-Dame es su padre adoptivo. Y precisamente hay dos cosas que exceptúa en su odio a los demás: la catedral y Claude Frollo, y al último sobre todo porque le había recogido, alimentado y educado. En sus piernas se refugiaba cuando los perros y otros niños ladraban detrás de él. Le había enseñado a hablar, a leer y a escribir como Prospero y Miranda hicieron con Caliban. Y además le habían hecho campanero de Notre-Dame.

El reconocimiento de Quasimodo es profundo, apasionado, sin límites. El archidiácono tenía en él el esclavo más sumiso, el criado más dócil, el perro guardián más fiel. Haría cualquier cosa por aquél que cuando se quedó sordo le enseñó un lenguaje especial que sólo ellos conocían; incluso se tiraría de lo más algo de Notre-Dame si él se lo mandase.

Este es el imperio de Calude Frollo y Quasimodo su súbdito. Al igual que Prospero, Claude se dedica al arte y la ciencia. Es un mago, un todopoderoso e influyente personaje en Notre-Dame. Domina a las personas con su sabiduría y su malicia, y a Quasimodo, esta mezcla mal conseguida de materia y forma, le domina con su afecto. También como Prospero no mide la capacidad afectiva de su monstruo y es traicionado, le falla su varita mágica. No ha pensado en las posibilidades de este monstruo capaz de deambular y descolgarse por las cúpulas y aleros de la catedral. No sabe que Quasimodo está enamorado de Esmeralda. Nadie lo sabe, ni siquiera la misma gitana. Sufre la vejación de un castigo público por un crimen que cometió su amo, y lo hace con fuerza estóica, ausente de la multitud que lo contempla. Sólo un alma caritativa se acerca a darle de beber, a limpiar sus heridas y su sudor, sólo la Esmeralda.

tro virgen y encantador no se borrará nunca de su memo-
rtir de ahora su amor se verá repartido entre el archidiá-
gitana. Por eso cuando van a ejecutar a la Esmeralda se
de lo alto de la catedral, la rescata y la lleva a sus domi-
ella mata a Frollo y todos los ladrones, mendigos y por-
que quieren rescatarla para sacarla de París. El monstruo
de lo que está ocurriendo. Cree que todos quieren matar
a. Al final la justicia consigue prenderla y la manda eje-
que Quasimodo no pudo conseguir en vida lo consigue
erte.

nodo, sin nadie en la vida, desaparece. Sólo al cabo de
e descubre su paradero. En la fosa común encuentran dos
entralazados, uno con muestras de haber sido ahorcado
eforme, sin muestra alguna de castigo. Al intentar sepa-
desmoronan, se deshacen en polvo.

MANTES

e Tempest Miranda y Ferdinand viven ausentes de lo que
su alrededor. De esto nos dice Ian Kott:

ot take part in the history of the world played on the island; or rather
vate in it in a different sense. Only for them everything really begins for
e. In the course of four hours they will have discovered love, and each
are dazzled with each other. They represent the world's youth. But they
ie world. From first to last they see only each other. They have not even
truggle for power, the rebellion and plotting that have been going around
are enchanted with each other"[29].

ero un resumen muy acertado de lo que son los amantes
t de Shakespeare.

ro escenifica para ellos unos solemnes esponsales ayudado-
Es un factor típico del teatro isabelino y recuerda otras
kespearianas. Es un espectáculo alegórico y en él actúan
riegas hablando en versos pomposos y trabajados. En esta
ero muestra a los amantes el paraiso perdido, lo que hace
a Ferdinand:

"Let me live here ever;
So rare a wonder'd father and a wise
Makes this place Paradise"[30].

Esta escena se interrumpe por la brusca irrupción de la verdadera historia dentro del idilio. Prospero se entera de la traición de Caliban y estalla en ira. Los personajes alegóricos huyen asustados y el mago pronuncia entonces los famosos versos

"We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep,"[31].

que recuerdan el concepto filosófico y poético de la vida es sueño y que parece una advertencia a los jóvenes enamorados en cuanto a la fragilidad e inestabilidad de toda empresa humana. El espectáculo es corto y frágil como la vida misma:

"You do look, my son, in a mov'd sort,
As if you were dismay'd: be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind"[32].

En una isla donde por poco se cometen dos asesinatos en cuatro horas, Miranda y Ferdinand se juegan al ajedrez un montón de reinos. Para ellos no existe ninguno. Juegan fuera de la historia, fuera de esa lucha por el poder que comentábamos antes:

"Mir.: Sweet lord, you play me false.

Fer.: My dearest love.
I would not for the world.

30 *The Tempest*, IV, i, vv. 122-124.

Mir.: Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it fair play''[33].

En este juego del ajedrez puede verse un juicio crítico de lo ocurrido en la isla. Frente a esa lucha por el poder, por ducados y reinos, dos jóvenes mueven a su gusto las piezas clave de la historia y se juegan los reinos. Es una dura y directa crítica a las largas y contínuas guerras sucesorias y dinásticas inglesas. Shakespeare aboga por una solución pacífica y definitiva. No podemos pasar por alto ''The Game of Chess'' de T.S. Eliot, que a su vez hace referencia al drama de Middleton *Women beware Women*, en el que el juego del ajedrez tiene una simbología sexual a través de la victoria. Desde el punto de vista de la simbología nórdica, el ajedrez tiene el valor de dos funciones: jugar con la muerte (jaques, mates) o jugar con la mujer a la que se quiere seducir.

Miranda, con una ingenuidad comparable a la de Esmeralda, no había visto más que a tres personas: su padre, Caliban y Ferdinand. Así que cuando ve al rey y todo su séquito no sale de su asombro, cree que pertenecen a otro mundo:

''...O, wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in 't!

A lo que Prospero responde con toda su amarga sabiduría,

'''This new to thee''[34].

Este mismo ambiente puede verse en *Paul et Virginie*. Paul y Virginie son víctimas de una excesiva estilización. Su autor nos los muestra como un maravilloso grupo escultórico o como seres solamente anímicos, metamorfoseados:

''A leur silence, à la naïveté de leurs attitudes, à la beauté de leurs pieds nus, on eût cru voir un groupe antique de marbre blanc représentant quelques-uns des enfants de Niobé; mais à leurs regards qui cherchaient à se rencontrer, à leurs sourires rendus par de plus doux sourires, on les eût pris pour ces enfants du ciel, pour ces esprits bienheureux dont la nautre est de s'aimer, et qui n'ont pas besoin de rendre le sentiment par des pensées, et l'amitié par des paroles''[35].

33 Idem, V, i, 172-175.
34 Idem, V, i, 181-184.

La novela se abre en un paraíso. El amor de la pareja está predestinado desde su nacimiento. Es el idilio tradicional, el amor desde la infancia, incentivado por sus madres que gozaban de verlos juntos o hablaban de su matrimonio cuando todavía estaban en su cuna. Es un amor que aflora del mismo corazón de su infancia, un amor absoluto, original, que no es fruto de ninguna historia, pero que se encuentra incluido en un destino anterior a la conciencia misma de los amantes. Su amor emerge progresivamente ligado a su lenguaje. Durante mucho tiempo se llamarán hermano y hermana. El progreso de su amor es el progreso de su lenguaje.

Frente al idilio eterno, ideal, encontramos otro marcado por la época en que viven. Estos muchachos son ''enfants de la nature'', sólo la naturaleza se encarga de su educación, hace de ellos seres preservados, instruidos solamente en lo que interesa para su felicidad. Por eso *''ils étaient ignorants comme des Créoles''*[36]. Algo que nos acerca a la pareja ya estudiada.

El suyo es un idilio cósmico y providencial, a la vez poesía y teología, que comprende tres personajes: el hombre, la naturaleza y Dios. Paul y Virginie viven en un mundo que les protege, donde todo les sirve de señal, donde Dios interviene para salvarlos cada vez que se encuentran en peligro. Cuando se pierden en el bosque y están a punto de morir de hambre y de sed, Virginie no pierde la esperanza y exclama:

''Dieu aura pitié de nous... A peine avait-ella dit ces mots qu'ils entendirent le bruit d'une source qui tombait d'un rocher voisin''[37].

Y cuando de nuevo se vuelven a perder

''Prions Dieu, mon frère, et il aura pitié de nous''. A peine avaient-ils achevé leur prière qu'ils entendirent un chien aboyer''[38].

35 *Paul et Virginie*, pág. 90.
36 Idem, pág. 89.
37 Idem, pág. 94.
38 Idem, pág. 97.

Como en *The Tempest*, aquí tampoco falta la representación, pero esta vez son ellos los actores. Juegan a ser personajes bíblicos:

"Tantôt, au son du tam-tam de Domingue, elle (Virginie) se presentait sur la pelouse, portant une cruche sur la tête; elle s'avançait avec timidité à la source d'une fontaine voisine pour y puiser de l'eau. Domingue et Marie, représentant les bergers de Madian, lui en défendaient l'approche et feignaient de la repousser... Alors, me prêtant à leurs jeux, he me chargeais du personage de Raguel, et j'accordais à Paul ma fille Séphora en mariage. Ces drames étaient rendus avec tant de vérité qu'on se croyait transporté dans les camps de la Syrie ou de la Palestine"[39].

Son muchas las influencias de Rousseau, pero donde más sobresalen es en el retrato moral de los personajes, de estos dos "buenos salvajes". Ellos no han tenido otra enseñanza que la compartida por la madre y la naturaleza, y ambas muy unidas. Recordemos a este respecto que los montes cercanos a su cabaña tenían forma de mamas, de ahí su nombre *"Les Trois Mamelles"*.

Paul y Virginie son héroes del filantropismo, su única preocupación es hacer el bien. Por eso no dudan en ir a pedir el perdón de una esclava que había huido de una plantación. El idilio, como las aventuras románticas, termina en tragedia. La crisis comienza con el mal desconocido que afecta a Virginie. Recordemos *Atala* y *René* de Chateaubriand o las heroinas de Henry James. Es el primer fallo en el paraiso, y es importante reconocer que no es debido a una causa humana sino a la naturaleza misma. Esto nos probaría que el mundo soñado tiene más de ideal que de la naturaleza. El segundo elemento de la crisis lo constituye la llegada de una carta de Europa y la partida de Virginie, partida a la vez precipitada y clandestina, llegándose así al punto culminante de la crisis: es una buena ocasión para separar por algún tiempo a Paul y Virginie, parte que termina con la desesperación del primero, su frágil sosiego, y de nuevo sus tormentos cuando teme que ella le haya abandonado.

Sigue una especie de interludio en el que el autor se sirve del Viejo, que deja de ser narrador, para ser un personaje más del relato. El interludio comienza con una larga meditación sobre la soledad, que será contrapunto del idilio y del drama. El Viejo condena la vida social como lo haría el moralista más severo. Sirve para hacer-

39 Idem, págs. 108-109.

nos comprender que no hay conciliación posible entre el paraiso natural y la vida de la ciudad, nos muestra el sentido trágico de la obra y deja entrever la catástrofe final. El Leviatán se tragará a Virginie. Aquí tiene un sentido de mar enfurecido. Para Hobbes era la Teocracia, tanto la católica como la puritana, simbolizando los errores de la organización social. La Iglesia surge como rival en la supremacía política, del gran ente colectivo o *"commonwealth"*. Es un monstruo cuyo cuerpo gigantesco encierra el de todos los ciudadanos y, abusando de su prestigio espiritual, aplasta las crecientes inteligencias de la juventud en las universidades, con una ciencia que no pasa de ser verbal. Posteriormente vino a significar monstruo marino, ballena (episodio de Jonás o *Mobby Dick* de H. Melville) y por analogía mar enfurecido o catástrofe marítima. La muerte de Virginie recuerda demasiado a la de Hero y Leandro.

La narración termina con imágenes de desolación y de muerte. Todo perece al mismo tiempo, no sólo la felicidad del idilio sino también los propósitos y los cálculos de la gente de la ciudad. La muerte como el amor queda ligada a la infancia. El idilio cambia de color: al nupcial le sustituye el fúnebre. La muerte vence, *"son ombre succède à l'aurore, mais elle ne l'obscursit pas"*, dice Robert Mauzi en el prólogo de la obra[40].

Pero salgamos del marco verde de las islas y volvamos a París. *Notre-Dame de Paris* nos ofrece un marco amoroso mucho más complicado que los anteriores por el número y distribución de los personajes. El centro es una niña encantadora entregada desde su más tierna infancia a los quehaceres de "bohémienne". Su medium es una cabrita blanca que responde, y nunca mejor empleada esta palabra, al nombre de Djali. Esmeralda no es una gitana sino una víctima inocente, una niña arrancada de los brazos de su madre por unas gitanas. Desde su llegada a París su sino es la muerte y su fin encontrar algún día a su madre. Son varios los pretendientes que la cortejan.

Como Esmeralda, Pierre Gringoire es un personaje fluctuante en la sociedad parisiense. Recorre todos los caminos que llevan des-

40 Idem, pág. 23.

[41], pasando por una alianza
:za (el misterio que ha mon-
a la representación. Los per-
formadas por "Noblesse-
". Estas cuatro alegorías te-
dicar a la más hermosa. Pe-
Cardenal y los embajadores
e sus lugares como especta-
pest) y el público se divierte
mismo. Interesa más la elec-
goire es el único que se casa
salvarle de la muerte, algu-
) como esposo. Y lo acepta
muy ingenuo se había ido a
:uartel general de la canalla
a osaba poner los pies.

isterios pasa a ser ayudante
suyo es un matrimonio no
lo, es evitar la muerte. Sólo
rá Gringoire triunfar como
ía dar a la vida que llevaba.

nico amor de Esmeralda. Es
el de Virginie. Pero no sabe
abe muy bien su papel, pero
buena, bondadosa, casi in-
na preciosa flor que llevar-
ntretenimiento, un esparci-
:dan muy bien reflejados en
:o oscuro de una taberna-
n, bajo la oculta mirada de

literatura, utilizó imágenes de nues-
es miracles". Véase a este respec-
Rinconete y Cortadillo". Madrid:

Para Frollo ocupará el lugar de la piedra mágica, filosofal, que no ha conseguido encontrar en los estudios de laboratorio, es la Helena de *Dr. Faustus*, la última gracia que pide antes de condenarse. Es lo único que no ha poseído hasta ese momento y que la naturaleza le pide a gritos. Cualquier medio para conseguirla es bueno, aunque sea asesinando al capitán y acusándola a ella del crimen. Así se define él mismo:

"Et bien, oui! assassin! dit-il, et je t'aurai. Tu ne veux pas de moi pour esclave, tu m'auras pour maître. Je t'aurai. J'ai un repaire où je te traînerai. Tu me suives, ou je te livre! Il faut mourir, la belle, ou être au prêtre! être à l'apostat! être à l'assassin! dès cette nuit, entends-tu cela! Allons! de la joie! allons! baise-moi, folle! La tombe ou mon lit"[43].

Hemos de recordar que también Caliban intentó una vez violar a Miranda. Por lo tanto, en el aspecto sexual el doctor se pone a la altura del monstruo de *The Tempest*. Claude Frollo entrega a Esmeralda a la justicia, acción que pagará con la muerte.

El amor de Quasimodo es una mezcla de agradecimiento y de bondad. No puede olvidar que solamente la Esmeralda se había apiadado de él cuando estaba recibiendo un castigo público por una falta que no había cometido. El suyo es un amor puro pero imposible. Su expresión verbal es digna de la que encontramos en *Paul et Virginie*:

"-Jamais je n'ai vu ma laideur comme à présent. Quand je me compare à vous, j'ai bien pitié de moi, pauvre malheureux monstre que he suis! Je dois vous faire l'effet d'une bête, dites. Vous, vous êtes un rayon de soleil, una goutte de rosée, un chant d'oiseau. Moi, je suis quelque chose d'affreux, ni homme, ni animal, un je ne sais quoi plus dur, plus foulé aux pieds et plus difforme qu'un caillou!"[44].

No se hace ilusiones. Sabe que su amor es imposible. El tema de la bella y la bestia de Mme. d'Aulnoi se repite:

"Je ne dois pas rester trop longtems. Je ne suis pas à mon aise quand vous me regardez. C'est par pitié que vous ne detournez pas les yeux. Je vais quelque part d'où je vous verrai sans que vous me voyez. Ce sera mieux"[45].

43 Idem, págs. 534-535.
44 Idem, págs. 412-413.
45 Idem, pág. 413.

Ellos empiezan a vivir ahora. Para ellos es el encuentro con el principio, la felicidad. Así resume Jan Kott el final de la obra:

"Prospero wins back the throne of Milan. Alonso, the King of Naples, has regained his son and regrets his former treachery. Liberated Ariel has vanished into thin air. Caliban has realized that he had mistaken a drunkard for a god. The young lovers, Miranda and Ferdinand, play chess "for a score of kingdoms". The ship has been saved and awaits them in a quiet bay. Trespasses and crimes have been forgiven. Even the two treacherous brothers are invited to supper at Prospero's cell. It is evening, a brief peaceful moment after tempest. The world which had left its orbit... has now been restored to moral order... The morality play has been performed, the spell is over, and so is madness"[48].

Conflicto entre el poeta y el mundo, entre Ariel y Caliban, puro espíritu y pura bestialidad. Tema de la nostalgia, los recuerdos, de ilusiones perdidas, se abandona lo que tanto ha costado conseguir.

Pero al fin y al cabo ellos viven. Paul y Virginie han muerto sin volver a encontrarse. Sólo la muerte nos une a todos. Todos mueren. Sólo queda el Viejo y tú, yo o cualquiera que haya querido escuchar la historia que él nos ha contado. La ilusión perdida queda para nosotros. Para los demás queda el recuerdo de unos amantes ejemplares, reliquias del amor. Lugar de peregrinación será su tumba.

En *Notre-Dame de Paris* sólo quedan con vida el poeta Gringoire y la cabra. Los demás mueren trágicamente. La madre que sujeta a su hija para que la ajusticien es la primera en morir de dolor cuando la reconoce. Claude Frollo muere víctima de su protegido. Esmeralda, víctima de todos. Quedan las innumerables víctimas de Quasimodo. Este se entierra en vida abrazando el cuerpo inerme de su amada en la fosa común donde van a parar los cuerpos de los ajusticiados. Nosotros nos hemos dado cuenta de la acción, advertíamos los pasos en falso que daban los personajes pero no hemos podido hacer nada para evitar la tragedia. La vida sigue. ¡Qué importan los muertos! Todo sigue igual. La vida sigue. El tiempo transcurre inexorablemente. La vida acaba, pero otras nacen. El hombre es inmortal sólo mientras vive. Todo se acaba. Sólo quedan los recuerdos, nostalgias, ilusiones perdidas.

48 JAN KOTT: *Shakespeare Our Contemporary*, págs. 237-238.

THOMAS HARDY: JUDE THE OBSCURE

Susana ONEGA JAÉN

En *Twentieth Century English Literature*[1] Harry Blamires señala la peculiar situación de Thomas Hardy en la historia de la literatura inglesa, a caballo entre dos períodos distintos, la época Victoriana y el reinado de Eduardo II, concluyendo:

Chronologically ... he is a nineteenth century novelist and a twentieth century poet (p. 8).

Podemos aceptar esta afirmación siempre que hagamos hincapié en el adverbio "chronologically" pues, como Merryn Williams ha puesto de relieve en *A Preface to Hardy*[2]:

We call Hardy a Victorian because he spent the first sixty years of his life in the nineteenth century and it was that century which formed many of his beliefs and ideas. But he was not a typical Victorian; to many of us he now seems to exemplify the more modern, adventurous, questioning spirit which came into literature about the turn of the century and led on directly to the work of D.H. Lawrence (p. 61)

1 BLAMIRES, Harry: *Twentieth Century Literature*, Hong Kong: Macmillan (1982).

2 WILLIAMS, Merryn: *Preface to Hardy*. London: Longman 1979, (1976).

Como es bien sabido, Hardy encontró siempre en su propio tiempo un abierto rechazo a sus novelas por parte de un sector importante del público. Tras la aparición de *Jude the Obscure*[3] a finales de 1895, Hardy abandonaría para siempre este campo para dedicarse por entero a la poesía. En la Postdata al Prefacio de su primera edición, publicada en abril de 1912, Hardy se lamenta de la mala recepción de su novela, tanto en Inglaterra como en el Nuevo Continente, así como de la gran controversia suscitada entre sus pocos defensores y sus múltiples detractores, achacando a este hecho su decisión de apartarse de la creación novelística para siempre:

The only effect of it (the controversy) *on human conduct that I could discover being its effect on myself -the experience completely curing me of further interest in novel-writing* (p. 41).

Sería ingenuo suponer, pese a todo, que la única razón que tuvo Thomas Hardy para negarse a continuar escribiendo novelas fuera su descontento con la crítica y con el público en general pues, como C.H. Sisson apunta certeramente en su Introducción a la edición Penguin de *Jude de Obscure* de 1978[4]

Hardy is not, ultimately, concerned with the fashionable or unfashionable view of morality, or the various social righteousnesses and unrighteousnesses, in which his characters are entangled, except as material for an art which cares for none of them (p. 14)

Con toda probabilidad Hardy abandonó el campo de la novela cuando creyó haber agotado el tema que le había ido absorbiendo progresivamente, sobre todo a partir de *The Major of Casterbridge*[5], a saber, las relaciones de la pareja en el matrimonio y sus efectos sobre las posibilidades de realización del hombre.

En *The Major of Casterbridge* Hardy dramatiza los efectos alienantes de un matrimonio preinaturo que producen una sensación de resentimiento y frustración en el hombre, agobiado por la obligación de atender las necesidades materiales de esposa e hija. En

3 HARDY, Thomas: *Jude the Obscure*, 1st. publ. 1896. Harmondsworth: Penguin 1979, (1978).

4 Ibidem.

5 HARDY, Thomas: *The Major of Casterbridge*, 1st. publ. 1886. Harmondsworth: Penguin 1979, (1978).

esta obra, la solución al conflicto es brutal pues Michael Henchard se libra de esposa e hija por el sistema de venderlas en pública subasta, quedando así libre para ejercer su talento y transformarse de segador por cuenta ajena en propietario y alcalde de Casterbridge.

Hardy no nos dice nada acerca de las razones que pudo haber tenido Michael Henchard para casarse tan joven, aunque es fácil imaginarlas. La novela comienza ya en el punto en que, agobiado por la situación financiera y animado por el alcohol, el protagonista da el paso decisivo de vender a su familia, y no hay a lo largo de toda la obra ningún intento por parte de éste de justificar filosófica o lógicamente su acción.

El comienzo de *Jude the Obscure* es muy parecido, con la importante diferencia de que aquí Hardy se remonta a la niñez del protagonista, haciendo hincapié en su carácter soñador y en su pasión por el estudio, de manera que su boda con Arabella, a la que ha sido abocado por un engaño, significa la truncación de sus esperanzas de entrar en la Universidad y de elevarse de condición social. También hay diferencias importantes en el carácter de los protagonistas de una y otra novela: Michael Henchard es ante todo un hombre de acción, fuerte y poco reflexivo, acostumbrado a hacerse obedecer. Su esposa Susan es todo lo contrario, tímida, callada y obediente, representante prototípica de la esposa-esclava. En *Jude the Obscure* la situación es el reverso: Jude es enfermizamente sensible, compasivo y tímido; Arabella es fuerte, desconsiderada y vital. Su asociación con los cerdos que cuida en la granja de su padre y que es capaz de sacrificar, crudamente simboliza su apego a la tierra y a los placeres sensibles, de manera que su conquista de Jude significa la victoria de la carne sobre la mente, de las pasiones sobre el intelecto.

Mientras que en *The Major of Casterbridge* la lucha que Michael Henchard ha de librar, a partir de la venta de su esposa, es una batalla por el ascenso en la escala social y el reconocimiento de su respetabilidad, Jude luchará por abrirse un camino en la Universidad y en el mundo intelectual de Christminster, pero también, por imponer una forma de vida en disonancia con el canon establecido de respetabilidad.

Con el paso del tiempo tanto Michael Henchard como Jude

Fawley encuentran otra mujer que ocupe el lugar de la primera. Las relaciones de Mr Henchard con Lucetta son simplemente las de dos amantes que han puesto en peligro su reputación dejándose llevar por una pasión ilícita. Su proyecto de matrimonio, por tanto, tras la muerte de Susan, es tan sólo un intento de conformarse al patrón establecido de moralidad que prescribe el matrimonio como la única forma que tiene una mujer de recuperar el honor perdido:

They were intimate -rather. He did not think so deeply of her as she did of him. But in an impulsive moment, purely out of reparation, he proposed to make her his wife. She agreed. But there was an unexpected hitch in the proceedings; though she had been so far compromised with him that she felt she could never belong to another man, as a pure matter of conscience, even if she should wish to (p. 243).

Aunque este matrimonio nunca llega a celebrarse, está claro que, tanto para Lucetta como para Michael Henchard -lo mismo que para Elizabeth-Jane y el resto de Casterbridge-, la boda es la única alternativa honorable que tienen. De hecho, podría decirse que Michael Henchard no piensa en otra cosa que no sea reparar el daño cometido, desde el momento mismo en que vendió a Susan y a Elizabeth-Jane, primero gastándose las cinco guineas que el marinero le dió por ellas en un vano intento de localizarlas; casándose con Susan por segunda vez tras la supuesta muerte de aquél y manteniendo su palabra de matrimonio a Lucetta. Sin duda Henchard expía con creces su mala acción de juventud, comportándose honorablemente el resto de su vida e intentando así hacerse perdonar la base falsa sobre la que se asentó su prosperidad. Pero, en las novelas de Hardy, los movimientos del destino son siempre caprichosos e imprevisibles. No hay plan cuidadosamente establecido (como en las novelas Victorianas) para castigar al injusto, primar al justo y perdonar al arrepentido. La rueda de la fortuna sigue un camino propio e inexcrutable y, lo mismo que nos enriqueció, nos puede volver a empobrecer. Al final de *The Major of Casterbridge*, Michael Henchard se encuentra solo, malquerido y pobre, de nuevo segador por cuenta ajena, sin esposa e hija, precisamente en el mismo punto en que se encontraba la mañana que siguió a la venta de Susan y Elizabeth-Jane en la barraca de la feria. Su muerte, como un viejo animal solitario en la choza del pastor, viene a simbolizar la estrecha unión entre el hombre y la Naturaleza que le rodea, convirtiéndole en parte del paisaje, diminuto átomo de polvo traído y llevado por el viento, cuya desaparición pasa desapercibida para el resto de la Creación.

En *Jude the Obscure*, por tanto, Hardy retoma una situación analizada ya parcialmente en *The Major of Casterbridge* para buscar sus implicaciones más profundas, cuestionándose abiertamente la injusticia de un sistema social que condena a la pareja a un matrimonio indisoluble y ve con malos ojos cualquier tipo de alteración de la rígida estructura social.

Engañado por Arabella, Jude accede a casarse con ella muy joven a fin de salvaguardar su honor. Este matrimonio, basado en una fuerte atracción sexual, está condenado al fracaso porque limita y degrada la parte intelectual de Jude, haciendo imposible la consecución de su meta de entrar algún día en la Universidad. Pese a todo, Jude consigue librarse de Arabella muy pronto, al llegar a un acuerdo mutuo de separación y emigrar ésta a Australia, de forma que Hardy ofrece a Jude una segunda oportunidad de reemprender su verdadero camino y labrarse un porvenir. Pero, si para Michael Henchard la creación de riqueza es algo intrínseco a él, para Jude Fawley, el tímido, reflexivo y apasionado idealista, la barrera económica resultará siempre un obstáculo insalvable, y además volverá a cometer el error de enamorarse otra vez.

Se ha dicho de Sue Bridehead que es la primera heroína de Hardy que se parece a "The New Woman", ese tipo de mujer que surge en Inglaterra en la década de los años mil ochocientos noventa, dando lugar al movimiento feminista y de la que Lillian Harman, en "Pen Points"[6], escribió:

Nature does not force the "new woman" to assume a position inferior to her lover, in any relation of life. She will sustain only the relations which she herself desires, will be happy in the love of her lover, and tenacious of her own self-respect; and her children will imbibe the spirit of their free mother, and will be happy, healthy, and independent -in marked contrast to the offspring of the "submitting" slave mother (p. 96)

Sue Bridehead comparte con estas mujeres su sentimiento de igualdad entre los sexos, su comportamiento irreflexivo y su independencia, su intelectualismo y su admiración por escritores como John Stuart Mill; sin embargo, como Gail Cunningham pone de relieve en "Thomas Hardy: New Women for Old"[7], existen aspectos

6 HARMAN, Lillian: "Pen Points", *Adult*, May (1898).

7 CUNNINGHAN, Gail: "Thomas Hardy: New Women for Old", *The New Woman and the Victorian Novel*, London: Macmillan (1978), págs. 88-118.

importantes en el carácter de Sue Bridehead que la apartan de las típicas militantes feministas, sobre todo en lo concerniente a la agresiva libertad sexual que estas propugnan y que Sue Bridehead sustituye por una gélida carencia de pasión. Lo mismo que Jude, Sue Bridehead ha cometido el error de casarse precipitadamente, por razones equivocadas, con un hombre al que no ama y, aunque es tan afortunada como Jude en conseguir el consentimiento de su esposo para separarse materialmente primero y obtener el divorcio después, no consigue, pese a todo, liberarse de la carga psicológica que supone el saberse unida en matrimonio por un sacramento indisoluble. Lo mismo que Tess, Susan Henchard o Lucetta, Sue Bridehead, a pesar de sus convicciones filosóficas, su capacidad de raciocinio y su rebeldía consustancial, termina abandonando sus convicciones más íntimas sobre el derecho de los seres humanos a la felicidad y, acosada por los remordimientos tras la masacre de sus hijos y el suicidio de Father Time, vuelve a casa de Phillotson, a un matrimonio estéril y masoquista.

A lo largo de su vida Sue Bridehead ha conocido a tres hombres diferentes y se ha negado siempre a mantener relaciones sexuales con ellos. Aunque no se nos dice abiertamente, la prematura muerte del estudiante de Christminster, con quien convivió Sue antes de conocer a Jude Fawley, pudo haber tenido que ver con su desesperación ante esta importante cláusula en sus relaciones amorosas. Tras casarse con Phillotson, Sue descubre con horror que los deberes como esposa incluyen una sujeción sexual a los deseos del hombre que no es capaz de soportar, y es esto precisamente lo que la lleva a solicitar una separación matrimonial. Pese a convivir con Jude Fawley durante varios años, tampoco cede a sus requerimientos amorosos hasta que teme que Arabella lo aparte de su lado. Está claro que Sue contempla su relación con los hombres desde un punto de vista totalmente masculino, similar a la que existiría entre dos jóvenes del mismo sexo que terminan amándose a partir de una perfecta comunión espiritual. Así al menos es como Sue describe a Jude su relación con el estudiante de Christminster:

We used to go about together -on walking tours, reading tours, and things of that sort- like two men almost. He asked me to live with him, and I agreed to by letter. But when I joined him in London I found he meant a different thing from what I meant. He wanted me to be his mistress, in fact, but I was not in love with him -and on my saying I should go away if he did not agree to my plan, he did so. We shared a sitting-room for fifteen months; and he became a leader-writer for one

of the great London dailies; till he was taken ill, and had to go abroad. He said I was breaking his heart by holding out against him so long at such close quarters... (p. 202)

Hardy, con su conocido afán de dejar bien claro el simbolismo de las acciones de sus personajes, pone en boca de Sue esta declaración precisamente cuando, tras escaparse del colegio metiéndose en el arroyo, ha sido acogida por Jude en sus habitaciones de soltero y se seca ante la chimenea enfundada en el traje de los domingos de éste. Tampoco es casual, por tanto, que, al entrar la patrona para preguntarle, si querrán comer en casa, ésta tome a Sue por un chico. Pese a todo, es la propia Sue quien se define más claramente, cuando le dice a Jude:

People say I must be cold-natured, -sexless- ... But I will not have it Some of the most passionately erotic poets have been the most self-contained in their daily lives (p. 203).

Con estas palabras Sue rechaza las acusaciones de frigidez que, tanto dentro de la obra, como en las bocas de los críticos, le han sido hechas a menudo. Se ha dicho a veces que Sue Bridehead es una mujer irreal, producto de la fantasía de la mente de un hombre, y es cierto que esta alusión a los poetas románticos que consumen su pasión sin realizarla jamás nos lleva a comparar a Sue con las heroínas de romance, siempre virginales y gélidas, exigiendo siempre una veneración que se confunde en sus orígenes con el culto a la Virgen María. En "Pessimism and Fictional Form"[8] David Lodge describe lo que J. Hillis Miller ha denominado "scenes which ... dramatise some form of obstructed relationship" y que son escenas en las que la comunicación entre dos personajes está mediatizada por algo que les separa físicamente, como un alféizar de ventana, el umbral de una puerta o un arroyo, o que se produce en forma de carta, cuando sería fácil tener una entrevista personal, como, por ejemplo, y cito a Lodge:

The extraordinary exchange of notes between herself (Sue) *and Phillotson in their school in which she begs to be released from their marriage* (p. 198).

David Lodge analiza esta tendencia de Sue Bridehead a poner

8 LODGE, David: "Jude the Obscure: Pessimism and Fictional Form", *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. Dale Knamer (ed.). London: Macmillan (1979), págs. 193-201.

obstáculos entre sí misma y su interlocutor como una exacerbación de su enfermiza aversión a los contactos físicos, contrapesada en la novela por la tendencia opuesta de Arabella a buscar el contacto como medio de disuasión de su interlocutor, y aunque esta lectura es clara a un nivel primario de interpretación, a un nivel más profundo es posible ver la relación simbólica entre obstáculos y pureza, entre la rosa y la muralla que protege el "hortus conclusus".

Tras conocer a Sue, Jude abandona definitivamente sus esperanzas de entrar en la Universidad y de ordenarse sacerdote. Pese a ello, de la mano de Sue, Jude Fawley es capaz de dar a su vida intelectual un vigor y profundidad inusitados. Ella le enseña a despreciar los convencionalismos que matan la libertad y destruyen los deseos de vivir del hombre, proponiéndole un proyecto de vida en común basado en la camaradería y la mutua comprensión. En *Sons and Lovers* D.H. Lawrence reproduce un planteamiento muy similar, si suprimimos la cuestión moral de fondo sobre la indisolubilidad del matrimonio que subyace en la obra de Hardy. En la obra de Lawrence la relación de Paul Morel con Miriam y Clara es básicamente la misma que la que mantiene Jude con Arabella y Sue Bridehead[9]. Arabella es a Clara lo que Miriam es a Sue. Las dos primeras simbolizan la posibilidad de realización de la pareja a través del sexo. Ambas ejercen una gran fascinación sobre sus amantes y son capaces de apartarles -al menos temporalmente- de sus tendencias más sublimes. Pero ambas también se sienten insatisfechas de lo que reciben de ellos, incapaces por su forma de ser de entregarse sin reservas mentales. Miriam se diferencia de Sue en que es mucho más sumisa y resignada, pero comparte con ella su característica más sobresaliente, la frigidez, acompañada de una inteligencia superior, capaz de satisfacer las necesidades intelectuales de su pareja. De las cuatro mujeres, posiblemente sea Sue Bridehead el personaje más interesante, por su mezcla de espiritualidad, masoquismo y rebeldía que la convierten en una compañera fascinante y destructiva al mismo tiempo. Salvando las diferencias podría decirse que, en la obra de Lawrence, Sue Bridehead se ha escindido en dos

9 Sobre la relación entre *Jude The Obscure* y *Sons and Lovers*, ver Norman PAGE, "Hardy, Lawrence, and the Working-Class Hero", en Francisco GARCÍA TORTOSA and Ramón LÓPEZ ORTEGA (eds.), *English Literature and the Working Class* (Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980), págs. 39-58.

personajes diferentes: Miriam y Mrs Morel. Como ésta última, Sue mantiene a su amado atrapado en la madeja de un amor posesivo que excluye el sexo, pero también a otras mujeres que pudieran dárselo y que pide más amor del que es capaz de entregar a cambio. Al final de la novela, Jude se da cuenta por fin de esta incapacidad de entrega de Sue, cuando ella decide abandonarle para volver con Phillotson:

I will never come to see you again, ever if I had the strength to come, which I shall not have any more. Sue, you are not worth a man's love! (p.469)

En *Sons and Lovers*, Paul Morel tiene fuerzas para abandonar primero a Miriam, luego a Clara y finalmente para poner morfina en el té de su madre, acelerando así su muerte, de modo que el libro se cierra con una nota de esperanza, con la perspectiva de una vida artística en el extranjero. En la obra de Hardy, sin embargo, no existe más salida del absurdo que la propia muerte del héroe. Jude se suicida caminando bajo la lluvia hasta la casa de Sue en estado febril; su acto es la última muestra de rebeldía que ha sido capaz de dar:

I made up my mind that a man confined to his room by inflammation of the lung, a fellow who had only two wishes left in the world, to see a particular woman, and then to die, could neatly accomplish those two wishes at one stroke by taking this journey in the rain (p. 472).

Pero si en D.H. Lawrence las complejas relaciones entre tres mujeres y Paul Morel agotan de por sí el nudo de la trama, en *Jude the Obscure* estas relaciones son sólo el aspecto palpable de un dilema de fondo que acapara la atención de Hardy y que es el injusto sistema social que condena a la pareja a un matrimonio indisoluble a pesar de que en la práctica no parece existir el matrimonio perfecto y estable.

En *The Major of Casterbridge* la sensación de que el vínculo matrimonial es indisoluble es tan fuerte que Henchard no duda en volver a casarse con Susan cuando vuelve a encontrarla al cabo de los años, y ello a pesar de que preferiría hacerlo con Lucetta. Cuando a su vez por fin se le ofrece a Lucetta la oportunidad de casarse con Henchard y ésta lo rechaza en favor de Donald Farfrae, los vecinos de Casterbridge organizan un "skimmington ride", cuyos efectos, como es sabido, son tan brutales que causan la muerte de Lu-

cetta. Está claro que para la sociedad del siglo XIX que describe Hardy[10], una mujer pertenece al primer hombre que la posea y a ningún otro, incluso aunque ésta se case después con alguien diferente. Así, en *Tess of The D'Urbervilles*, pese a casarse con Angel Clare, Tess se siente en conciencia esposa de Alec D'Urberville y este sentimiento es compartido por el propio Alec, quien no sale de su asombro cuando Tess le dice que se ha casado con Angel Clare:

You do? he cried. Somebody else? But has not a sense of what is morally right and proper any weight with you? (p. 395).

En *Jude the Obscure* Hardy afronta en sus implicaciones más profundas la para él lacerante paradoja de que una relación sexual de juventud o un matrimonio concertado con precipitación e ignorancia de sus verdaderas implicaciones pueda destruir la vida de dos personas que habrían sido felices por separado. Para ello Hardy pone en boca de Jude y de Sue toda una serie de argumentos lógicos extraídos tanto de la Biblia como de los escritos de pensadores contemporáneos, sobre todo de *On Liberty*, de John Stuart Mill. De esta forma Hardy se entronca dentro de la moda vanguardista de finales del siglo XIX que, desde trincheras tan dispares como el teatro de Shaw o de Ibsen o las avanzadillas feministas, estaban atacando consistentemente los axionas más cruciales de la moralidad Victoriana.

Pero el elaborado sistema filosófico que ha ido dando sentido a la rebeldía de Sue y de Jude se viene abajo como un castillo de naipes con la inesperada masacre de los niños y el suicidio de Father Time. Hardy intenta convertir este suceso en un mero conflicto de supervivencia, una especie de culminación del progresivo deterioro económico de la familia, pese a lo cual es sin duda el episodio más forzado e irreal de toda la novela, como forzado e irreal

10 SISSON, C.H., en su Introducción a *Jude the Obscure*, Op. cit., págs. 18-19, toca un punto interesante al afirmar que Hardy describe un tipo de sociedad muy retrasado con respecto a la vanguardia londinense: *When he says, in the person of the novelist that 'Agnostics had scarcely been heard of at this time', he is speaking of a small, provincial circle, a world of artisans and tradesmen, serious-minded men for whom thinking meant taking a few paces from the door of the parish church... It needs only a very slight acquaintance with the eighteenth century in England or France -to go no further afield in time or place- to realize how limited such a view is.*

es el propio personaje de Father Time. Los críticos más dispares han convenido en rechazar este climax sangriento como gratuitamente truculento, inverosímil e incluso risible. También es además el episodio de la novela que más se acerca al género popular de las baladas que Hardy solía escuchar en Dorset cuando era niño. Su justificación, si la tiene, está en que Hardy necesitaba en este punto de la historia que la vida propinara a Sue un golpe tan brutal que la obligara a descender del mundo de las ideas al de la realidad sensible. En todo caso, el efecto de la masacre sobre Sue es también increíble, a menos que pensemos que después de todo Sue no había sido honesta, que en realidad sólo estaba jugando a ser progresista.

Con la conversión de Sue el movimiento de la novela completa su círculo. Jude, el piadoso, ha renegado de sus creencias y aspiraciones, iluminado por la lógica de Sue, y ésta a su vez abandona sus principios filosóficos para volver a creer. Para llegar a este círculo vicioso un hombre y una mujer han vivido, luchado y sufrido como pocos, y lo triste es que su sufrimiento y rebeldía no les ha conducido a ninguna parte. La simetría es perfecta, el sentido profundo desolador.

Abandonado por Sue, Jude se entrega a los brazos de Arabella y del alcohol, deja de luchar y se precipita en el pozo de animalidad que ésta le ofrece. Su aceptación de la derrota, pese a todo, es diferente de la que sufre Sue, pues la de ella es una vuelta al camino y al fanatismo; la de él una derrota por agotamiento, una falta de interés por la vida que tiene mucho de nihilismo.

La muerte de Jude Fawley abre un abismo de negrura en la trayectoria literaria de Hardy, poniendo de relieve la calidad de lo que se ha dado en llamar su "pesimismo". Hardy nunca quiso ir más allá de este punto en su reflexión sobre el lugar que el hombre ocupa dentro del gran esquema de la Creación, y aunque este lugar sea a todas luces trágicamente irrelevante, es significativo que no hay en *Jude the Obscure* un ataque directo a la impasividad de la Naturaleza ante el sufrimiento humano, sino más bien a la mentalidad que, usurpando el papel de Dios o de la Providencia, se permite crear leyes inalterables.

En este sentido la muerte de Jude es triunfal porque lleva a sus límites la protesta contra el oscurantismo de la moralidad que de-

fiende las formas sobre los sentimientos, la letra de la ley sobre su espíritu.

Hasta cierto punto, para un lector de siglo XX, el aspecto más sombrío de la novela no está, con serlo mucho, en la muerte de Jude y el abandono de su cadaver por una Arabella ansiosa de diversión, pues esto sólo significa que, aunque un hombre muera, la vida sigue; sino en el final de Sue, aquella joven "who brought the Pagan deities into this most Christian city" (p. 427), convertida en una fanática defensora de los principios que siempre luchó por abolir.

Hardy hizo bien en abandonar el campo de la novela tras *Jude the Obscure*, pues ya no se puede ir más lejos en la descripción del horror que atenaza a la civilización occidental. Los críticos que rechazaron la novela por inmoral y perniciosa tenían razón en un punto: *Jude the Obscure* socaba los cimientos de la sociedad inglesa del XIX en aspectos cruciales, como son la libertad del hombre y el matrimonio, y ello a pesar de que al final la indisolubilidad del matrimonio triunfa, y Sue es reclutada a las filas de las mujeres-esclavas, mientras que la única voz disidente, la de Jude Fawley, se extingue con su muerte.

En el esquema general de la novela, lo mismo que en sus dos novelas anteriores, nos encontramos con un hombre (o una mujer, en el caso de Tess) pobre, solo y abandonado a sus propias fuerzas, que lucha por abrirse paso en la vida. Contra este hombre (o esta mujer) actúan dos fuerzas antagónicas: la moralidad establecida y la indiferencia del cosmos. Michael Henchard triunfa temporalmente, logrando alcanzar la prosperidad durante algunos años, pero sólo para precipitarse de nuevo en un pozo de pobreza y soledad aún peor que el anterior. Tess logra alcanzar la plenitud con Angel Clare, aunque únicamente durante tres días y como preludio de su ajusticiamiento. Sólo a Jude Fawley le es negada esta plenitud, pese a lograr momentos de realización sexual con Arabella y de intensa comunión espiritual con Sue. En este sentido podría decirse que Jude es el más romántico de los personajes creados por Hardy, un héroe siempre en tensión agónica, siempre esperando de la vida mucho más de lo que ésta es capaz de dar en realidad.

LA INFLUENCIA DE SIR SAMUEL FERGUSON SOBRE EL JOVEN YEATS

Mary ROCHE DOLAN

Nor may I less be counted one
With Davis, Mangan, Ferguson,
Because to him who ponders well,
My rhymes more than their thyming tell
Of things discovered in the deep,
Where only body's laid asleep[1]

Así escribió Yeats en una de sus primeras colecciones de poesía, *The Rose*, en una especie de declaración de principios poéticos con la que pretendía fundamentar la tradición de una literatura irlandesa, propiamente tal, -fin que consiguió y sin duda superó, al hacerse una de las voces poéticas más importantes de este siglo. Se identificó con tres poetas que eran prácticamente desconocidos fuera de Irlanda por esas fechas (1893), pero en quienes vio la base para aquella literatura nueva. Se trataba, como comenta Roger McHugh en una introducción a los escritos de Yeats sobre los tres poetas decimonónicos, de la importancia que tiene la tradición poética para cada poeta. Yeats había crecido en el ambiente de los "Pre-Raphaelites" como Swinburne, Rosetti, Morris entre otros, así co-

1 JEFFARES, A. Norman: (ed.) *Yeats-Selected Poetry*, London. Macmillan, 1964, pág. 10.

s últimos Románticos, como Tennyson. Pero muy pronto
la, decidió rechazar aquella tradición -la línea principal de
ıra inglesa de fin de siglo- para adoptar una tradición "nue-
había resultado de las investigaciones y traducciones rea-
esde principio del siglo XIX sobre la poesía autóctona, gaé-
poesía sobrevivía aún entre el campesinado irlandés de
mpezaba a morir en esos momentos. Su golpe mortal lle-
Hambre de 1845-1850, que provocó la masiva emigración
ntes del gaélico a países de habla inglesa.

, el primer poeta mencionado en la cita, fue un político na-
ı e historiador, de quien Yeats más tarde diría:

ot indeed a great poet, ... but he saw that he had a work to do which set him in that road, and he made himself the foremost moral influence ics"[2].

se había dedicado a una poesía demagógica, patriótica,
a sólo una parte de sus actividades como destacado diri-
movimiento revolucionario independentista de 1848. The
elanders.

an, en cambio, fue el poeta romántico por excelencia, en
hasta cierto punto, en su obra. Es el más conocido de los
e todo por su adaptación -ya que no se puede llamar
n- de una antigua poesía lírica gaélica anónima, el canto
lo de un sacerdote a su amor prohibido. Mangan la rehi-
ı a la figura de la amada el valor simbólico de una Irlan-
gada y encadenada: "My dark Rosaleen". Su poesía era
ual, pero las mejores piezas se basaron libremente en mo-
aducciones gaélicos: por ejemplo su "Vision of Connaught
irteenth Century" o su "O'Hussey's Ode to the Magui-
admirada por Yeats.

my Chief, my Master, this bleak night, mavrone!
cold miserably cold is this bleak night for Hugh
ery, arrowy, speary sleet pierceth one through and through
one to the very bone[3]

TS, W.B., *Tribute to Thomas Davis*, Cork, Cork University Press, 1965.

La misma métrica inusitada e irregular se puede detectar en poesías de Yeats como *"Red Hanrahan's Song about Ireland"*.

The old brown thorn trees break in two high over Cummen strand
Under a bitter black wind that blows from the left hand:
Our courage breaks like an old tree in a black wind and dies,
But we have hidden in our hearts the flame out of the eyes
Of Cathleen, the daughter of Houlihan"[4].

De aquellos tres nombres queda el de Ferguson, posiblemente el menos conocido. De él Yeats escribió en 1886, cuando sólo contaba 31 años y con motivo de su muerte:

The author of these poems is the greatest poet Ireland has produced, because the most central and most Celtic y

If Samuel Ferguson had written of Arthur and Guinevere, they (the English critics) would have received him gladly: that he chose to tell of Congal and of desolate and queenly Deirdre, we give him fullhearted thanks: he has restored to our hills and rivers their epic interest. The nation has found in Davis a battle call, as in Mangan its cry of despair: but he only, the one Homeric poet of our time, could give us immortal companions still wet with the dew of their primal world"[5].

Uno se siente obligado a preguntarse cómo este "Homeric Poet" ha quedado tan apartado de las antologías de poesía inglesa. Una respuesta la da Malcom Brown en su ameno trabajo sobre Ferguson cuando comenta:

"Yeats seldom drew us any portrait that was not at bottom argumentative, and his exaltation of Ferguson served his own special and oblique purpose. But we know too, that he cottoned to poetic nonentities only rarely and under duress. Overstatement or not, his opinion of Ferguson must be closely considered"[6].

Así pues, nos enfrentamos con dos preguntas: por qué Yeats tenía una opinión tan alta de Ferguson, y en segundo lugar, ¿cuáles podían ser esos "special and oblique purposes"? Si uno repasa los comentarios del propio Yeats en dos artículos sobre Ferguson de

4 BEEARES, A. Norman: (ed.) Op. cit., pág. 39.
5 MC HUGH, Roger: (ed.) *Davis, Mangan, Ferguson*, Dublin, Dolmen Press.

1886, la referencia en su poesía antes citada, "To Ireland in the Coming Times" de 1893 y su autobiografía *Reveries*, que recoge los años hasta 1886, encontramos que Yeats:

"Had begun to know a great deal about the Irish poets who had written in English. I read with excitement books I should find unreadable today, and found romance in lives that had neither wit nor adventure. I did not deceive myself, I knew how often they wrote a cold and abstract language, and yet I who had never wanted to see the houses where Keats and Shelley lived would ask everybody what sort of place Inchedony was, because Callanan had named after it a bad poem..." (Callanan era un traductor mediocre de principios del siglo XIX)[7].

Estas palabras nos recuerdan las del poeta moderno Austin Clarke cuando dice:

"In returning to Irish mythology our poets experienced an emotion which was unknown to English poets, an emotion which gives their work its peculiar intensity. They were not exploring a borrowed mythology, but one which belonged to their country, survived in its oral tradition and in the very names of its hills, rivers and plains. When Keats turned to Greek mythology he went to Lemprière's Classical Dictionary: our poets went out of doors"[8].

Esta emoción era genuina, y Yeats claramente la sentía. Pero, a la vez, había esbozado un plan ambicioso, comparable al plan que Joyce cita en las últimas líneas del *Retrato del Artista*

"To forge in the smithy of my soul the uncreated concience of my race"[9].

El proyecto de Yeats, mencionado en muchos de sus primeros escritos (un proyecto logrado posteriormente aunque no del todo como él había esperado), fue el de crear una literatura nacional irlandesa.

"I began to plot and scheme how one might seal with the right image the soft wax before it began to harden ... I thought we might bring the halves (Catholic and Protestant Ireland) together if we had a national literature that made Ireland beautiful in the memory, and yet had been freed from provincialism by an exacting criticism, an European pose"[10].

7 YEATS, W.B. *The Autobiography of William Butler Yeats*, New York. Doubleday. 1958, pág. 67.

8 CLARKE, Austin: *Poetry in Modern Ireland*. Dublin. Cultural Relations Committee of Ireland. 1951, pág. 8.

9 JOYCE, James: *Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth. Penguin. 1960, pág. 253.

10 YEATS, W.B.: *The Autobiography of William Butler Yeats*. Op. cit., pág. 68.

Ferguson iba a suponer para Yeats una de las fuentes más importantes para la creación de esta literatura nueva. Protestante, nacido en Belfast en 1810, poco después de la fracasada revolución de los United Irishmen de 1789, y también después de la creación de la logia protestante extremista, el Orange Order, pasó de un sectarismo exacerbado de joven unionista a un interés profundo por las traducciones que empezaban a aparecer, ya a finales del XVIII, del gaélico al inglés. La mayoría de estas traducciones fueron hechas por entusiastas protestantes, miembros de la clase dominante, descendientes de colonos ingleses, la "Ascendancy class", su propia clase. Estas traducciones fueron resultado directo de los notorios escritos falsos de McPherson, sobre el mítico "Ossian", que tanto éxito habían cobrado después de su aparición en 1760. Ferguson aprendió el gaélico en menos de seis meses (una tarea nada fácil) y en una crítica dirigida contra otro traductor, empezó a escribir sus propias versiones de algunas poesías irlandesas. La base de su crítica es importante, si tenemos en cuenta la época en que escribía. Consideraba que las traducciones hechas hasta entonces distorsionaban y falsificaban no sólo el contenido sino el tono real, la voz del poeta irlandés original, y además la musicalidad de las palabras. Estos traductores (Brooke, Callanan, los de *Hardiman's Irish Minstrelsy*) empleaban la única dicción poética vigente, la inglesa dieciochesca, la tradición de los "Augustan". Para Ferguson esto era ignorar una voz desconocida para los traductores, distinta, que era la de un cuerpo muy extenso de poesía escrita en gaélico, con una tradición moribunda en aquellos momentos, pero que había disfrutado de una vida enormemente rica entre la vieja aristocracia irlandesa católica hasta finales del XVII (fecha de su derrota y exilio), y entre el campesinado oprimido después (a espaldas de sus compatriotas protestantes y anglo-parlantes). Ferguson se proponía dar a conocer esta obra, traduciéndola lo mejor posible, intentando conservar su tono poco inglés, más directo y sencillo, fogoso, pero a la vez solemne y decoroso -ya que el original estaba escrito dentro de una disciplina métrica férrea, un sistema de rimas internas, de asonancias y aliteraciones que Ferguson consiguió, con más éxito que otros de su siglo, pasar a la lengua inglesa.

En su libro sobre Ferguson, Robert O'Driscoll contrasta las versiones de una canción de Carolan (arpista célebre del siglo XVII), titulada "Grace Nugent". La de Charlotte Brooke (1789) es así:

Of Gracey's charms enraptured will I sing!
Fragrant and fair, as blossoms of the spring:
To her sweet manners, and accomplished mind,
Each rival Fair the palm of Love resign'd[11].

La de Ferguson empieza:

Brightest blossom of the Spring,
Grace, the sprightly girl I sing...[12]

Pero una versión en prosa de Ferguson, citada por O'Driscoll, se acerca aún más a la simplicidad del tono del original, de la sintaxis, de las metáforas:

It is my desire to treat of the blossom of whiteness:
Grade, the sprightliest damsel:
And she it was who had excellence in qualities and understanding,
Over the beautiful accomplished women of the province... (13).

En una de sus traducciones más logradas, oímos claramente los ritmos que iban a perfeccionarse en las manos de Yeats setenta años más tarde:

I'd wed you without herds, without money, or rich array,
And I'd wed you on a dewy morning at day-dawn grey:
My bitter woe it is, love, that we are not far away
In Cashel town, though the bare deal board were our marriage-bed this day![14].

Frases como "day-dawn grey" nos recuerdan los tres pies monosilábicos usados por Yeats a menudo a final de un poema, una forma desconocida en la poesía inglesa, pero requerida por la métrica compleja y estricta de la gaélica, y que Ferguson supo reproducir aquí en inglés. De "The Lake Isle of Inishfree", O'Driscoll cita el ejemplo de las conocidas palabras finales: "deep heart's core". Clarke también cuenta como A.E. y Yeats citaban con emoción un poema original de Ferguson, que les había servido de inspiración por su "twilight hue" y la música vocálica sugerida por las asonancias internas típicas del gaélico:

11 O'DRISCOLL, Robert: *An Ascendancy of the Heart*. Dublin. Tal Press. 1916, pág. 47.

12 GRAVES, Alfred P.: (ed.) *Poems by Sir Samuel Ferguson*. Dublin. Talbot Press. 1916, pág. 47.

13 O'DRISCOLL, Robert: Op. cit., pág. 53.

14 COLUM, Padraic: (ed.) *Poems of Samuel Ferguson*. Dublin, Allen Figgis. 1963, pág. 69.

They're dancing through the glimmer of the quiet eve,
Away in milky wavings of neck and ankle bare:
They heavy-sliding stream in is sleepy song they leave
And the crags in the ghostly air[15].

La influencia de estas características en la forma de la poesía de Yeats y otros poetas de su época es obvia. Basada en esa influencia, Yeats consiguió crear lo que siempre había buscado, una nueva dicción poética, ni inglesa ni irlandesa, sino anglo-irlandesa. Clarke describe cómo en sus primeros contactos con esta poesía:

"I groped through a mist of blurred meanings, stumbled over lines in which every accent seemed to be in the wrong place... It was pleasant to escape awhile from the mighty law and order of English poetry into that shadowy world of subdued speech and nuance[16].

La otra influencia importante de Ferguson sobre Yeats y su generación fue la del contenido de los poemas épicos, basados en versiones o leyendas antiguas, que Ferguson presentó en inglés por primera vez. Esa mitología no se tomó prestada de los clásicos grecolatinos, sino que fue encontrada entre los manuscritos que Ferguson clasificó y trabajó en su madurez, cuando su especial labor era la de arqueólogo, investigador y paleólogo del mundo celta. Así aparecieron los ciclos de los "Red Branch Knights" del Ulster, del héroe épico Fionn Mac Cool; el mito trágico de Deirde, dramatizado por Ferguson y luego por Yeats; la historia de Conary; la epopeya Fergusoniana de *Congal*, imitada por Yeats en *The Wanderings of Oisin*, y otros muchos temas mitológicos. "The Abdication of Fergus McRoy" inspiró "Fergus and the Druid"; el trozo de la epopeya gaélica, equivalente al *Beowulfo* anglosajón, llamado "Tain Bo Cuailgne" *(The Cattle Raid of Cooley)* nos dio "Cuchulain's Fight with the Sea" (1893). Tampoco debemos olvidar el tema de "The Fairy Thorn", la poesía lírica original más lograda de Ferguson, que narra la historia a menudo repetida del rapto de un mortal por las "fairies".

15 Idem, pág. 64.

16 CLARKE, Austin: Op. cit. pág. 16.

Pero tal vez lo que más nos choca de las coincidencias entre estos dos poetas es su compartido deseo -con ochenta años de intervalo- de crear una literatura irlandesa diferenciada de la inglesa. También, tuvieron los dos la idea de unir, a través del arte, una sociedad dividida por intereses religiosos, políticos y colonialistas, aunque últimamente se cuestiona cada vez más hasta qué punto se engañaban a sí mismos con esa idea.

Oigamos decir a Ferguson ya en 1834:

"We address in these pages the Protestant wealth and intelligence of the country, an interest acknowledged on all hands to be the depositary of Ireland's fate for good or evil. The Protestants of Ireland are wealthy and intelligent beyond most classes of their numbers in the world: but their wealth has hitherto been insecure, because their intelligence has not embraced a thorough knowledge of the genius and disposition of their Catholic fellow-citizens. The genius of a people at large is not to be learned by the notes of Sunday tourists. The history of centuries must be gathered, published, studied and digested"[17].

En 1849 escribía a William Allingham, poeta y amigo,

"I have now full confidence in the creation of a pure home literature, and invite all the geniuses of this country to rally in Dublin"[18].

En la biografía de Ferguson, hecha por su mujer, encontramos esta cita de otra carta:

"We will have to make a literature for this country whatever be the fate of this or that policy... It must be lofty, moral, ...and distinctly Irish... The Poets will save the people whom the rogues have corrupted..."[19]

Podíamos estar escuchando al propio Yeats, cuya distancia de las realidades de su país le permitió mantener ideas idénticas durante muchos años de su vida. En *Reveries*, como prólogo a las líneas donde habla de "bringing the halves together", Yeats había dicho:

I had noticed that Irish Catholics among whom had been born so many political martyrs, had not the good taste, the household courtesy and decency of the Protestant Ireland I had known, yet Protestant Ireland seemed to think of nothing but getting on in the world. I thought we might bring the halves together if we had a national literature..."[20].

17 BROWN, Malcolm: Op. cit. pág. 48.
18 O'DRISCOLL, Robert: "Ferguson and the Idea of an Irish National Literature" en *Eire-Ireland VI* (Spring 1971) pág. 88.
19 Ídem. pág. 94.

Resumiendo, vemos que la opinión de Yeats sobre Ferguson "must be seriously considered", como se lee en la cita de Brown, por varias razones. Ferguson, junto con otros de su generación, le proporcionó la base de una nueva manera de escribir poesía, pero Yeats mismo insistió en la importancia de este escritor por encima de los demás. Le puso en contacto, indirectamente, con la tradición literaria gaélica que se había perdido.

Ferguson vivió desde 1810 hasta 1886, y a lo largo de ese siglo influyó enormemente en el mismo Mangan, muchas de cuyas mejores poesías estan inspiradas en traducciones hechas por Ferguson. Posteriormente Allingham -un favorito de Yeats aunque poeta menor- y Standish O'Grady -historiador que recogió y siguió con la labor investigadora de Ferguson- completaron la cadena que llevó esas lecturas al joven Yeats, y que tanto le influyeron. Además, como hemos visto, Ferguson a la vez le facilitó ese contacto con una antiquísima mitología que fue a formar la inspiración de varias de las poesías y obras dramáticas de Yeats. Finalmente, Yeats coincidió con Ferguson en esa idea, ese sueño literario que no político del cual Ferguson había dicho *"I shall not live, I daresay, to see the salvation, but I shall die believing in it"*[21].

Quedan por explicar los "special and oblique purposes" que pudo tener el joven Yeats para ensalzar la figura de este literato y erudito decimonónico. Hay que recordar que por los últimos años del siglo XIX, la poesía irlandesa era prácticamente desconocida fuera de Irlanda. Matthew Arnold en su muy leído ensayo "On the Study of Celtic Literature" había roto una lanza en la defensa de una tradición desconocida por el público en general. Renan, bretón, también había llamado la atención del mundo crítico con su ensayo "Essay on the Poetry of the Celtic Races", que fue el origen de un campo de estudio reconocido como especialidad en el mundo académico hoy día, tanto entre lingüistas como entre críti-

20 YEATS, W.B. *The Autobiography of William Butler Yeats* Op. cit. pág. 68.
21 O'DRISCOLL, Robert: "Ferguson and the Idea of an Irish National Literature", op. cit. pág. 94.

cos literarios: el área de "Celtic Studies". Pero en general, existía cierto desprecio por la nueva poesía -un desprecio que Yeats conoció muy pronto en su propia casa, ya que su padre era amigo de Edward Dowden, el catedrático del Trinity College, conocido como especialista en la crítica de Shakespeare. Dowden había dicho de Ferguson concretamente que su poesía "did not even rise to the low water-mark of poetry"[22]. Fuera de Irlanda, el panorama era aún más triste: ignorancia total o falta de interés. Por lo tanto, Yeats tuvo que pasar una época de lucha por la aceptación y reconocimiento de una literatura anglo-irlandesa. Es difícil imaginárselo ahora, después del éxito de Yeats mismo, Joyce, O'Casey, Synge, Behan, etc., pero en 1890, todo era una apuesta por el futuro. ¿Cómo llevó a cabo Yeats esta lucha? Las circunstancias que rodean sus comentarios sobre Ferguson pueden darnos una pista.

Paralela a la tradición política de hablar sobre la tumba de un patriota recién muerto -una tradición muy arraigada en Irlanda- existe la correspondiente costumbre literaria de aprovechar una ocasión análoga para llamar la atención sobre un escritor no aceptado. Hay muchos ejemplos de este fenómeno dentro de la historia de la literatura irlandesa contemporánea, sobre todo como resultado de los esfuerzos negativos de la censura puritana gubernamental y eclesiástica, tan estrictamente impuesta en los últimos sesenta años. Un ejemplo de la utilización de este medio por Yeats -pero en aquella época, con un trasfondo político- es su defensa, en 1914, de la importancia de Davis como poeta, en el centenario del nacimiento de este último. Yeats habló delante de un público que no incluía la presencia del temido Doctor Mahaffy, Rector del Trinity College, quien se negó a asistir a las celebraciones del centenario de un poeta tan nacionalista: fue una anécdota que levantó gran revuelo en su momento. (Otro ejemplo que nos da el propio Ferguson es su famoso "Lament for the Death of Thomas Davis", escrito en 1845).

En 1886, dos meses después de la muerte de Ferguson, Yeats escribió en el Dublin University Review las líneas antes citadas[5] y su continuación:

"The author of these poems is the greatest poet Ireland has produced, because the most central and most Celtic. Whatever the future may bring forth in the way of a truly great and national literature -and now that the race is so large, so widely

22 McHUGH, Roger: (ed.) Op. cit. pág. 30.

spread, and so conscious of its unity, the years are ripe- will find its morning in these three volumes (una reedición de las obras de Ferguson) *of one who was made by the purifying flame of National sentiment the one man of his time who wrote heroic poetry -one who, among the somewhat sybaritic singers of his day, was like some aged sea-king sitting among the inland wheat and poppies- the savour of the sea about him and its strength"*[23].

Aun teniendo en cuenta la capacidad de Yeats para mitificar a través de su maravilloso uso del lenguaje, estas palabras son apasionadas y exaltadas -sobre todo si se contrastan con otros comentarios suyos sobre el mismo autor hechos anteriormente. Un ejemplo sería su introducción a *A Book of Irish Verse Selected from Modern Writers*, publicado en 1885, en el cual comentaba con más sosiego, más mesura:

"Allingham was the best artist, but Ferguson had the more ample imagination, the more epic aim"[24].

En cambio, las palabras después de la muerte de Ferguson constituían lo que él llamaría "the refutation of the calumnies of England..." -una réplica a la crítica inglesa de la fecha.

La conclusión es que Yeats vio en Ferguson no sólo un poeta respetable y un erudito respetado, sino un símbolo, un representante del pasado que podía dar vida a su sueño para el futuro.

Como dice Clarke:

"The unexpected is almost always the rule in literary movements, so involved is the interplay of influences both from past and present, so powerful the self-development that genius demands. Yeats and his fellow-poets were essentially lyrical and so their discovery of the Irish mythological and heroic age did not result, as we might expect, in epic poems"[25].

Sabemos que el teatro de Yeats basado en esa mitología tampoco tuvo el éxito del realismo y posterior expresionismo de un O'Casey.

23 Cit. supra (5).

24 FERGUSON, Mary Catherine: *Sir Samuel Ferguson in the Ireland of his Day*. Edinburgh and London. William Blackwood and Sons. 1896. Vol. 2, pág. 252.

25 CLARKE, Austin. Op. cit. pág. 18.

En 1907, Yeats -ya más maduro, más conocido- habló de esos primeros años de entusiasmo y fogosidad:

"Whenever I had known some old country-man, I had heard stories and sayings that arose out of an imagination that would have understood Homer better than "The Cotter's Saturday Night" or "Highland Mary" (poesías del escocés Romántico, Robert Burns), *because it was an imagination where the sediment had found the time to settle, and I believed that the makers of deliberate literature could still take passion and theme, though but little thought, from such as he. On some such old and broken stem I thought, have all the most beautiful roses been grafted".*[26]

Sin duda, Sir Samuel Ferguson contribuyó a la creación de aquella nueva especie de rosa -"The Rose Upon the Rood of Time"-

"Sing of old Eire and the ancient ways: Red rose, proud rose, sad Rose of all my days"[27].

26 YEATS W.B. and JOHNSON, Lionel: *Poetry and Ireland, Essays*. Dundrum. Cuala Press. 1908, pág. 6.

27 JEFFARES, A. Norman. Op. cit. pág. 10.

SIGNIFICADO Y TRADUCCIÓN EN BLOOMFIELD

Macario OLIVERA VILLACAMPA

INTRODUCCIÓN

En todo acto de comunicación hay implicados tres elementos: Emisor, receptor y mensaje. A estos tres elementos corresponde una función específica que se denomina ''síntoma'' para el que emite, ''señal'' para el que recibe y ''signo'' para la transmisión del mensaje. En realidad, la noción de ''signo'' tiene una vigencia mucho más amplia que el campo lingüístico, puesto que se puede aplicar a toda la actividad humana, también a la actividad del reino animal y vegetal, e incluso a los eventos naturales. Así, todo el mundo sabe y entiende que el llanto es signo de dolor, que el movimiento es signo de vida, que la floración es signo de la primavera, que las nubes son signo de la lluvia. La verdad es que vivimos entre signos. Y en todo signo, sea natural o arbitrario, distinguimos dos elementos: Una imagen o dato exterior perceptible por alguno de los sentidos, y un significado o dato interior que se suscita en el receptor de la imagen y que constituye propiamente el mensaje.

Me refiero en este trabajo al signo lingüístico, el específico de la comunicación humana, que es la palabra, el lenguaje, y, aún sin

entrar en un análisis pormenorizado del mismo[1], es conveniente resaltar los dos elementos esenciales que lo componen, y que, con diferencias de terminología según los autores, reciben las siguientes denominaciones aproximativamente sinónimas:

-Significante, imagen acústica, forma, palabra, término.

Signo:

-Significado, sentido, pensamiento, idea, concepto, sentimiento, volición.

Al pensar en el apasionante interés que tiene la comunicación interlingüística, y, por lo tanto, en las cuestiones inherentes a la ciencia de la traducción, es imprescindible partir de la base de la doble dimensión del signo lingüístico. Es decir, en la traducción tratamos de cambiar los significantes de una lengua por los de otra con el fin de transmitir los mismos significados en la medida más fiel posible. No podríamos traducir si no hubiera variedad de formas lingüísticas por una parte, y, por otra, una correspondencia de significado que permanece con el cambio. Si no hay significado, y significado equivalente a los distintos significantes o formas de las dos lenguas, no puede haber traducción.

PASO DEL SIGNIFICADO MENTALISTA AL SIGNIFICADO SITUACIONAL

Es inevitable que surja la sorpresa cuando uno lee, en autores de acreditada solvencia, afirmaciones como ésta: "La teoría bloomfieldiana sobre el sentido implicaría, pues, una negación tanto de la legitimidad teórica como de la posibilidad práctica de toda traducción. Siendo inaccesible el sentido de un enunciado, jamás se podría estar seguro de haber trasladado este sentido de una lengua a otra"[2]. En esta cita se hacen dos afirmaciones fundamentales muy graves relacionadas entre sí como causa y efecto: a) Según Bloomfield el sentido es inaccesible, y b) La traducción no es posible ni en la teoría ni en la práctica. Hay que reconocer que la relación

1 El autor que con mayor resonancia ha estudiado la naturaleza del signo lingüístico es DE SAUSSURE, F., *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Payot, 1973 (1916), ver especialmente págs. 97-103.

2 MOUNIN, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid: Ed. Gredos (1971), pág. 44.

causa-efecto es correcta; es decir, si no podemos establecer el sentido o significado de una palabra o de un enunciado, entonces la traducción no es posible, porque se trata precisamente de trasladar significados de unos significantes lingüísticos a otros. Pero el problema está en si podemos aceptar la verdad de la causa, o sea, que, según Bloomfield, "el sentido de un enunciado es inaccesible".

Mounin justifica su afirmación con un conglomerado de citas de la obra principal de Bloomfield, *Language*, en especial del ca. IX, titulado "Meaning", al que luego me habré de referir. Pero, no sólo no interpreta las citas, sino que, por ejemplo, la inmediata anterior al párrafo en que expresa su convicción, dice algo que en sí mismo suena distinto: "La determinación de las significaciones (de los enunciados) resulta ser, por consiguiente, el punto débil del estudio del lenguaje, y lo seguirá siendo hasta que el conocimiento humano haya progresado mucho más allá de su estado presente"[3]. En efecto, del hecho de que la determinación del significado sea el punto débil del estudio del lenguaje (lo que podemos admitir fácilmente, como luego diré), no se puede inferir que el sentido sea inaccesible y la traducción imposible. Pero, si el significado es difícil de determinar, "punto débil", podemos decir que la traducción es también difícil, y, como ocurre tantas veces, imperfecta.

También Coseriu se refiere a Bloomfield como si éste excluyera el significado del signo lingüístico: "Mientras que para Saussure y para la lingüística saussureana el signo lingüístico es significante + significado, para Bloomfield y su escuela el signo corresponde -y sólo hasta cierto punto- a lo que Saussure llama significante, puesto que el significado quedaría fuera del lenguaje, por no poder definirse en términos lingüísticos"[4]. En base a esta interpretación, el propio Coseriu realiza una dura crítica a la doctrina bloomfieldiana diciendo que "el lenguaje es al mismo tiempo naturaleza (cosa, fenómeno físico) y pensamiento, pertenece al mismo tiempo al mundo y a la interioridad de la conciencia; de otro modo sería imposible la comunicación... Hay que admitir que el signo lingüístico sólo existe en virtud de una unión entre significante y signifi-

3 MOUNIN, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, idem. pág. 44. El contenido del paréntesis no se halla en el texto original.

4 COSERIU, E., *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Madrid: Ed. Gredos, (1973), pág. 118.

cado"[5]. Esta crítica es coherente en el supuesto de la exclusión del significado, porque, efectivamente, entonces no habría comunicación; no hay signo, y, en consecuencia, tampoco puede haber traducción. Pero, ¿es cierto que Bloomfield excluye el significado del lenguaje?. Una respuesta afirmativa definitiva sería gravísima, al tratarse de un autor que, como dice Lyons, fue una de las figuras más influyentes en el desarrollo del estudio científico del lenguaje en la primera mitad del siglo[6], y no es presumible que cometiera error tan craso como para destruir el mecanismo de la comunicación humana tal y como se da en la experiencia de todos los días. ¿No será más bien cierto que excluye el significado "mentalista"?. Creo que, efectivamente, con Bloomfield se da el paso del significado mentalista, tal y como fue concebido por De Saussure y los lingüistas de su escuela, al significado situacional, que es propio de una lingüística de corte conductista (behaviorista). Y éste es el dato que escapa con frecuencia a los comentaristas de Bloomfield que influídos, quizá deslumbrados por la maravillosa aportación de De Saussure, no llegan a entender que alguien conciba el significado de otra manera.

Situados aquí, los pasos sucesivos en el desarrollo de este trabajo probarán que Bloomfield, aunque niega el significado "mentalista", admite y explica con originalidad el significado lingüístico; y, luego, trataré de descubrir su aportación a la ciencia de la traducción.

ESTIMULO Y RESPUESTA

Bloomfield observa el acto de hablar y lo explica apoyándose en un ejemplo. Jack y Jill están caminando por un sendero en el campo. Jill tiene hambre, ve una manzana en un árbol a la orilla del camino y le dice a Jack: "Tengo hambre". Jack sube al árbol, coge la manzana, se la lleva a Jill y ésta se la come. En este episodio hay un acto de habla y también unos hechos prácticos que suceden en el hablante y en el oyente. El tener hambre, ver la manzana, tener confianza en el acompañante, son hechos que anteceden a las

5 COSERIU, E., *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, idem. pág. 140.

6 "Bloomfield was one of the most influential figures in the development of the scientific study of language in the first half of the century".

palabras, son estímulos del hablante. Los hechos de Jack siguen a las palabras y constituyen la respuesta del oyente. Estos hechos afectan también a Jill, porque consigue la manzana que deseaba. Naturalmente, toda esta secuencia de hechos y el habla incrustada en los mismos dependen de la completa historia del hablante y del oyente, porque Jill pudo no decir nada por ser tímida, por ejemplo, y Jack pudo negarse a coger la manzana por comodidad o por desprecio. Pero, dada la historia, veamos cuál es el papel exacto del habla. Si Jill hubiera estado sola, con suficiente destreza para subir al árbol, podría haber cogido la manzana ella misma. La Jill solitaria hubiera actuado de manera similar a la de un animal sin habla. El hambre y la percepción constituyen el estímulo, y el movimiento hacia la manzana es la respuesta, según el esquema E ---------- R. Pero ocurre que Jill tiene una nueva maravillosa posibilidad de conseguir la manzana que el animal no tiene: Habla y Jack reacciona o responde en su lugar. Es decir, que la lengua permite a una persona tener una respuesta (R), mientras otra persona tiene el estímulo (E). Así pues, el habla es una reacción o respuesta sustituyente (r) en la misma persona que tiene el estímulo (E), y, a su vez, actúa como estímulo (e) produciendo la respuesta (R) en otra persona, según el esquema

E ---------- r ..... e ---------- R

donde el habla, r ..... e, es un medio que permite que E y R puedan producirse en personas diferentes, y su significado es la situación en que el hablante la pronuncia y la respuesta que suscita en el oyente.

Todo este proceso funcional del habla que crea interacción en las personas y que amplía enormemente sus capacidades de actuación, ya que una puede hacer lo que otra no quiere o no sabe hacer, me parece correcto cuando se produce ante datos o hechos de observación inmediata. No obstante, aún en estos casos de observación inmediata, como el referido antes, cabe una duda que no he encontrado despejada en la teoría bloomfieldiana. Y es que si el habla de Jill es una respuesta sustituyente que se convierte en estímulo para Jack, haciendo que éste se comporte como si tuviera hambre, ¿cómo se explica que Jack, después de subir al árbol y coger la manzana, no se la coma él mismo, puesto que esto es lo que hubiera hecho Jill si no hubiera hablado?. Al dársela a Jill, se pro-

duce un nuevo paso, algo más que parece escapa al mero traslado de estímulo-respuesta.

Ocurren, además, otras tres objeciones importantes, aunque a mi modo de ver, la respuesta a las mismas está prevista a lo largo del desarrollo de la teoría. Me voy a referir a estas objeciones porque se hallan recogidas con frecuencia en los manuales, pero no así el apunte de su solución; y también porque contribuyen a iluminar el concepto de significado, que luego trataré específicamente.

Primera: ¿Cómo se produce el habla en "los innumerables casos en que la cosa referida no está presente en el momento de hablar?"[7]. El niño que aprende a hablar, concretamente a decir "doll" en presencia del objeto, luego adquiere un hábito que le lleva a pedir la muñeca cuando la desea. Se trata de una forma más compleja de la misma situación: Es nombrar una cosa aún cuando la cosa no esté presente, debido al hábito adquirido en su presencia. El niño ya se ha iniciado en el empleo del habla abstracta o desplazada, usando estos términos en sentido lingüístico-experimental, ya que en filosofía y en literatura se definen de otra manera.

Segunda: ¿Qué sucede con las palabras rigurosamente abstractas, a las que no se puede aplicar un análisis científico experimental?. El amor y el odio, por ejemplo, no son identificables en términos físicos, como lo es el hambre; y menos todavía palabras tales como "bueno" o "bello"[8]. Ocurre que el habla pasa por distintas etapas entre el estímulo inicial y la respuesta práctica final. Así, por ejemplo, el ingeniero que proyecta un puente cuya construcción se le ha encomendado no tiene que combinar las vigas y las palabras reales; trabaja con formas de habla que son abstractas, como cantidades, cálculos, etc.; si comete un error, el puente no se cae. Sólo es necesario que sepa reemplazar la forma de habla mal elegida, por ejemplo, un cálculo hecho, antes de empezar la construcción real, pues en ese momento acaba la abstracción. Algo similar podemos decir del amor o del odio. En las etapas de elaboración pensante, que es como hablar con uno mismo, uno puede amar a quien quiera, lo que quiera y como quiera sin el más mínimo riesgo. Lo importante es que, a la hora de la respuesta práctica, acierte en la elección concreta, que es el momento del riesgo real.

7 Objeción recogida por ULLMANN, S., *Semantics*, Oxford (1962), pág 67.
8 Objeción propuesta por LYONS, J.,*Semantics*, idem., págs. 127-128.

Tercera: Supongamos que la respuesta de Jack, en vez de coger la manzana, hubiera sido:"No puedes tener hambre, acabamos de comer"; o , "¿seguro que quieres una manzana?"; o, "las manzanas son indigestas". ¿Es que caben distintas respuestas a un mismo estímulo?, o, ¿hemos de suponer que la situación en que habla Jill es distinta para cada una de las supuestas respuestas?[9]. Desde luego, esta última posibilidad existe, y facilita la explicación de las distintas respuestas. Pero parece que también hemos de admitir que precisamente lo propio y específico de la conducta humana es que a un mismo estímulo se pueden dar distintas respuestas. Bloomfield no niega esta posibilidad, sino que admite la variabilidad de la conducta humana tanto en los estímulos como en las respuestas, e, implícitamente, que a un mismo estímulo pueden corresponder distintas respuestas. Incluso, es a partir de "esta enorme variabilidad" cuando se plantea la cuestión de las dos teorías acerca de la conducta humana, que incluye el habla.

La teoría mentalista, la más antigua y la que prevalece, explica la variabilidad de la conducta humana por la presencia de un factor espiritual, llámese mente o voluntad (en griego "psyché"), que no se rige por el tipo de causalidad de las cosas materiales, sino por otro desconocido, o quizá por ninguno; o sea, que su reacción o respuesta ante los estímulos y ante un mismo estímulo es totalmente imprevisible.

La teoría materialista o mecanicista explica la variabilidad de la conducta humana por el hecho de que el cuerpo humano es un sistema muy complejo. Las acciones humanas se conducen por la secuencia de causa y efecto igual que los fenómenos físicos o químicos. Pero el cuerpo humano es tan complejo que una ligera diferencia en su estado tiene como consecuencia una gran diferencia a la hora de reaccionar ante el estímulo. Si llegáramos a conocer con precisión la estructura del cuerpo, podríamos predecir, en virtud de

9 Objeción recogida por LYONS, J., *Semantics*, idem., pág. 129.

la secuencia causa-efecto, todas las acciones o respuestas de una persona[10].

De cuanto hemos dicho en este apartado se deduce que Bloomfield rechaza la teoría mentalista y que es determinista y mecanicista en su explicación del lenguaje. Ha sido muy criticado por destruir todos los presupuestos mentalistas, sobre todo la llamada "interioridad de la conciencia"[11]. Pero, no cabe duda de que un estudio del habla bajo el prisma de la conducta ayuda en gran manera a precisar la noción de significado.

EL SIGNIFICADO COMO SITUACIÓN

El hecho de que Bloomfield dedique un capítulo entero de su libro *Language* a la explicación del significado es un indicio para afirmar que no excluye el significado de la comunicación lingüística[12]. Pero es que, además, lo define expresamente, dice en qué consiste, aunque luego diga también que el lingüista no puede definir significados, "the linguist cannot define meanings" (9.6), pero otro sentido ha de tener, de manera que no se oponga a la definición del significado, pues, si lo define, es porque se puede definir.

¿Qué es el significado? Dice que ha definido el significado de una forma lingüística como la situación en que el hablante la pronuncia y la respuesta que suscita en el oyente, "as the situation in which the speaker utters it and the response which it calls forth in the hearer" (9.1). Se refiere al mecanismo estímulo-respuesta en que se halla contextualizada el habla como respuesta sustituyente[13]. Y

10 Los conceptos expuestos hasta aquí sobre el habla como estímulo-respuesta se hallan diseminados en el cap. II, Bloomfield, L., *Language*, New York, 1961 (1933) London: George Allen & Unwin Ltd (1950) 1979; Trad. esp.: *Lenguaje*, Lima, Universidad de San Marcos, (1964), págs. 21-41. según la edición de 1961.

11 COSERIU, E., *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, idem., pág. 136.

12 BLOOMFIELD, L., *Language*, idem., cap. IX. Si no indico otra cosa, me referiré siempre a este capítulo. En las citas literales usaré la numeración del capítulo, con el fin de que el lector pueda acudir fácilmente a cualquiera de las ediciones.

13 Recordemos que no todas las teorías contextuales del significado se basan en los principios del conductismo o behaviorismo. En particular, hemos de recalcar que J.R. Firth, que defiende abiertamente una teoría contextual del significado, no es behaviorista, ni determinista, ni mecanicista. Véase a este respecto mi trabajo "Cuestiones de traducción en torno a la medida del tiempo", *Miscelánea, 2*, Zaragoza, Departamento de Lengua y Literatura Inglesas (1982), págs. 119-128.

como quiera que la situación de hablante ocurre en primer término y es la que determina la respuesta del oyente, el significado se centra en el estudio de la situación del hablante como desencadenante de todo el proceso. Siendo esto así, nos encontramos con el problema de que para conocer el significado tendríamos que conocer todo lo que encierra el mundo del hablante, ya que la situación es peculiar de cada individuo y los individuos son siempre diferentes e irrepetibles. En otras palabras, para que el significado sirva al intercambio lingüístico dentro de una comunidad, tiene que tener algo común, identificable por todos o la gran mayoría de individuos de la comunidad. De lo contrario, quedaría reducido a una cuestión privada; sólo podrían entenderse aquéllos pocos que se conocieran previamente, y la lengua perdería una de sus propiedades más preciadas, la de ser un fenómeno eminentemente social, que crea y refleja la sociedad. Pues bien, este dato está previsto en la teoría bloomfieldiana, porque es evidente que tenemos que distinguir entre los rasgos no distintivos de la situación, tales como el tamaño, la forma, el color, etc. de cualquier manzana particular, y los distintivos, o significado lingüístico (los rasgos semánticos), comunes a todas las situaciones que demandan la emisión de la forma lingüística, "non-distinctive features of the situation, and the distinctive, or linguistic meaning (the semantic features)" (9.2). Hemos de tomar buena nota del uso terminológico en esta cita, porque "rasgos no distintivos" y "distintivos" se usan justamente en sentido contrario al que habitualmente se les da. Es decir, aquí se llaman "rasgos no distintivos" a los que no identifican una situación común, o sea, a los accidentes o cualidades que pueden envolver a un objeto o una cosa individual; mientras que son "distintivos" los que crean situaciones comunes a los hablantes, son los portadores de significado lingüístico común, son "los rasgos semánticos". Además, hay que suponer que, aunque los individuos sean únicos e irrepetibles, también tienen "rasgos distintivos" que les hacen tener algo en común, es decir, rasgos de la especie como tal, y que hacen que, aunque no tenga que serlo necesariamente, la reacción o respuesta pueda ser aproximadamente común. Así se explicaría lo que podemos llamar la "validez comunitaria" del significado, aunque siempre habremos de tener en cuenta que en cualquier individuo pueden prevalecer en un caso dado los "rasgos no distintivos" y entonces producirse un significado con vigencias especiales individuales. Pero la suposición fundamental es que cada forma lingüística tiene un significado constante y específico, "each ...

linguistic form has a constant and specific meaning'' (9.5). El significado existe, el sentido de un enunciado es accesible. Ello no quiere decir que sea tarea fácil determinar el significado, incluso podemos admitir que es el ''punto débil'' del estudio del lenguaje. ¿Dónde radica la dificultad?

LAS DIFICULTADES DEL SIGNIFICADO

Ante todo, hemos de reconocer que hay un tipo de dificultad fontal que surge del desconocimiento. Mientras que otras parcelas de la Lingüística relativas al significante han sido investigadas con bastante profundidad a partir del siglo XIX, la Semántica o ciencia del significado ha sido olvidada, incluso excluída de la Lingüística, o calificada como la ''pariente pobre'' de la misma. Ha habido razones histórico-culturales que han motivado esta circunstancia. Y es que el despegue científico moderno que se produce en el s. XIX fue obra de minorías más bien aisladas; el pueblo seguía su marcha al margen de la ciencia y en las sombras de la ignorancia. El grito del pueblo que hace tambalear las murallas de una cultura elitista, porque también ''quiere saber'', se produce en la década de los sesenta[14]. El ''queremos saber'', que es una forma de plasmar una aspiración generalmente sentida, tiene dos vertientes: Por un lado, el pueblo quiere ser agente de la cultura, y, por otro, quiere ''entender'' lo que los hombres de ciencia le transmiten. El ''querer entender'' está en la base del renacimiento impulsor de la búsqueda del significado, que se ha convertido ya en uno de los retos más apasionante de la Lingüística contemporánea.

Con el fin de evitar la dispersión y señalar hitos a la futura investigación, creo que las dificultades específicas de la ciencia del significado, sin pretender ser exhaustivas, pueden agruparse en tres apartados.

Primero. Cuando los críticos de Bloomfield hablan de que ''el significado quedaría fuera del lenguaje, por no poder definirse en términos lingüísticos'', como hemos señalado antes, ocurre que, a mi modo de ver, cometen un error de interpretación. Porque el significado puede definirse y definido queda. Lo que Bloomfield dice

14 He tenido oportunidad de profundizar en este fenómeno en mi Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza (1981).

es que no tenemos ningún medio de definir la mayor parte de los significados y demostrar su constancia, ''we have no way of defining most meanings and of demonstrating their constancy'' (9.5); que el lingüísta no puede definir significados, sino que tiene que acudir a los estudiosos de otras ciencias o al conocimiento general, ''the linguist cannot define meanings, but must appeal for this to students of other ... sciences or to common knowledge'' (9.6); que la definición de los significados es el punto débil, ''the weak point'', en el estudio de la lengua y seguirá siéndolo hasta que el conocimiento humano avance mucho más allá de su estado presente (9.1). Pues bien, ''la definición de los significados'' o ''definir significados'' son expresiones que, relacionadas con ''los estudiosos de otras ciencias'' o ''el avance del conocimiento humano'', o ''la demostración de su constancia'', quieren decir que no podemos poner límites exactos a los significados dentro de la Lingüística, que la precisión significativa nos tiene que venir de los estudiosos de otras ciencias, y, por lo tanto, a medida que el conocimiento humano y las ciencias avanzan, podemos esperar una mayor precisión o delimitación de los significados. Sabemos, pues, qué es el significado, en qué consiste, cuál es su papel en el signo lingüístico; pero no conocemos con precisión aquellos significados que no han sido definidos o delimitados científicamente, y es labor de las ciencias, de cada ciencia según su naturaleza, definir los significados a través de un mayor conocimiento de la realidad y más profunda investigación. En este sentido se manifiesta el propio Bloomfield cuando dice: ''We can define the meaning of a speech-form accurately when this meaning has to do with some matter of which we possess scientific knowledge'' (9.1). En efecto, existe gran diferencia a la hora de considerar los límites y división del mundo en el lenguaje y en la realidad, a excepción de los términos científicos y los nombres propios. Y es que el mundo no está dividido o delimitado en la realidad como lo está en las palabras, a no ser que una parte de realidad se haya acotado científicamente, o identificado con su nombre. Un ejemplo sencillo, que sólo quiere ser indicativo de una dificultad que se extiende hasta proporciones insospechadas: Cuando hablamos todos sabemos qué es un ''palacio'', una ''casa'' y una ''choza''. Al llevar el significado lingüístico a la realidad visible y tangible ocurrirá que muchas unidades están claramente incluídas en uno de los tres términos, pero otras muchas crearán incertidumbre y surgirá la consiguiente disensión o discusión. Porque, ¿dónde están los límites entre ''casa'' y ''palacio'', por un lado, y, por otro, entre ''choza''

y ''casa''?. Al colocarnos en la zona de transición, vemos que la realidad no está dividida en sí misma como lo está en el lenguaje. Las zonas de transición abundan mucho en la realidad, y hacen que la subjetividad de cada individuo entre a formar parte del significado. Así, con frecuencia observamos y decimos vulgarmente: ''Aquí no hay quien se entienda; lo que para unos es una cosa, para otros es otra''. La dificultad sólo se podría obviar acudiendo a la ciencia, de manera que ésta señalara con precisión los rasgos que marcan el paso de ''casa'' a ''palacio'' y de ''choza'' a ''casa''. Se puede pensar que no es necesario, que no merece la pena delimitar el significado. Pero pensemos por un momento en la intervención de Hacienda para gravar con impuestos a un edificio situado en esa zona de transición. No hay acuerdo entre las partes, se habrá de acudir a la ciencia para marcar límites y saber a qué atenerse. Si pasamos a los términos abstractos, que abundan tanto en el lenguaje, la dificultad es todavía mayor, porque se refieren a realidades que la naturaleza ha dejado totalmente indivisas e ilocalizables en las coordenadas espacio-temporales. ¿Qué es el ''amor'', el ''odio'', lo ''bueno'', lo ''bello''?

Los ejemplos son sencillos, pero son indicativos de por qué Bloomfield dice repetidamente que el lingüista, para definir significados, tiene que acudir a los estudiosos de otras ciencias; entendiendo ''ciencias'' en el sentido amplio de conocimiento profundo de la realidad por sus causas, y no sólo las ciencias experimentales. Si se habla de economía, de política, de religión, ... y la mayoría de la gente a la que se dirige no logra entender, como suele acaecer, ocurre que los que hablan o no son científicos de verdad, o se refieren a parcelas en que la ciencia todavía no tiene límites precisos, está indefinida. Es cierto. ''La definición de los significados es el punto débil en el estudio de la lengua, y seguirá siéndolo hasta que el conocimiento humano avance mucho más allá de su estado presente''. Entendemos poco porque sabemos poco, y porque los que creen saber más también saben poco y se explican mal.

Segundo. Las dificultades se agrupan en torno al ''habla desplazada''. Podemos distinguir dos clases de habla desplazada. La primera se produce cuando el estímulo se pone en funcionamiento en ausencia de su objeto propio, aunque este objeto propio, que es el típico, se da en correspondencia a la forma lingüística. Hemos visto antes cómo para pronunciar la palabra ''doll'' no hace falta que el objeto esté presente en todo caso, sino que el hábito contraído después de varias experiencias suple la presencia. No es esto lo que normal y ordinariamente denominamos ''habla desplazada'', y no suele causar dificultad especial para el significado, a no ser en aquellos casos posibles en que la experiencia del objeto no haya existido previamente o su presencia no haya sido suficiente como para ser evocado e identificado aún cuando esté ausente.

La verdadera dificultad para el significado está en lo que ordinariamente entendemos por ''habla desplazada'', y que se produce cuando el estímulo típico está ausente de manera que éste no se da en correspondencia a la forma lingüística. Hay una traslación de significado: La forma no corresponde a su objeto propio o típico, sino a otro, quizá inesperado e imposible de localizar para el que está fuera de la situación, o que, aún estando en situación, no conoce bien la lengua. ''Un mendigo muerto de hambre llama a la puerta y dice: ''I'm hungry'', y el ama de casa le da comida. Este incidente encarna el significado primario (que es el que consignan los diccionarios) de la forma del habla ''I'm hungry''. Un niño mal criado, a la hora de dormir, dice ''I'm hungry'', y la madre, que conoce sus triquiñuelas, le responde metiéndolo en la cama. Esto es un ejemplo de habla desplazada'' (9.3). El significado primario es el que corresponde al estímulo típico, es el que consignan los diccionarios. Una vez conocido el significado primario, no quiere decir que conozcamos bien una lengua, ya que muchas veces conlleva cierta inseguridad, porque la forma lingüística se puede desplazar para expresar de manera encubierta, o irónica, o humorística, o enfática, o poética, otro estímulo diferente. Supongamos que en el caso de la escena del niño a la hora de dormir, un huésped acaba de llegar a la casa, oye al niño gritar ''I'm hungry'' y ve que la madre lo lleva a la cama. Posiblemente su reacción será: Qué madre tan despiadada!''. Se guía por el significado primario. Para captar el significado desplazado, que es el real: ''No quiero ir a la cama!'', tiene que conocer las ''triquiñuelas'' del niño a partir del dato anterior de que ya ha cenado; en una palabra, tiene que estar en situación.

Encontramos el habla desplazada principalmente en el lenguaje poético y en el idiomático, pero también con mucha frecuencia en situaciones de broma, ironía, picaresca, mentira, etc. A veces en

las mismas formas lingüísticas hay indicaciones de habla deplazada que nos llevan al sentido figurado. Por ejemplo, si digo ''Old Mr. Smith is a fox'', se toma en sentido figurado porque no llamamos ''señor'' a los zorros ni les damos apellidos. ''He married a lemon'' también nos lleva al sentido figurado porque no es cuestión de casarse con una fruta. Pero, otras veces sólo la situación será indicadora del habla desplazada. Si vamos por el campo un grupo de amigos, y uno dice: ''There goes a fox'', esperamos ver un zorro real. Pero, si no lo vemos y además el hablante está señalando a uno del grupo, todos captamos por el rasgo situacional el sentido figurado. En una situación geográfica distante, viviendo cerca de los indios ''fox'', la situación inmediata nos dirá en ''there goes a fox'' si se trata de un animal o de un miembro de la tribu ''fox'' (9.8). De donde se deduce la necesidad de recalcar la importancia de la situación para la determinación de los significados.

Tercero. El tercer apartado de dificultades se presenta en relación a la inestabilidad que es propia de la connotación. Mientras la denotación hace referencia al objeto u objetos incluídos en una palabra o un término, la connotación evoca los matices subjetivos, afectivos o sentimentales, incluídos en la emisión de la palabra. Ante todo nos hemos de preguntar si la connotación pertenece al significado, puesto que la porción de realidad significada ya está recogida en la denotación. Pues bien, aún los casos en que la significación denotativa está más claramente definida y delimitada, como son los términos científicos y los nombres propios, no escapan a veces los matices connotativos. Por ejemplo, el número ''trece'', o el ''martes'', tienen para muchas personas una fuerte connotación, pues los asocian a la desgracia. No son sólo un número o un día, sino algo más: la amenaza de un peligro y la consiguiente regulación de ciertas acciones fuera de esos días. Un nombre propio como ''Pablo'' denota un individuo llamado así. Pero una ligera transformación, sin dejar de denotar un individuo, le añade aspectos connotativos que modifican el significado: ''Pablito'' es matiz cariñoso; ''Pablete'' puede ser despectivo. Con otras clases de nombres la dimensión connotativa es más frecuente. Por ejemplo, es fácil reconocer que el término ''lucero del alba'' y el término ''lucero del atardecer'' denotan el mismo objeto. Pero no significan lo mismo, sino que transmiten diferente información. Si uno dice: ''El lucero del alba es la misma estrella que el lucero del atardecer'', está

dando una información plenamente aceptable. Pero si dice: ''El lucero del alba es la misma estrella que el lucero del alba'', está enunciando una trivialidad. Lo cual demuestra que la denotación no es suficiente para determinar y explicar el significado y que entra en juego el aspecto que llamamos connotación[15].

Según Mounin, la connotación fue introducida en la Lingüística por Bloomfield procedente de la Lógica, ''teniendo ya una acepción que separa la parte objetiva de la definición de un término (enunciado de los caracteres necesarios) y la parte subjetiva, que agrupa caracteres no necesarios para la definición''[16]. En la lógica de John Stuart Mill, ''la denotación de un término es la expansión del concepto, es decir, el conjunto de objetos de los cuales es atributo ese concepto. La connotación del término es la comprensión del concepto, es decir, el conjunto y caracteres pertenecientes a ese concepto'' [17]. La extensión y la comprensión son denominaciones de la Lógica tradicional, aristotélica y escolástica, y con ellos se asocia en la Lógica moderna la denotación y la connotación respectivamente. La comprensión puede ser total, decisoria, implícita y subjetiva. Con este último modelo de comprensión se asocia la connotación, y por ello pasa a la Lingüística como ''parte subjetiva, que agrupa caracteres no necesarios para la definición''. Debe entenderse que tales caracteres no son necesarios para la definición meramente objetiva, es decir, para la comprensión decisoria, que sólo hace distinguir sin ambigüedad; pero son necesarios para una comprensión total, que asume todos los caracteres inherentes al concepto, y, por lo tanto, para una definición plena. En resumen, se puede definir una cosa y puede haber significado sin tener en cuenta la connotación, pero no hay definición total ni significado pleno si no se atiende a la connotación.

Bloomfield define la connotación como la presencia de los valores suplementarios, ''the presence of supplementary values''. Partiendo de la definición de significado como situación, el significado de una forma para cualquier hablante es nada más que un resultado de las situaciones en las cuales ha oído esta forma, ''a re-

15 BLASCO, J.L., *Lenguaje, Filosofía y Conocimiento*, Barcelona: Ed. Ariel (1973), pág. 55.

16 MOUNIN, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, idem., pág. 173.

17 MOUNIN, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, idem., pág. 172.

sult of the situation in which he has heard this form'' (9.9). Se sobreentiende que a la situación matriz que da origen al significado denotativo, se superponen otras situaciones creadoras de ''valores suplementarios'' que afectan al significado, y estos valores son los que constituyen la connotación. El grado de dificultad para captar el significado connotativo aumenta en la medida en que las situaciones son más individuales y los valores suplementarios son de mayor impacto personal, hasta quedar en ocasiones confinado al reducto de la intimidad personal donde sólo uno sabe lo que significan ciertas palabras. Por ello, desde el lenguaje hemos de atender principalmente a aquellas connotaciones que revisten carácter social por derivar de situaciones comunes a un grupo, o clase social, o profesión. En este sentido el propio Bloomfield reseña una gama de dimensiones donde podemos encontrar distintas connotaciones, como son la posición social, la procedencia regional, el negocio, el oficio, etc. y luego dice acertadamente: ''Las variedades de connotación son innumerables e indefinibles, y, en conjunto, no se pueden diferenciar claramente del significado denotativo. En el último análisis cada término del habla tiene su propia característica connotativa para toda la comunidad lingüística, y éste, a su vez, es modificado y aún alterado, en el caso de cada hablante, por el valor que el término ha adquirido para él a través de su experiencia social''[18].

REFLEJOS EN LA TRADUCCIÓN

Ante todo, será necesario decir que en los textos investigados Bloomfield no habla de la traducción. No obstante, la parte del título de este trabajo que alude a la traducción se justifica por dos razones:

Primera. Como hemos visto al principio, hay autores que afirman que, según la teoría bloomfieldiana del significado, la traducción no es posible, bien porque el significado es inaccesible, o bien porque reduce el signo lingüístico al significante. Ahora ya sabemos con certeza que Bloomfield admite y define el significado, aunque de manera distinta a la teoría mentalista, que el significado es accesible, y, por lo tanto, la traducción es posible.

18 BLOOMFIELD, L., *Language*, idem., pág. 181, según la ed. española.

Segunda. Significado y traducción son dos cosas íntimamente relacionadas, ya que la traducción intenta trasladar los significados de los significantes de una lengua a los de otra. Por lo tanto, todo lo que es conocimiento más amplio y profundo de la dimensión del significado es ''ipso facto'' un aporte precioso a la ciencia de la traducción.

Trataré ahora de llevar brevemente, como conclusión, los logros de la investigación del significado en Bloomfield a la teoría de la traducción, intentando resumir lo que llamo ''reflejos'', a manera de luz proyectada desde el significado sobre la traducción, en los siguientes puntos:

a) No se puede traducir bien lo que no se entiende bien en la lengua de origen. Hay cantidad de expresiones, principalmente de carácter abstracto y localizables sobre todo en el seno de discursos de tipo conmovedor o inflamatorio, como puede ser en un ''meeting'' político, que nunca se podrán traducir bien, porque, al analizarlas, el significado se diluye, no se puede captar por falta de claridad y precisión; sólo significan en su conjunto; un discurso de una hora se podría resumir quizá en una palabra; ése sería el significado, y su traducción sería una palabra.

b) Para traducir bien, hay que estar en situación. No es necesario ser determinista para poder afirmar que sólo en situación se da el significado concreto y eficaz.

c) Los términos abstractos no han de preocupar demasiado para su equivalencia. Son más bien formas de elaboración mental sin repercusión práctica inmediata. Pero hay que tener cuidado en ser fieles al momento de su aplicación, si ésta se produce, a situaciones o personas.

d) Los términos definidos científicamente y los nombres propios se han de traducir literalmente, para ser fieles a las ciencias y a las personas, cosas o lugares.

e) Los términos concretos no sometidos a análisis científico se han de observar en la parcela y modo de su empleo, y establecer la correspondencia de significado equivalente en la lengua de destino.

f) El lenguaje figurado o habla desplazada, en que se da traslación de significado, es particularmente difícil de traducir. Hay que estudiar cada caso y ver si la traslación se da también en las palabras correspondientes al sentido primario en la lengua de destino, o si, por el contrario, dicha traslación no se da, en cuyo caso las expresiones traslaticias deben desaparecer en la traducción.

g) Es muy fácil que la connotación se pierda por el camino. No se podrá recoger la de ámbito individual por ser desconocida, y se perderá la de ámbito comunitario o social si es inseparable del significante en la lengua de origen. En otros casos se podrá traducir y será un gran logro hacerlo, porque para ello hay que conocer muy bien ambas lenguas, la de origen y la de destino.

Y, al terminar, me doy cuenta de que habré de seguir en otra ocasión, si el curso de las estaciones me es benigno, con el fin de completar estos "reflejos" que parece piden penetrar en los entresijos de la aplicación práctica en el paso de una lengua a otra.

BIBLIOGRAFIA

BALDINGER, K., *Teoría Semántica. Hacia una Semántica moderna*, Madrid: Ed. Alcalá (1977).

BLASCO, J.L., *Lenguaje, Filosofía y Conocimiento*, Barcelona: Ed. Ariel (1973).

BLOOMFIELD, L., *Language*, New York (1933); London (1950). Trad. esp.: *Lenguaje*, Lima: Universidad de S. Marcos, (1964).

CATFORD, J.C., *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London: Oxford University Press (1965).

COSERIU, E., *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Madrid: Ed. Gredos (1973).

DE SAUSSURE, F., *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Payot (1916).

GARZA, B., *La Connotación: Problemas del significado*, México, El Colegio de México (1978).

LYONS, J., *Semantics*,Cambridge: Cambridge University Press, (1977).

MOUNIN, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid: Ed. Gredos (1971).

NIDA, E.A., *Towards a Science of Translating*, Leiden: Brill (1964).

PALMER, F.R., *Semantics: A New Outline*, Cambridge: Cambridge University Press (1976).

STEINER, G., *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York & London: Oxford University Press (1975).

ULLMANN, S., *Semantics*, Oxford: Basil Blackwell (1962). Trad. esp.: *Semántica*, Madrid: Ed. Aguilar (1972).

WILSS, W., *The Science of Translation*,Tübingen: Gunter Narr Verlag (1982).

LOS INDICADORES DISCURSIVOS EN LAS TRADUCCIONES DEL INGLÉS AL ESPAÑOL

José Luis OTAL CAMPO

1. INTRODUCCIÓN.

Hasta hace muy pocos años la mayor parte del análisis lingüístico se realizaba dentro de los límites de la oración gramatical, simple o compuesta, alcanzando sólo el nivel de la proposición. Con el auge de las gramáticas textuales, entre las que figuran de forma destacada las de Petöfi y van Dijk el área de investigación y análisis lingüístico se han ampliado considerablemente. No se trata de un fenómeno aislado sino que, a nuestro modo de ver, habría que considerarlo dentro de una problemática más amplia que alcanza a diversos sectores de la investigación lingüística e incluso pedagógica y sociolingüística. Con el "descubrimiento" de la *competencia comunicativa* contrapuesta a la simple *competencia lingüística* del hablante ideal, se han tenido que considerar otros aspectos en la comunicación aparte de los relacionados sólo con la oración, entendida como proposición aislada de un contexto. El área que más se ha beneficiado de esta corriente es la didáctica, que ha impulsado de todas las formas posibles la implantación de la programación

'nocional o, por extensión, comunicativa, con un énfasis
ı el hecho sociolingüístico, a cuyo servicio estarían los di-
ementos lingüísticos de rango más inferior.

lmente, este cambio de énfasis, al menos hecho de for-
ta y con claras influencias didácticas, se ha sentido en el
traducción. No se puede decir que los traductores, a lo
da la historia de la traducción y con mayor o menor com-
ngüística, no hayan tenido en cuenta estos aspectos, in-
anera explícita. Pero la lingüística, que tanto influjo tiene
ıcción, ha dejado una impronta muy grande en las más
oncepciones de la transmisión del mensaje de una lengua
tra lengua meta. Y una de estas corrientes es la denomi-
ılisis del discurso'' (Burton, 1980) llegándose a adoptar
nétodo de traducción (Delisle, 1980), en clara diferencia-
tras ''técnicas'' al uso más tradicionales (Vinay, Mounin,
ś).

› parecía que el punto de partida de todo análisis lingüís-
ende de la unidad máxima de traducción, era la oración
a juzgar por las obras más difundidas al respecto), mé-
álisis que todavía sigue siendo válido para la explicación
rsas unidades lingüísticas de traducción (García Yebra,
vel de correspondencias o contraste eran las diversas par-
ación, desde el artículo hasta el verbo, considerando no
pectos meramente gramaticales sino el carácter pragmá-
hos elementos. Pero ya son bastantes las voces autoriza-
puntos de vista complementarios (Widdowson, Nida,
House) que se refieren a un enfoque semántico, o comu-
discursivo de la traducción, recogiendo las aportaciones
as de los métodos de análisis más recientes.

consecuencia de considerar el fenómeno comunicativo
perspectiva a nivel supraoracional, considerando la uni-
nunicación como una unidad mayor, es decir como tex-
liscurso, la teoría de la traducción se hace también eco
rsas convenciones que sirven para conformar estas uni-
amplias.

2. CONVENCIONES EN LA ELABORACIÓN DEL TEXTO Y DEL DISCURSO: COHESIÓN Y COHERENCIA.

Dos de las formas de analizar la organización de contenidos comunicativos en unidades supraoracionales son las que se refieren a la consideración del contenido lingüístico comunicativo como *texto* y como *discurso*. Evidentemente sobre un tema tan debatido y actual existen algunos modos, distintos y divergentes entre sí, de definir el discurso. En la mayoría de los casos se trata de puntos de vista complementarios para la definición de su contenido. Nuestro método de análisis es el seguido por Widdowson (1978, 1979).

Las convenciones por las que puede decirse que un conjunto de proposiciones están organizadas como ''texto'' quedan, entre otras formas, reflejadas en la obra de Haliday & Hasan (1976), según las cuales el texto debe tener una cohesión (*cohesion*) que puede analizarse en los componentes de *referencia, cohesión léxica, sustitución, elipsis y conjunciones*. Estos elementos de análisis harían en mayor o menor grado que un conjunto de elementos fuese más o menos texto, en virtud del razonable número de elementos que entran en juego para la confección de esta unidad supraoracional.

Las convenciones por las cuales un conjunto de proposiciones puede considerarse como ''discurso'', por el contrario, no radican en su grado de cohesión sino en su grado de coherencia (*coherence*), que puede definirse como la capacidad de reconstrucción en una unidad supraoracional de una serie de proposiciones que no tienen ningún elemento de cohesión de los anteriormente citados, dependiendo fundamentalmente su significado comunicativo de dos factores básicos, a saber: la negociación de ese significado, al carecer de elementos explícitos que nos dan una orientación clara para su interpretación, que a su vez está basada en la segunda característica fundamental, como es el conocimiento compartido (*shared knowledge*), único soporte capaz de dar las claves para favorecer la reconstrucción (cohesiva) de una serie de proposiciones. La forma en que Widdowson (1978) explica cómo se hace esta forma de análisis reconstructivo es por medio de las asignaciones de determinadas funciones comunicativas que se están llevando a cabo en el mensaje transmitido, de modo que *a posteriori* pueda releerse de una for-

nittee decided to continue with its deliberations. Morgan left n the midnight train.

los proposiciones aparentemente inconexas, se pueden formar un ''trozo'' de discurso, de modo que su proxi- debería dar base para pensar que se trata de una unidad su aparente falta de relación. Pero será el *conocimiento o de los hechos lingüísticos*, el que nos dará la clave pa- tar el auténtico valor comunicativo de esta serie de pro- y en segundo lugar, para pasar de una relación implíci- rta, a una reconstrucción más cohesiva. Por ejemplo, in- (o leyendo entre líneas) *nevertheless*, si se tratase de una o un *therefore* si se tratase de una relación de consecuen- ningún caso aparece explícito en el texto, de forma lin- ero hay necesariamente que tener en cuenta si queremos lectura adecuada y si queremos captar el mensaje, su va- icativo en toda su dimensión. De hecho se trata de una dentro de una misma lengua.

nómeno tan normal ocurre dentro de una lengua y cons- estamos haciendo esta clase de operaciones (¡traducción pasar de lo implícito a lo explícito, negociando constan- gnificados lingüísticos. Pero esto tiene una referencia, co- lelante va a demostrarse, directa y muy importante en la comparada, en la traducción. Podemos adelantar que así ro de una misma lengua estamos constantemente expli- mentos que estaban encubiertos en el discurso (no cohe- ismo sucede, y casi con más propiedad, en el campo de ón, donde el traductor (lector por encima de todo) está terpretando, está negociando una serie de valores comu- mplícitos en el texto original, que traduce (doblemente) meta. Por supuesto no entramos en la consideración de tor *debe* realizar esta doble traducción, siempre en el sen- ter unos signos en otros (lingüísticamente) y en segundo aducir, es decir pasar lo implícito del mensaje a lo explí- cho es que en la mayoría de las traducciones, en casi to- ducciones, estamos asistiendo al fenómeno de esta ''do- cción'', como se verá detalladamente en apartados s.

3. LA DISTINCIÓN DE ''USE'' Y ''USAGE'' Y SU APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN.

En el primer apartado nos referíamos a los distintos niveles en que se puede considerar el análisis lingüístico: desde el fonológico, pasando por el morfo-sintáctico, semántico al textual y discursivo y pragmático. En este apartado que nos ocupa nos vamos a detener en otra forma de llevar a cabo el análisis, pero esta vez no ateniéndonos a los contenidos, sino a la forma de considerarlos, ya sea en el nivel del sistema (*usage*) o en el nivel del uso real, ordinario (*use*).

Nuevamente, puede considerarse la lengua en la dicotomía tradicional que, a través de las distintas escuelas lingüísticas ha recibido distintos nombres, como la conocida dicotomía de ''langue'' y ''parole'', o ''competence'' y ''performance'' o la de orientación más didáctica en la lingüística aplicada, de ''usage'' (sistema, competencia, etc.) y ''use'', o uso, ''parole'', aunque no son términos absolutamente equivalentes (Widdowson, 1978).

Si este análisis puede efectuarse dentro de una misma lengua determinada, es cierto que también se puede llevar a cabo este análisis interlingüísticamente, es decir entre dos lenguas distintas. Así, podremos decir que dentro del sistema (usage) existen unas determinadas relaciones entre dos signos lingüísticos determinados, pero es igualmente cierto que en el plano del uso ordinario de ''parole'', existen otras formas de equivalencias entre dos lenguas determinadas. Como ejemplos que pueden citarse, entre muchos otros, valgan los relativos a dos sistemas de conjugación verbal, p.e. entre el español y el inglés, inglés y francés, etc. Inmediatamente observaremos que dentro del *usage* existen unas equivalencias determinadas (p.e. la existencia del pretérito perfecto en ambas lenguas, la existencia del plural, etc.). Pero inmediatamente observamos que dentro del uso en modo alguno puede decirse que exista una relación unívoca entre los elementos de los dos sistemas verbales so pena de infligir serias limitaciones a la transmisión de los mensajes comunicativos (Widdowson, 1979). Lo mismo puede decirse de la llamada traducción literal: el hecho es que sólo rara vez puede traducirse literalmente una cadena de signos lingüísticos de una propo-

:os hasta los pragmáticos. En el apartado número 7 ve-
no, a pesar de existir una serie de equivalencias entre dos
ıjo la perspectiva del sistema no sólo de determinadas con-
o *conjuncts*, signos diacríticos, etc. en el uso real, no obs-
relaciones no se pueden hacer de forma unívoca. Así, por
el hecho de que se sepa que ''but'' quiere decir ''pero''
ge) existen muchas más formas de ''traducir'' (interpre-
ɔrma al español.

sucede cuando se trata de formas explícitas, presentes en
El problema surge cuando, como en el caso del discurso,
ıingún indicio o soporte lingüístico para su interpretación

os tratando por tanto un aspecto fundamental, ya men-
:omo es el de la negociación del significado lingüístico en
ıdas circunstancias o contextos comunicativos. La técni-
lleva a cabo es doble, a saber, el proceso de *explicitación*
rasis. Ambas operaciones están íntimamente relacionadas.
:irse que la paráfrasis supone una pérdida automática de
es lingüísticos'', comunicativos, del mismo modo que pue-
que no existen sinónimos perfectos, completos. Pero en
a estamos siempre ''traduciendo'', incluso en la acepción
:iando'' tanto intralingüísticamente como interlingüística-
ı cualquier caso la entropía o pérdida de significado es ine-
'ero esto es un fenómeno inherente a la comunicación,
erva Nida (1975) y si consideramos a la traducción dentro
:to general de la comunicación, llegaremos a la conclusión
ɔs defectos aparentes o ''pérdida'' no tienen importancia
texto general.

e entonces se observa, ya dentro del campo concreto de
:ión, es la libertad (y desde luego ''libertinaje'' absoluto
ɔs casos) en los sistemas de equivalencias establecidos en-
;nos lingüísticos de dos lenguas determinadas. Esto tiene
rtancia extraordinaria, puesto que al ocuparnos del pla-
sivo de la lengua para fines comunicativos, el respeto o
eración, la más o menos feliz paráfrasis utilizada en el sis-
ndicadores discursivos (de los que nos vamos a ocupar a

cativa del lenguaje, al no ser respetados los aspectos discursivos de una determinada función. Los distintos casos en que esto puede suceder, como de hecho sucede, los veremos más adelante.

4. CORRIENTES ACTUALES DE LA TRADUCCIÓN Y SU REFLEJO EN LAS TECNICAS.

Como enlace entre lo anterior, a modo de introducciòn general, y los apartados más específicos que siguen a continuación, creo que es conveniente hacer, si bien de una forma muy somera, un repaso de las distintas técnicas de traducción, sirviendo de ejemplo a lo expuesto anteriormente, respecto a la incidencia de la lingüística en la traducción.

Una obra bastante decisiva, por influyente, en materias de traducción es la obra de Vinay y Darbelnet (1958), que unida a la de Mounin (1971) componen los pilares de gran parte de trabajos sobre técnicas de traducción, como es la obra de Vázquez Allora (1977) y la propuesta por Newmark (1981) aunque esta última comprende considerables mejoras y ampliaciones. Pero en la mayoría de los casos se refiere a técnicas aplicadas a unidades léxicas, a unidades morfológicas, donde el factor semántico tiene una gran importancia y a unidades sintácticas, donde entran técnicas como la traducción literal, la compensación, la omisión, la modulación (muy importante), etc. Concretamente Newmark (1981) llama la atención en un capítulo aparte sobre lo que él considera los aspectos textuales/discursivos de la traducción, tales como la cohesión, los signos de puntuación, la tematización, etc. De gran importancia desde hace ya mucho tiempo ha sido la aplicación del análisis componencial para llegar a una traducción semántica (Nida, 1975).

Por la importancia concedida por la gramática textual a la lengua, no como ejemplificación de oraciones independientes sino como conjuntos de proposiciones interrelacionadas de la forma que ya se ha expuesto antes, cabe deducir que la traducción tiene que ocuparse necesariamente de esos aspectos, si queremos presentar la lengua en todo su significado.

s de haber considerado los fundamentos teóricos de la
ia en la traducción más allá de las estructuras superficia-
)s ahora a considerar algunos de los elementos que cons-
:structura profunda en el plano pragmático, teniendo en
listinción fundamental entre el *uso real* y el *sistema* (*use*

se ha dicho anteriormente, al considerar la lengua bajo
iva del discurso hay que abandonar las categorías de aná-
s de la oración gramatical. En su lugar hay que hacer re-
ına serie de categorías extralingüísticas que sirven de base
ación entre el texto de una lengua original y la lengua me-
: se trata de traducir. Pero, dada la complejidad de di-
:ntos, no se trata de dar una relación completa de todos
más bien una visión panorámica de algunos entre los más
s. Entre ellos cabe destacar aquellos que últimamente han
atención de los didactas de la lengua inglesa, a saber,
)res de carácter funcional discursivo y nocional o cohe-
ando la terminología explicitada en los primeros capítu-
: modo podemos ver en Quirk et al (1972) el capítulo X
ı los *conjuncts* o *cohesive links*, no sólo entre oraciones
as y subordinadas, sino sirviendo de nexo entre oracio-
ıdientes. Igualmente en la gramática de Swan (1980) exis-
ado dedicado a dichos conectores haciendo una breve pe-
ificación de los mismos. Asímismo Byrne (1980) en su mé-
: la enseñanza del inglés escrito ofrece un apéndice con
cación de los diferentes conectores tanto funcionales co-
ıales.

;tos no son los únicos aspectos discursivos de la lengua,
a un capítulo importante, ni mucho menos los aspectos
› de cohesión. La intención de este apartado del artículo
ır una clasificación de los distintos aspectos discursivos,
:rminología al uso, que en realidad quiere decir elemen-
esión -la mayoría- y de coherencia o rasgos funcionales.

tual del inglés presentados por Werlich (1976) son un buen complemento para darse una idea de los rasgos discursivos, textuales, de la comunicación escrita y por tanto de incidencia en la traducción.

Por citar sólo unos cuantos rasgos podemos mencionar los siguientes (Newmark, 1981: 84-96):

1) Las metáforas: de importancia capital en la comunicación literaria, aunque no de manera exclusiva, que presentan dificultades en la traducción

2) Los indicadores discursivos, que presentan unas determinadas funciones, siendo el tema central de este artículo.

3) La puntuación, de gran importancia, ya que supone la estructuración material de las unidades discursivas.

4) Tema y rema (lo conocido y la información nueva), los comparativos, superlativos, las negaciones iniciales, preguntas retóricas.

5) La referencia anafórica y catafórica, la redundancia, los cinco elementos de la cohesión textual presentados por Halliday & Hasan (1976).

6) La traducción comentada, la exégesis léxica, la extracción de nociones clave, la recreación contextual y acercamientos análogos, la modulación de repeticiones, la remodelación de las ideas, las locuciones y expresiones hechas, la explicación del texto (Delisle, 1980).

7) La organicidad textual, la subordinación de las ideas, la tonalidad.

8) Referentes discursivos (''discourse referents''): modalidad, modulación, implicaciones, suposiciones, cuantificadores (Kartunen, 1977).

9) Equivalencias de significación y de sentido; equivalen-

La lista no se agota aquí ni mucho menos. Simplemente hemos querido dar una perspectiva de los elementos implicados en el discurso, aspectos que se escapan al análisis tradicional de las oraciones gramaticales y que, por tanto, pueden cambiar de modo considerable la forma de las versiones originales en la traducción. En el capítulo siguiente nos vamos a detener en sólo un rasgo a saber, el de los indicadores discursivos.

6. INDICADORES DISCURSIVOS : CLASIFICACIÓN Y TRATAMIENTO EN LA TRADUCCIÓN.

Como se ha indicado en apartados anteriores, la preocupación del gramático, lingüista y por ende del traductor ha de centrarse en fragmentos más allá de la oración gramatical. Swan (1980) ofrece una definición de discurso sencilla, resumen de las teorías y definiciones al uso, con un evidente sentido didáctico:

"Discourse is a term used by grammarians to talk about 'larger' pieces of speech and writing: stretches of language longer than a sentence. There are a lot of words and expressions that we use to show the structure of discourse".

Hemos indicado en el apartado número 5 una lista, que en modo alguno pretender ser exhaustiva, de los aspectos implicados en la estructura del discurso. Entre ellos nos vamos a concentrar en uno de ellos, a saber, aquellas partículas o expresiones que sirven para expresar dos cosas muy distintas, que, siguiendo la teminología de Halliday, denominamos *modality* y *modulation.*

Swan (1980: 172) nos ofrece una definición clara y precisa de estos dos aspectos:

Some of these (expressions) make clear the connection between what we are going to say and what came before (for instance, *talking about.., anyway, however*). Some of them show our attitude to the truth of what we are saying (modality) (for example *I suppose, I think, frankly, sort of*). And others show what kind of communication is going on (modulation) like the use of *after all* in persuading, or *I'm afraid* in polite refusals, or *actually* in 'breaking news'). Expressions like these can be called *discourse markers.*

La razón por la que tratamos, debemos tratar, estos indicadores o marcadores discursivos queda evidenciada por el hecho expresado de que indican precisamente la estructura y el contenido mismo del texto/discurso, sin los cuales o con su modificación queda inevitablemente alterada una parte sustancial de la comunicación oral o escrita. En otras palabras, las funciones básicas de la comunicación, en versión simplificada por Widdowson (1981), la *cognitiva* y la *comunicativa*, sufren una modificación que sólo redunda en la pérdida del valor del texto original. Como actividad a realizar entonces nos queda el intento de clasificar estos indicadores discursivos, que no obstante representan una sola faceta del amplio espectro de elementos del "discurso".

Está muy generalizada la idea, por otro lado discutible, de que el discurso sólo, o principalmente, se lleva a cabo mediante expresiones, partículas explícitas (como acabamos de ver en las citas de Swan), pero en la mayoría de las veces el discurso se realiza precisamente por la ausencia de dichos conectores o indicadores, lo que en términos de Widdowson, significa exactamente la presencia de discurso, en cuanto opuesto a texto, cuya característica esencial es la presencia de dichos conectores explícitos. Con la cohesión el carácter de "negociador de significado" del discurso se pierde, ya que todo está explícito, no queda margen para la "interpretación" de acuerdo con el conocimiento compartido. Y éste no es un hecho sin importancia, pues precisamente en la traducción, (al menos en unos cuantos textos estudiados, por lo que puede sospecharse que ocurre en la práctica totalidad de los casos) queda perfectamente reflejado este problema de la explicitación/implicitación. Como sobre este problema tratará el siguiente apartado, me voy a limitar ahora a un intento de clasificación de los distintos indicadores discursivos, por lo que veremos con mayor claridad los distintos aspectos de la "modalidad" y la "modulación" que entran en juego en la comunicación escrita y hablada.

No dispongo de una clasificación completa de todos los posibles indicadores discursivos, y curiosamente, la mayor parte de los intentos de clasificación proceden de obras fundamentalmente didácticas, tales como las obras de Quirk (1972), Byrne (1979), Swan (1980), Werlich (1976), entre otros.

Haciendo un resumen de algunos autores más conocidos, entre los que figuran los ya mencionados, podemos hacer una clasificación de la siguiente manera:

A) Partículas o expresiones que sirven para *unir* con lo anteriormente dicho, a modo de inciso, por ejemplo "talking about", "with (reference) to"... o indicando una *transmisión* a otro tema: "let us consider (an example of)", "having discovered X we must consider...", "now", "incidentally", "as for", "to turn to", "by the way".

B) Los que sirven para *enfocar un tema particular*, por ejemplo "regarding", "as regards", "as far as ... is concerned", "as for..."

C) Las expresiones que sirven para estructurar el mismo contenido discursivo, siendo este aspecto, como es natural, el que más subdivisiones encierra. Entre otras funciones estructurantes podemos citar las siguientes:

1. Las que sirven para *dividir o enumerar, enlistar*: firstly, secondly, thirdly, finally, to start with, in the first place, moreover, on top of that, etc.

2. Las expresiones, adverbios, frases adverbiales, etc. que sirven para indicar *contraste*: por ejemplo, all the same, yet, and yet, still, on the other hand, however, whereas, nevertheless, by contrast, in theory..., in practice..., nowadays, etc.

3. Las que indican *comparación* (por semejanza): in the same way, similarly, besides, likewise, etc.

4. Las que indican *consecuencia lógica*: thus, therefore, so hence, thereby, consequently, in that case, that implies, otherwise, if not, this is because, in consequence, under these conditions, etc.

5. Las que indican una *ejemplificación*: such as, like, one example, e.g., i.e., for example, for instance, an instance, the following example, say..., it may be, let us take as an example, as in the case of, in a case as... (adj.) as this, other examples, further examples, another example, to show that (I mean), as (evidence of), in this way, a common way to...is, etc.

6. *Excepción o restricción*: in particular, with the exception of, except(ing).

7. Las que indican *generalización*: on the whole, in most cases, to some extent, in general, in many cases, mostly, as a rule, broadly speaking, normally, as a general rule, commonly, usually, generally, always, never, all, any, almost, always, most of (the), (in) every, in all, in more general terms (también sirve para reformulación), in principle, often, frequently, generally speaking...

8. Expresiones que sirven para *clarificar o reformular*: I mean, that is (to say), in other words, or, namely, in more general terms, to sum up, rather, to put it more (simply), etc.

9. *Clasificación*: classified into, consist(s) of..., composed of..., some...some, etc.

10. Las que indican *conclusión*: in the end, finally, (as) a concluding remark, to sum up, the last thing, we can conclude that..., in conclusion.

11. Las que indican *resumen* (summary): we can summarize this by..., summing up, to sum up, all in all, in all, in brief, in short, in conclusion, on the whole...

12. Las que indican *concesión*: however, although, yet, even, though...

13. Las que indican una *condición*: if, when, whenever, then, unless, or, and, etc.

14. Las que indican *propósito o finalidad*: so that, to, for, this purpose, with this intention, etc.

15. Función *referencial* a lo dicho anteriormente o a lo que sigue: below, following, we have seen that, at the top of the page..., above...

16. *Secuencia temporal*: and then, first, then, afterwards, after... that..., immediately, initially, and then... after (a while), at first, at last, before, next, meanwhile, etc.

17. Las que sirven para *definir*: it is..., they are, is/are defined as...

18. *Denominación*: is/are called, is/are known as...

19. Las que indican *suposición* : presumably, perhaps, probably, in our view, it is taken for granted, possibly, let us suppose, let..., be..., suppose...

20. Las que indican *aserción, refuerzo*: too, still, on top of that, but it is also true, especially, of course, furthermore, similarly, also, in truth, and above all, in fact, moreover, indeed, etc.

21. Las que sirven para indicar una *deducción*, resultado o inferencia: therefore, this shows that, hence, consequently, the result is, this demonstrates that, the consequence of..., thereby, from the results..., if... then..., for that reason, as a result, accordingly, thus...

22. Las que indican una *adición*: and, also, as we..., one must add that, add to this, there is something else, add also, another thing, equally, besides, in addition (to), what is more, moreover, a further (distinction), similarly, furthermore...etc.

D) Partículas que muestran la actitud hacia lo que se está diciendo. Este es el caso de la ''modalidad'', por la cual el que está hablando o escribiendo muestra, entre otras cosas, el grado de certeza, probabilidad, de lo que se está diciendo. Aquí entran expresiones como las siguientes: frankly, honestly, I think, I feel, I sense, I suppose, I mean, so to speak, I sort of think..., more or less, really, after all, no doubt, I'm afraid, as a matter of fact, actually, to tell the truth, etc.

Haciendo una clasificación más precisa de este apartado podemos hacer las siguientes subdivisiones:

1. Las expresiones o adverbios que hacen referencia a un comentario, o un énfasis, con un efecto de realce, por ejemplo el grado de certeza o de duda sobre la proposición que se está enunciando: admittedly, certainly, doubtless, evidently, obviously, clearly, actually, really, maybe, perhaps, possibly, surely, undoubtedly, definitely, undeniably, apparently, conceivably, reportedly, etc.

2. Las expresiones que indican una actitud personal o punto de vista: cleverly, foolishly, (un)reasonably, shrewdly, oddly, strangely, funny enough, incredibly, inevitably, predictably, disappointingly, regretfully, (un)fortunately, (un)luckily, (un)justly, rightly, wrongly, politically...

3. Adverbios o frases que expresan un grado de franqueza: bluntly, to be frank, honestly, to be truthful, personally, strictly, in all seriousness, seriously, to be honest, in truth, confidentially, flatly, truly, to be candid, candidly...

4. Expresiones que sirven para poner énfasis: actually, frankly, for certain, plainly, simply, honestly, definitely, of course, etc.

5. Las expresiones que sirven para ampliar, ascendiendo desde una norma asumida (Werlich, 1976). Por ejemplo, badly, bitterly, severely, fully, completely, extremely, utterly, in all respects, perfectly, by far...

6. Aquellas expresiones que sirven para restringir, o en expresión de Quirk et al. (1972: 452 ss.) ''downtoners'': almost, nearly, kind of, sort of, mildly, a bit, more or less, in the slightest, somewhat, least (of all) in some respects, partly, quite, rather, moderately, barely, scarcely, hardly...

Evidentemente, esta clasificación puede emprenderse desde varios puntos de vista, entre los cuales existen ciertas intersecciones, pero ciertamente estas expresiones y otras más que no se han citado por no alargar las listas de modo excesivo, contribuyen a la expresión de aspectos discursivos fundamentales, que existen en toda unidad o fragmento de comunicación. No se han mencionado las expresiones que servirían para la manifestación de esta otra gran propiedad del lenguaje, como es la ''modulación'' según la cual expresamos una actitud en la que se ve implicada la otra persona, por ejemplo, una amenaza, un aviso, un agradecimiento, etc., funciones que no tienen tanta importancia en el medio escrito y por tanto en la traducción.

Habrá podido observarse que una misma expresión, con bastan-

te más frecuencia que la expresada en la clasificación ofrecida, puede servir para varias finalidades comunicativas distintas. Así, "for example" puede servir para la función de ejemplificación, o reformulación o adición, etc. Esto sucede porque no existe una relación unívoca entre forma lingüística y función comunicatva. Por tanto es natural que exista una polivalencia en los signos lingüísticos, aunque por supuesto no en todos, de modo que algunas partículas o expresiones pueden encasillarse en varias funciones al mismo tiempo. Siempre hay que tener en cuenta para esta clasificación las circunstancias, el contexto lingüístico en el que aparecen y aquí precisamente reside el carácter negociador de las expresiones lingüísticas, dependiendo del contexto, explícito o implícito.

7. LOS INDICADORES DISCURSIVOS Y SU TRATAMIENTO EN LA TRADUCCIÓN DEL INGLÉS AL ESPAÑOL.

Queda finalmente el contemplar el tratamiento (o más bien maltratamiento en muchos casos) de los indicadores discursivos en las traducciones. El punto de partida, antes de toda posible valoración lingüística o estilística de una traducción en sus aspectos discursivos, tiene que ser un aspecto fundamental de la comunicación lingüística, como es el de la paráfrasis, reformulación, etc. la cual es considerada precisamente por algunos autores (Steiner, 1975), como la base de toda traducción y de todo proceso de entendimiento o comprensión del signo literario o lingüístico o de otro tipo: al comprender, se traduce, se reformula, se *trasvasa* el mensaje desde un sistema de signos a otro, por tanto sucede una operación básica de "paráfrasis". Quisiera llamar la atención sobre este hecho que me parece de importancia capital y que habría que unirlo necesariamente a los aspectos antes mencionados del sistema lingüístico y del uso real en la comunicación. Al comparar dos sistemas de signos, por ejemplo lingüísticos, se puede hacer desde dos perspectivas o niveles distintos, el del sistema (*usage*) y el de uso (*use*). La consideración de esta dicotomía puede ser siempre interesante para la clarificación de ese procedimiento de "paráfrasis", por entender que ambos planteamientos o perspectivas están íntimamente relacionados. Evidentemente existe una equivalencia entre dos lenguas, como se ha dicho ya, a nivel de sistema, no sólo en el nivel morfosintáctico, sino en el léxico-semántico. Pero también existe una equivalencia a nivel de "uso", de "estilística", por decirlo de

otra forma, que desempeña en la práctica un papel incluso más importante que el anterior. Si de nada sirve saber que existe una forma verbal llamada "pretérito perfecto" en inglés y en español, ya que en muchos casos, en los más típicos, esa equivalencia no sirve en absoluto (Fente, 1971), también es cierto que la existencia de esa misma forma léxica en ambos idiomas no dice nada en cuanto a su utilización; y no me estoy refiriendo exclusivamente al problema de los "falsos amigos" o *deceptive cognates*. Es cierto que *Indian ink* es "tinta china" en español, aunque en realidad no esté hecha en ninguno de los dos países. Pero también es cierto que si dentro del sistema "but" tiene su equivalente fijo como "pero", también es cierto que en el plano del uso "but" puede tener, y de hecho tiene, otras "lecturas" producidas por la operación de paráfrasis, sin que con ello cambie el significado original de "but" sustancialmente. Desearía destacar que esta operación es un arma de doble filo porque esa paráfrasis puede significar en muchos casos un distanciamiento serio del núcleo significativo original por lo que se produce una ruptura de la traducción de signos de una lengua a otra (*maltratamiento*).

Teniendo en cuenta estos dos niveles de equivalencia podemos comprender cómo por ejemplo *but* tiene sus equivalentes en español, entre otros, *pero, sin embargo, no obstante, sino al contrario, sólo, y, aunque, si bien, de todas maneras, en fin, pues, por, en cambio, si.*

Otra de las partículas que también se presta a esta operación de paráfrasis es la conjunción *and*, que aparece vertida al español de las formas siguientes, entre otras: *que* (relativo), *sin que, por, así, además, pero, al tiempo que, más adelante, pero, o, como, que, así, si, mientras, para, aunque, con lo cual, porque, entonces, pero, y además*, etc.

Quisiera tener cuidado en no emitir en principio un juicio valorativo, es decir, sentenciar las "malas traducciones" o los "maltratamientos" de los indicadores discursivos en general. Y precisamente por lo dicho más arriba la paráfrasis es un doble argumento, ya sea para una justificada actividad de variedad estilística o pragmática, ya sea por un evidente desdeño hacia la intención original indicada por determinado indicador discursivo. En otras palabras, no siempre hay que traducir *but* por *pero* pero tampoco debería traducirse siempre por algo diferente.

Como norma general no es válido hacer una equivalencia de signos en el plano léxico, aislando las palabras. Esto iría en principio en contra de la contextualización. Como se ha dicho anteriormente, depende siempre de un contexto, es decir de un contexto amplio, que a veces puede abarcar varias oraciones o incluso todo un párrafo, cuya interpretación dependerá de la operación de explicitación/ implicitación, también llamada omisión, inherente en toda paráfrasis.

Otro aspecto muy importante que tengo que tratar en este apartado es el ya mencionado de explicitación/omisión o implicitación, entendido en sentido propio, cuando afecta a la misma naturaleza del discurso. Se ha dicho ya en varias ocasiones que una de las características del discurso es la ausencia de elementos cohesivos, o conectores, conjunciones, etc. Estos serían precisamente algunos de los componentes de la cohesión textual, no discursiva. La necesaria labor de reconstrucción del texto a partir de una interpretación funcional, basada no en la lectura de los conectores explícitos, sino en la negociación de significados comunicativos de lo que está precisamente implícito, se pierde si un texto sin elementos conectores explícitos, es decir, un fragmento de discurso, queda traducido al español, o a otra lengua con unos elementos explícitos, es decir, del fragmento coherente (discurso) se ha hecho un fragmento cohesivo (texto). Lo que se ha hecho, entonces, es "reconstruir" el texto original, traducirlo "dos veces": una vez intralingüísticamente y otra vez interlingüísticamente. La pregunta que cabe hacernos entonces es la siguiente: ¿Es necesario hacer explícitos los rasgos de coherencia o implicitación de un fragmento textual? ¿Hay que hacer una "interpretación" del texto original? Los problemas que esta arbitraria operación en principio plantea son los siguientes:

a) La posible pérdida, casi segura, de rasgos del texto original vinculados al carácter discursivo, por la ausencia de cohesión.

b) El consiguiente posible problema provocado por una mala interpretación *a priori* del fragmento discursivo, produciendo de este modo no sólo una explicitación innecesaria, sino una versión equivocada de aquellos rasgos discursivos.

Hay que observar finalmente que el fenómeno sucede en las dos formas posibles, es decir en casos de explicitación del inglés al español y acaso de implicitación, es decir la conversión de un fragmento de texto a un fragmento de discurso, por la omisión de ciertos conectores cohesivos en el original.

Por último quisiera llamar la atención sobre el hecho de que estas operaciones que se realizan de manera natural dentro de una lengua (intralingüísticamente) pueden realizarse entre dos lenguas cualesquiera (interlingüísticamente).

Vamos a pasar a contemplar los tres casos mencionados en detalle:

a) Indicadores explícitos en textos originales ingleses y su supresión al ser traducidos (paso de "texto" a "discurso"): Entre los textos examinados, que pueden servir como orientación de la diversidad de elementos elididos, aparte de indicar cierta frecuencia, podemos decir que los indicadores más suprimidos son: *and, but, yes, so, because, then, for*, todos ellos en numerosas ocasiones. Por lo tanto, si se tienen en cuenta las funciones discursivas indicadas en el apartado 6 correspondiente a cada una de estas conjunciones, podrán verse los aspectos explícitos en inglés que quedan a merced de la interpretación o lectura entre líneas del receptor del texto en español.

Sólo a modo de ejemplo voy a citar los siguientes:

"*Because* the night is gone that clos'd me in its delay black"
"La noche que me encarcela en su negrura horrenda se ha marchado"
(Blake, *Libros Río Nuevo* (I y II). (Madrid, 1980, pág. 206).

"*Then* the telephone rang"
"Sonó el teléfono"
(G. Greene, *The Human Factor*, trad. por I. Menéndez, pág. 136).

Los ejemplos se multiplicarían por lo que éstos pueden servir para demostrar el problema. En realidad, debería hacerse una ulterior especificación, a saber, que la supresión de la partícula puede hacerse de dos formas:

a) La supresión por completo respetando el carácter discursivo, es decir las oraciones completamente independientes.

b) El mantenimiento de la partícula pero suprimiendo el carácter

discursivo textual convirtiendo oraciones independientes en dos oraciones ya sea coordinadas, ya sea subordinadas (oración compuesta). La pérdida del carácter discursivo afecta de distinta forma, por tanto, en cada caso.

Otras partículas suprimidas suelen ser: *though, meanwhile, or, now, nevertheless, of course, as a matter of fact, nor, even as, as, well, that is, if, while, first, then, still, already, anyhow, by all means, there* (deíctico), *certainly*, etc. Como puede observarse prácticamente todas las funciones explicitadas por conectores discursivos quedan alteradas.

El segundo caso corresponde al fenómeno inverso, es decir, la explicitación (''textualización'') de factores implícitos discursivos. Estos casos son menos abundantes en las obras estudiadas; la operación es más arriesgada ya que se trata de interpretar más que de traducir. Las partículas en español que cumplen con la misión interpretativa de textos de marcado carácter discursivo en inglés son las siguientes: *pero, y, puesto que, porque, pues, en cambio, para que, no obstante, por otra parte, por fin, asimismo, aunque, mientras, luego, ahora, ya, lo cierto es que, o, si, por el contrario, naturalmente, entonces, por entonces, la verdad es que, sí, después*...etc.

Veamos algunos ejemplos donde ha tenido lugar una actividad interpretativa, explicitadora:

''Consider the horse''
''Consideren, *si no*, el caballo''
(*Brave New World*).

''He said...''
''*En cuanto le vio*, dijo...''
(*The Human Factor*, pág. 137).

''He had gone and she had been so sorry for him and she had said nothing''
''El se había ido; le inspiró mucha compasión; *y sin embargo*, no acertó ella a decirle nada...''
(*To the Lighthouse*, pág. 239; (*Al faro*, Edhasa, 1981).

Puede verse a través de estos ejemplos la función de los indicadores discursivos textuales en español respecto al texto original inglés. Es evidente la concisión del estilo inglés que se pierde en algunos casos por completo, aparte de distorsionar en otros el ritmo y el valor proposicional de las oraciones.

Nótese en todo momento que no se tienen en cuenta los aspectos gráficos que sirven para la expresión y estructuración del discurso, como son los signos de puntuación— este es un aspecto que debería tenerse en cuenta en todo momento como de singular valor discursivo. No nos detenemos en ello, aunque necesariamente tiene que considerarse indirectamente ya que en la mayoría de los casos la supresión o explicitación de los conectores conlleva un cambio sustancial en los signos de puntuación.

C) Equivalencia entre los indicadores discursivos ingleses y su traducción al español en el sistema y en el uso.

Este es el aspecto que en cierto sentido está relacionado con los anteriores, ofreciendo al mismo tiempo algunas peculiaridades. No se trata de la simple supresión del rasgo discursivo, conector, sino que se sustituye por otro con mayor o menor proximidad en el significado. Es evidente que en la mayoría de los casos el sentido original se pierde y otro sentido nuevo aparece en la traducción castellana. Por tanto puede decirse que los casos expuestos inmediatamente antes quedan integrados también en este tercer apartado. Se trata aquí del sistema de equivalencias, como ya se adelantó con anterioridad, no en el de sistema sino en el uso. Se dieron por ejemplo, algunas equivalencias de las partículas más corrientes, tales como *but*, *and*. Pero no son las únicas. Se van a dar a continuación algunos ejemplos que en modo alguno pretenden ser exhaustivos, pero que pueden dar una idea del grado de interpretación al que se ven sometidos los aspectos discursivos, textuales. Normalmente no se indica la equivalencia dentro del sistema.

Inglés	**Español**
or	y, ni siquiera, como si, acaso,o acaso.
yet	sin embargo, a pesar de todo, si, pues, además, no obstante, sin, y, a la vez que, y al mismo tiempo, pero, pese a que, aunque

so	y, por fin.
then	y, de pronto, además, (y) luego.
because	a fuerza de.
anyhow	no obstante, en todo caso, pero, afortunadamente.
now	y, entonces, en ese momento, todavía, entonces, dígame ya.
of course	es evidente, precisamente, evidentemente, claro.
as if	y, pero, como para
you see	sí.
why	vamos a ver
as a matter of fact	por otra parte.
there	luego
that is	quiero decir
sure enough	por supuesto, y efectivamente.

Por supuesto la lista podría ampliarse considerablemente. En algunos casos puede observarse una genuina paráfrasis sin alterar profundamente el significado original de la partícula o expresión conectiva. En otros casos se modifica sustancialmente la función discursiva del texto original inglés. Pongamos varios ejemplos como muestra únicamente de la gran variedad de casos existentes:

"And meekly let your hands joined be,
As if so gentle that ye could not see..."
"Y humildemente dejad vuestras bellas manos unidas
pero tan gentilmente que no notaríais..."
(John Keats, *On a picture of Leander*; trad. A. Sánchez, Libros Río Nuevo, 29 ed., Madrid 1978).

"The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she though! *Anyhow* the old man had not heard her"
"Aumentó el dolor. Es absurdo que la angustia pueda reducirnos a este estado de imbecilidad, pensó.
Afortunadamente no la había oído el viejo"
To the Lighthouse, pág. 275).

"I never saw this great-uncle, *but* I'm supposed to look like him"
"No conocí a ese tío-abuelo, *aunque* se supone que me parezco a él"
(*The Great Gatsby*, trad. E. Piñas,; Ed. Mundo actual ediciones, Barcelona, 1980, pág. 6).

Puede verse en varios ejemplos la paráfrasis en el terreno de la traducción, es decir interlingüísticamente, operación que con toda legitimidad puede realizarse dentro de una misma lengua: a veces *but* equivale a *although*, del mismo modo que *pero* puede equivaler a *aunque, sin embargo*, por lo cual la operación "cruzada" entre dos lenguas diferentes no debería ser motivo de sorpresa. No obstante, del mismo modo que se dice que no hay perfectos sinónimos, hay que constatar la pérdida o creación de algún matiz especial respecto a la partícula original al ser cambiada en la otra lengua (e incluso dentro de una misma lengua).

Otro aspecto unido al tema que nos ocupa del cambio de un significante por otro en el campo de los indicadores discursivos, hace referencia a los casos en que tanto si se cambia el indicador como si se respeta, se lleva a cabo un *desplazamiento* del indicador, de posición inicial a media o final, etc. En estos casos, muy abundantes, se podría hablar tal vez de las características de la lengua española respecto a la sintaxis inglesa, o tal vez del estilo de algún traductor, ya que este fenómeno no se observa, curiosamente, en algunas traducciones, mientras que en otras puede verse un cambio sistemático, entre otros, de los indicadores discursivos en español. En estos casos de desplazamiento lo que se origina es un cambio en el énfasis, en el foco, en el *tema* y el *rema* de la proposición oracional, en la información ofrecida, en la plano de las presuposiciones. A modo de ejemplo, entre los numerosos casos que se producen, basten los siguientes:

"He felt his whole body hot and confused in a moment"
"En un momento, se azoró y sintió una oleada de calor por todo el cuerpo"
(*Portrait of the Artist as a Young Man*, pág. 31).

"But Clifford, while he was better bred than Conni, and more 'society', was in his own way..."
"Mejor criado que Connie, y con más 'sociedad' Clifford era sin embargo, a su manera..."
Lady Ch.'lover, D.H. Lawrence, trad. L. Lovelace, Bruguera, 1980, pág. 12.

Otras veces parece arbitrario el cambio de orden en los elementos de la oración, incluso cuando no existe ningún conector discursivo:

"The gay excitement had gone out of the war ... dead"
"De la guerra había desaparecido la alegre excitación .... muerta"
(D.H. Lawrence, pág. 14).

8. CONCLUSIONES.

El carácter textual/discursivo, la traducción no sólo como un *recasting sentences* sino como explicitación o implicitación discursivo- textual, vienen determinados por una serie numerosa de factores como se ha indicado en su apartado correspondiente. Uno de ellos, los indicadores o marcadores discursivos o textuales, funcionales o conceptuales, desempeñan una labor fundamental en la estructuración del mensaje discursivo tanto en sus dimensiones textuales, lingüísticas, como en su dimensión pragmática, funcional, extralingüística. De cómo se traten estos aspectos en la traducción dependerá en buena medida la eliminación o creación gratuita de unos aspectos comunicativos que estaban o no presentes en la obra original. Dejamos aparte otros aspectos morfosintácticos que de modo exhaustivo han sido tratados y siguen tratándose.

Por otro lado, al tomar el ejemplo de la traducción, de tanta importancia en la actividad lingüística de toda la historia por su reflejo en las culturas de los pueblos, se ha tratado de poner de manifiesto algunos rasgos lingüísticos más allá de la oración, rasgos que afectan al texto en general, a su dimensión pragmática. Con ello nos hemos querido hacer eco de la importancia que va tomando el estudio de estos problemas no sólo desde el punto de vista teórico, general, sino desde el punto de vista de la gramática y estilística comparadas. Si, al seguir las corrientes de la lingüística centrada en la oración, se ha hecho una gramática, una estilística y una "traductología" basadas también en la oración como punto de partida y de llegada, cuando se toman en consideración los factores discursivos y textuales, también puede hacerse una gramática comparada en el plano funcional, igual que una teoría de la traducción. Ejemplos no nos faltan, como ha podido comprobarse.

De este modo, no cabe duda de que, al mismo tiempo que se detectan traducciones deficientes en el campo discursivo y funcional (podría decirse que es una consecuencia lógica de abandonar el camino de la "fidelidad" en la traducción a otros niveles básicos), conseguimos un mejor conocimiento respecto a la composición de las lenguas en contraste en el terreno funcional, discursivo, tanto comparativamente como dentro de cada lengua. Y todo ello sin olvidarse de la incidencia que tiene para el estudiante de lenguas extranjeras al verse obligado de forma explícita a reflexionar sobre ciertos hechos del lenguaje (discursivos) que de otro modo podrían habérsele pasado desapercibidos en su propia lengua. De este modo la contemplación de la traducción como "fifth fundamental skill or ability" puede estar recibiendo nuevo impulso.

BIBLIOGRAFÍA

BYRNE, D.: (1979) *Teaching writing skills*, London, Longman.
BURTON, D.: (1980) *Dialogue and Discouse*, London: Routledge and Keagan Paul.
DELISLE, J.: (1980) *L'analyse du discourse comme méthode de traduction*, University of Ottawa Press.
FENTE, R.,:(1971) *Estilística del verbo en inglés y en español*, Madrid, SGEL.
FERNÁNDEZ, F.: (1980) *Los conectores de frase en inglés y en castellano*, en "Filología Moderna", 68-70, p. 157-221.
GARCÍA YEBRA, V.: (1982) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos.
HALLYDAY, M. A. K. & HASAN, R.: (1976) *Cohesion in English*, London: Longman.
KARTUNEN, L.: (1977) *Discourse referents*, en "Syntax and Semantics", vol. 7.
MACDONAL, G. & PETTIT, P.: (1977) *Semantics and social science*, London, Routledge & Kegan Paul.
MOUNIN, G.: (1971) *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos.
NEWMARK, P.: (1981) *Approaches to Translation*, London, Pergamon Press.

NIDA, E. A.: (1975) *Language, structure and translation* (Essays selected by A. S. Dil) Stanford U. P.

QUIRK et al.: (1972) *A Grammar of Contemporary English*, London, Longman.

SANTOYO, J. C.: (1983) *La cultura traducida*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

STEINER, G.: (1975) *After Babel*, Oxford University Press.

SWAN, M.: (1980) *Practical English Usage*, O. U. P.

VÁZQUEZ-AYORA, G.: (1977) *Introducción a la Traductología*, Washington, Georgetown U. P.

VINAY, J. P. & DARBELNET, J.: (1958/77) *Stylistique comparée du française et de l'anglais*, Paris, Didier.

WERLICH, E.: (1976) *A text Grammar of English*, Heidelberg: Quelle & Meyer.

WIDDOWSON, H. G.: (1978) *Teaching language as communication*, Oxford U. P.

———: (1979) *Explorations in Applied Linguistics*, Oxford U. P.

HACIA UNA INTERPRETACIÓN LINGÜÍSTICA DE LOS MALAPROPISMOS

María Pilar NAVARRO ERRASTI

El término *malapropismo* no está difundido todavía en nuestro país, aunque, para aquellos que nos dedicamos al campo de los estudios anglosajones, nos resulta familiar y pienso que, con el tiempo, seremos los responsables de su inclusión definitiva en el léxico español. En Inglaterra el vocablo está asimilado por completo. El Oxford Dictionary lo define como *Ludicrous misuse of word, especially in mistake for one resembling it*. Curiosamente, el ejemplo citado por el diccionario es de *The Rivals*: "A nice derangement of epitaphs" cita, en lugar de "arrangement of epithets". Como puede imaginarse el ejemplo no es fruto de la casualidad sino que responde a unas razones muy concretas: Sheridan, en su obra *The Rivals*, creó el personaje de *Mrs. Malaprop* -al que nos referiremos con detalle más adelante- cuyo habla está repleta de *malapropismos*. El término mismo surgió del nombre de este personaje: malaprop/malapropismo, que el autor tomó de la locución francesa *mal à propos*. No quiere ello decir que Sheridan inventara el recurso, ni, por supuesto, que fuera el primero en usarlo -Shakespeare, por ejemplo, lo empleó en alguna de sus obras, como es el caso de *Love's Labour's Lost*. Lo que hizo Sheridan con su personaje fue dar lugar a la acuñación de una palabra que etiquetaba el concepto ya existente.

Con el término *malapropismo* se han querido denominar tres formas distintas de empleo erróneo de vocablos o locuciones: a. el uso de palabras raras o rebuscadas cuando a la situación y al personaje convienen más otras piezas léxicas; en *The Rivals*, "physionomy" por "face" (acto IV, escena 1); b. palabras cuyo significado está próximo al requerido, pero que contienen una desviación parcial: "Never was anything better *perpetrated*" por "premeditated" (acto HI, escena 3); c. palabras cuyo contenido semántico no es el apropiado para el contexto, pero cuya representación fonética es próxima a la de la pieza léxica requerida. Ejemplo típico es el ya citado del Oxford Dictionary. Hoy en día el término se limita prácticamente a este último caso ignorándose los otros dos.

Restringiéndonos al caso c., vemos que la definición del Oxford Dictionary es lingüísticamente insatisfactoria. Es evidente que los malatropismos son desviaciones de la lengua y en tal sentido, el propio Sheridan nos encamina a una definición:

I'll take another opportunity of paying my respects to Mrs Malaprop, when she shall treat me, as long as she chooses with her select words so ingeniously misapplied, without being mispronounced[1]

a la vez que delimita el alcance de su propósito a este respecto. Así, mientras Julia, uno de los ejes femeninos de la obra, justifica con estas palabras su decisión de saludar a Mrs Malaprop en otra ocasión, el autor nos aproxima a su concepto del recurso: vocablo de pronunciación equivalente pero equivocado en su uso, definición próxima al Oxford Dictionary y, desde el punto de vista lingüístico, igualmente insatisfactorio.

En primer lugar, y siguiendo la indicación de Sheridan, debemos diferenciar el nivel fonético del nivel semántico. Los malapropismos fonéticamente se aproximan a la palabra prevista; no son exactamente igual, como diría el autor, pero, según veremos más adelante, en la mayoría de los casos sólo difieren en algunos fonemas. Ahora bien, pequeñas variaciones fonéticas corresponden a grandes cambios semánticos, ya que si estos cambios no fueran importantes, el disparate no sería tan evidente, incluso podría pasar desapercibido, por lo que el efecto deseado perdería vigor. Es decir, estaríamos en tal caso ante el tipo b. de malapropismo, antes citado. Recurso que requiere mayor sutileza y más exquisito dominio del idioma, con lo cual pasaría inadvertido para muchos con frecuencia.

1 SHERIDAN, Richard B.: *The Rivals*. Londres, edición de Longmans, 1964, pág. 12.

El malapropismo tipo c. requiere un equilibrio semántico/fonético. Esto es, desde el punto de vista semántico, nos encontraremos ante un vocablo cuyo contenido está totalmente descontextualizado, lo cual producirá nuestra hilaridad. Pero dicho vocablo debe ser fonéticamente, y sólo fonéticamente, tan parecido a la palabra requerida por el contexto, que la percepción de esas ligeras diferencias sea como una chispa, una burbuja, que ponga en marcha el mecanismo del humor. El equilibrio descansa en este par: similitud fonética/ disimilitud semántica. Si existiera una proximidad semántica, la jocosidad disminuiría ya que la palabra podría ser aceptada. Si el vocablo se aleja fonéticamente, no trae a la mente el término que requiere el contexto y, por tanto, no actúa como estímulo que provoque la respuesta deseada; la disparidad no hará posible la desviación, que es lo que hace del malapropismo un recurso gracioso.

No es mi intención limitarme a la mera definición lingüística del malapropismo; mi propósito es analizarlo como fenómeno lingüístico que es. Para ello voy a utilizar un modelo, a mi juicio satisfactorio, para dar una explicación lingüística a éste y a otros muchos recursos y artificios literarios. Como ya he utilizado dicho modelo en otros trabajos, me referiré a ellos y de forma especial al libro en el que el profesor Fowler hace su presentación[2]. Aquí, solamente indicaré unas líneas generales que permitan entender lo enunciado.

Aunque el modelo no sea todavía muy conocido, se sustenta en teorías ampliamente divulgadas. Recordemos, en primer lugar, que se parte de la dicotomía generativa de estructura profunda y estructura superficial, adoptando igualmente un componente transformacional como eslabón que une ambas estructuras. Sin embargo, el autor se aleja de la estructura profunda concebida por los teóricos generativistas, para introducir en ella un componente *modalidad* siguiendo el modelo lingüístico de su compatriota Halliday. Y es, pre-

2 FOWLER, Roger: *Linguistics and the Novel*, London, Methuen & Co., 1977.

cisamente, este componente el que da pie a la interpretación de muchos recursos literarios y, en particular, al que nos ocupa.

La *modalidad o discurso* la divide Fowler en *estética* e *ideológica*. La primera incluye las categorías de perspectiva visual y perspectiva temporal, y es responsable del emplazamiento físico y cronológico de los distintos elementos que constituyen una obra -en el caso presentado por Fowler, una novela. La segunda, la *modalidad ideológica*, también llamada *actitud*, encierra categorías más complejas y entre las cuales encontraremos las que dan origen a la formación de malapropismos. Las categorías ideológicas son: *voces, estilo mental* y *sociolinguística* de la obra. Pienso que la primera no incide de forma especial en la formación de malapropismos por lo que, dada la necesaria brevedad de este ensayo, voy a pasarla por alto. Las otras dos categorías, por el contrario, parecen explicar de forma convincente el fenómeno. El autor define *estilo mental* como *any linguistic presentation of an individual mental self*. Para ejemplificarlo, hace uso del tratamiento que Kingsley Amis da a su personaje Jenny Bunn en *Take a Girl like you* y el de Joyce con respecto a Leopold Bloom. Señala Fowler el deseo del narrador[3] de mostrar la pobreza de contenido de la mente de Jenny y cómo se presenta esto en la novela: *He can therefore achieve the characterization at the superficial linguistic level of vocabulary and phraseology, by attributing to Jenny choices of words, idioms and clichés which betray the limitations of her experience and social affiliation. On the other hand, syntax as well as vocabulary is important in establishing Leopold Bloom's mind-style*[4]. La diferencia en la presentación de uno y otro personaje es obvia. La sintaxis que Joyce relaciona con L. Bloom es poco elaborada, carente de oraciones compuestas, lo cual demuestra falta de finura intelectual, de sofisticación lógica, de precisión, de flexibilidad mental: *a style of thought which, through lack of syntactic elaboration, is incapable of any explanatory, analytic development of an idea*[5].

Aunque no es mi intención discutir la validez, ni siquiera la precisión del modelo, pienso que los límites entre el *estilo mental* y la

3 Interprétese *Autor implícito*. Cf. FOWLER, Op. Cit., pág. 79.
4 FOWLER, R.: Op. Cit., pág. 103.
5 Idem, pág. 104.

sociolinguística no están establecidos con nitidez. Refiriéndose a la sociolinguística, dice el autor: *Language constrains us to assume a style which announces our membership of a certain communicative group: this is the sociolinguistic dimension of discourse. Choices of sentence-structure of the social group within which we are communicating*[6]. Lo cual parece entremezclarse con el *estilo mental*. Por ello nos aproximaremos mejor a esta idea, *mind-style is expressed by codes*[7]. Dado que los *códigos* son subcategorías de la *sociolinguística*, podemos considerar a ésta como modo de expresión del *estilo mental*[8]. Tendremos en cuenta ambos códigos, *restringido* y *elaborado* (restricted y elaborated). Estos se originan en los distintos estratos sociales en que surgen los personajes, bien sean reales o de ficción y, de acuerdo con el autor, *once learned, they have different consequences for speakers: the possesor of an elaborate communicative situation, more able to generalize, to symbolize, more distanced and ironic in the way he relates language to subject-matter, than someone who knows a restricted code only. The restricted code user is limited to the meanings implicit in the immediate situation, and he articulates these allusively, using many pronouns and other pro-forms*[9]. De nuevo, los *códigos* -la *sociolingüística*- se entremezcla con el *estilo mental*: la pertenencia a un determinado estrato social determina el *código* que el individuo va a utilizar, pero el *codigo* es a su vez un producto del *estilo mental*. Para evitar entrar en un círculo vicioso, consideraremos el *estilo mental* como principio activo, responsable de la elección de una u otra actitud mental y los *códigos* como la posibilidad de dar sustentación física a esas elecciones. Es decir, los códigos estarán más próximos a la sintaxis y al léxico; más cercanos a la estructura de superficie. El *estilo mental*, como promotor de una determinada actitud ante los hechos, incluido el *hecho de habla*, más profundamente enraizado.

Al hablar de *malapropismos* es inevitable hacer referencia al personaje que les prestó el nombre. Analizarlo, tomando como marco el ecléctico modelo de Fowler, es perfeccionar la interpretación

6 Idem, pág. 77.
7 Idem, pág. 117.
8 La idea de *código* la toma FOWLER del sociolingüista Basil Bernstein, en *Class, Codes and Control*, London, Routledge and Kegan Paul, 1971.
9 FOWLER, R.: Op. Cit., pág, 116.

lingüística de dichas malformaciones léxicas. Existe, sin embargo, un pequeño problema: dicho modelo está pensado para la novela y por tanto hay que hacer ciertas variaciones al aplicarlo al teatro. Por ejemplo, pensemos que, si los personajes son elementos de gran importancia en la novela, en el teatro, y desde un punto de vista lingüístico, son elementos imprescindibles, únicos, ya que teatro es dramatización y ésta es conversación, diálogo o, en caso extremo, monólogo; en todo caso expresión lingüística de uno o varios personajes y es a través de esta expresión como llegamos a conocer sus personalidades, su comportamiento y, por supuesto, la acción que constituye la pieza.

Los personajes son equiparables a *nombres*[10] y éstos son la denominación que etiqueta un grupo de rasgos distintivos semánticos o *semas* y cuyo conjunto tiene como objeto definir el personaje. Se pretende establecer un paralelismo con el análisis componencial propuesto por algunas teorías lingüísticas[11]. Los *nombres* se definen de acuerdo con los *semas* que poseen, valiéndose del valor positivo o negativo de dichos rasgos: +/- animado, +/- humano, +/- adulto, +/- masculino, etc. En la novela la técnica de descripción de los *semas* puede ser muy variada: enumeración completa al presentar a cada personaje, inclusión paulatina a lo largo de una parte de la narración, a lo largo de toda ella. Descripción de un personaje puesta en boca de los otros por medio de alusiones directas; descripción del personaje por sí mismo, bien al dirigirse a otros o al reflejar sus propios pensamientos o vivencias, etc. En teatro, sólo los dos últimos recursos son posibles, mientras que la descripción como tal no existe, y si existe es, en realidad, en menoscabo de la técnica de dramatización. Ciertamente, las caracterizaciones se pueden incluir en palabras introductorias o notas marginales -indicaciones para la representación- pero tanto unas como otras son ayudas para la interpretación del personaje por parte del director que lo pone en escena o del lector, lo cual supone una deficiencia en el texto de la pieza dramática, ya que éste debería ser suficientemente explícito en la caracterización de los personajes que toman parte.

10 Como señalo en "Predicados, nombres y roles en *Romeo y Julieta*", en "Homenaje a Pujals", Oviedo, 1981, y en "Discurso o modalidad en *The Aspern Papers*", pág. 35.

11 Cf. FOWLER, R.: Op. Cit. pág. 34.

Así, pues, la identidad de un *nombre* se facilita de dos maneras: a través de las referencias que él mismo o los otros personajes den de él y a través de las características que se desprendan de sus propias palabras. Esto es, no sólo por medio del estudio de los contenidos de locuciones y la búsqueda directa de *semas* en la estructura profunda, sino también observando el *modo* de expresión.

Consecuentemente, para analizar el personaje de Mrs. Malaprop, no es suficiente buscar y reunir los *semas* que van a definirlo sino que es necesario profundizar en el *cómo* de sus manifestaciones. Es obvio que los malapropismos son un aspecto importante del *cómo* y que éste depende directamente del *estilo mental* del personaje que los emite, el cual se expresa en uno u otro *código sociolinguístico*. Insistiremos más adelante en estas dos categorías, pero antes veamos la definición de Mrs. Malaprop a nivel de los semas en la estructura profunda.

Dada la necesaria brevedad del ensayo me limitaré a dar algunas citas que puedan proporcionar dichos *semas*, reduciendo al máximo los comentarios. Observemos, en primer lugar, los rasgos que no están directamente relacionados con la manera de hablar de la tutora de Lydia Languish:

But there is an old tough aunt in the way[12]

-Then, surely, she is now more indulgent to her niece
-Quite the contrary. Since she has discovered her own frailty she is become more suspicious of mine[13]

As for the old weather-beaten she-dragon who guards you[14]

Se pueden ver los siguientes rasgos: + *tía*, + *vieja*, + *inflexible* (como tutora), + *débil, flaca de carácter* (frailty) consigo misma. Sheridan ofrece rasgos contradictorios con el fin de crear un personaje que invite a la mofa. Esto también se pone de manifiesto en:

12 *The Rivals*, ed. cit., pág. 6.
13 Idem, pág. 10.
14 Idem, pág. 45.

My aunt has discovered our intercourse by a note she intercepted, and has confined me ever since! Yet, would you believe it? She has fallen absolutely in love with a tall Irish baronet[15].

She really carries on a kind of correspondence with him, under a feigned name though, till she chooses to be known to him[16]

La tía encierra a la sobrina por mantener correspondencia con un hombre, mientras que ella está haciendo otro tanto. Pero además, lo está haciendo bajo nombre fingido (feigned), lo cual puede adicionar a su personalidad el rasgo + *engañosa*. Por otra parte, el hecho de que Mrs. Malaprop se haya enamorado se presenta como algo increible, inapropiado, *would you believe it?*; por lo que habría que pensar en el *sema* + *excéntrica*.

Las palabras dirigidas a Mrs. Malaprop por otros dos personajes, Sir Anthony y su hijo, Captain Absolute, son claramente de adulación. Después de una sarta de extravagancias pronunciadas por la vieja, Sir Anthony exclama: *I must confess that you are a truly moderate and polite arguer*[17], cuando la señora acaba de demostrar que no es moderada en absoluto. Más adelante, refiriéndose a la sabiduría y a la belleza, el joven dirá:

Few, like Mrs. Malaprop and the orange-tree are rich in both at once[18].

Y, con intención parecida:

the honour of being allied to Mrs. Malaprop; of whose intellectual accomplishments, elegant manners, and unaffected learning, no tongue is silent[19].

Ambos definen a Mrs. Malaprop tal y como ella quiere ser definida; como ella quiere ser, o quizá, sólo aparentar. Sin embargo, podemos pensar que la opinión de ambos caballeros es, precisamente la contraria. Así, por ejemplo en la carta que, bajo nombre fingido, Captain Absolute dirige a Lydia, leemos:

I am told that the same ridiculous vanity, which makes her dress up her coarse features, and deck her dull chat with hard words which she don't understand[20].

15 Idem, pág. 9.
16 Idem, pág. 10.
17 Idem, pág. 15.
18 Idem, pág. 44.
19 Idem, pág. 43.
20 Idem, pág. 45.

Así, pues, rasgos como: + *moderada*, + *bella*, + *sabia*, + *intelectualmente hábil*, + *elegante*, + *erudita sin afectación*, podrían, ya desde ahora, ser tomados con signo contrario.

En cuanto al peculiar modo de hablar de Mrs. Malaprop, los personajes son más explícitos. Veremos que, junto a las opiniones positivas, no exentas de ironía, de determinados momentos, abundan alusiones directas al uso erróneo de vocablos. En este sentido, repitamos la definición de malapropismo introducida por el autor al principio de la obra (acto I, escena 2):

with her select words so ingeniously misaplied, without being mispronounced[21].

La misma Mrs. Malaprop, cuando expresa su ideal sobre la educación de una joven dirá, en un párrafo lleno de malapropismos, sobre la lengua:

she should be mistress of orthodoxy, that she might not misspell, and mispronounce words so shamefully as girls usually do; and likewise that she might reprehend the true meaning of what she is saying[22].

Sheridan está haciendo confesar a su personaje sus propios errores: escribir y pronunciar las palabras vergonzosamente así como desconocer el significado exacto de lo que está diciendo. Sé reitera en las palabras, también citadas, de Captain Absolute en la carta a Lydia:

makes her ... deck her dull chat with hard words which she don't understand.

También Sir Lucius O'Trigger está encargado de poner de manifiesto el ridículo modo en que se expresa Mrs. Malaprop:

Upon my conscience, Lucy, your Lady is a great mistress of language. Faith, she's quite the queen of the dictionary! -for the devil a word dare refuse coming at her call- though one would think it was quite out of hearing[23].

y más adelante:

Faith, she must be very deep read to write this way -though she is rather an ar-

21 Idem, pág. 12.
22 Idem, pág. 15.
23 Idem, pág. 33.

bitrary writer too, for here are a great many poor words pressed into the service of this note, that would get their habeas corpus from any court in Cristendom[24].

Julia, en un momento de desesperación, se rebelará contra la autora de los malapropismos:

For Heaven's shake, madam, what's the meaning of this?[25].

Se ve, pues, que Sheridan deja bien sentada esta característica del lenguaje de Mrs. Malaprop; con una claridad que, a mi juicio, resta sutileza al recurso, pero que facilita nuestra tarea de interpretación lingüística. A los *semas* antes citados habría que añadir ahora: *con gran dominio de la lengua, con exquisita pronunciación, conocedora de significados exactos,* aunque en este caso queda reiteradamente claro que los signos son negativos.

Algunos rasgos, tal como *vieja* o *tía*, van únicamente encaminados a conseguir un tipo más burlesco: normalmente una mujer vieja se presta más a hacer reir que una joven. Lo mismo se puede decir de la figura de la tía; la madre hubiera inspirado más respeto. Pero Sheridan buscaba lo contrario. De los demás *semas* enunciados y, posiblemente de muchos otros que podríamos reflejar en un estudio más extenso, habría que hacer una distinción entre los que se refieren a aspectos físicos -*bella, elegante*[26]- de los que afectan a su definición espiritual que son los que ahora nos interesan. Por otra parte, el aspecto físico no es importante en el texto y hay escasas alusiones. Por el contrario, las referencias a su constitución psíquica son relevantes, en especial, teniendo en cuenta que se trata de un personaje secundario, y sabemos, de acuerdo con su composición sémica, que estamos ante una dama de "grandes cualidades espirituales". Veamos qué ocurre con ellas.

Aunque Fowler no es explícito sobre este particular, es obvio que

24 Ibidem.
25 Idem pág. 25.
26 En realidad no sabemos si Mrs. Malaprop es bella y elegante. Intuimos que no. Ahora bien no podemos aceptar ciegamente nuestra intuición. Tendríamos que darle una comprobación seria. Pienso, por supuesto, que este planteamiento sería susceptible de una interpretación ligüística. Por ejemplo haciendo un análisis de técnicas de expresión: grosso modo digamos que Captain Absolute, que es quien proporciona estos semas, se pronuncia con respecto a Mrs. Malaprop utilizando signos opuestos a los intencionados.

la definición de un personaje a nivel proposicional (argumentos/nombres) y su caracterización a nivel de modalidad deben mantener una gran coherencia. Pienso que, a un personaje definido como de grandes cualidades intelectuales debe corresponder un *estilo mental* acorde, el cual se manifestará en un *código* apropiado. Es decir, debe ofrecer una presentación linguística de finura y sofisticación semejante. Una mente definida como compleja debe hacer gala de ello en la selección de los temas que le interesan, en la estructuración de sus pensamientos, las preocupaciones, prejuicios, perspectivas, valores[27]. Observando el habla de Mrs. Malaprop, vemos que el *código* en el que se expresa es el *elaborado*; por ejemplo, utiliza generalizaciones:

Thought does not become a young woman[28]

These violent memories don't become a young lady[29]

I don't think so much learning becomes a young woman[30]

nothing is so onciliating to young people as severity[31]

There is often a sudden incentive impulse in love, that has a greater induction than years of domestic combination[32].

Sin embargo, en un momento en que Mrs. Malaprop se queda sola, se expresa de distinta manera:

Well at any rate I shall be glad to get her from under my intuition. She has somehow discovered my partiality for Sir Lucius O'Trigger[33].

Sheridan parece querer utilizar un *código* distinto: La presencia de *get* como proverbo nos hace pensar en un *código restringido*: *The restricted code user is limited to the meanings implicit in the immediate situation, and he articulates these allusively, using many pronouns and other pro-forms such as "thing", "stuff", "do", "get", etc. assuming that his interlocutor will understand*

27 Cf. Fowler, R.: Op. Cit., pág. 103.
28 *The Rivals*, ed. cit., pág. 13.
29 Idem, pág. 17.
30 Idem, pág. 15.
31 Idem, pág. 16.
32 Idem, pág. 33.
33 Idem, pág. 16.

what he means. He lacks the coding structure for qualification and exact specification of meanings enjoyed by the elaborated code user ... On the cognitive side, the elaborated code is claimed to give access to universalistic or transcendant meanings, whereas the restricted code limits its possessors to particularistic aspects of immediate contexts[34]. Existe, pues, un tímido intento de diferenciación de *códigos*: un *código restringido* en ese momento de intimidad/soledad, frente a un osado deseo de utilizar el *código elaborado* en determinados momentos. Es necesario precisar estos momentos. No es casual que las grandes locuciones de Mrs. Malaprop se dirijan a Sir Anthony o a su hijo, con respecto a los cuales conoce su inferioridad:

Sir, you overpower me with good-breeding[35]

confesará al joven en una ocasión. Tampoco es casual que sea en esos momentos cuando la vieja tía trata de abstraer y generalizar, es decir, de evitar las referencias directas y particulares; ni tampoco es casual que sea en estos párrafos donde proliferen los malapropismos. Siguiendo las palabras de Fowler, se puede afirmar que Mrs. Malaprop como usuaria del *código elaborado* debería, además de poseer la capacidad de abstracción, simbolización, universalización, etc. dominar la técnica de aprehender y utilizar la exacta especificación de los significados. Pero Sheridan quiere, precisamente, mostrarnos lo contrario: el pecado de Mrs. Malaprop es que, en un contexto de *código elaborado*, comete el error de desconocer el significado exacto de palabras que, como usuaria de tal *código*, debería saber. El error es doble: desconocer la pieza léxica necesaria en ese contexto -por dar un breve ejemplo en *He is the very pineapple of politeness!*, utiliza *pineapple* en vez de *pinnacle* que es la requerida; es decir, ignora *pinnacle*- y desconocer el significado de la palabra que ha empleado, es decir, ignora el significado de *pineapple*. Y es que el pecado de Mrs. Malaprop es el malapropismo.

Interpretando lingüísticamente el personaje hemos interpretado el recurso: el malapropismo es una desviación lingüística, producida en profundidad por la inapropiada adscripción a un determi-

34 FOWLER, R.: Op. cit., pág. 116.
35 *The Rivals*, Ed. cit., pág. 44.

nado *estilo mental* y por la subsecuente selección de un código *sociolinguístico* que no guarda coherencia con la verdadera naturaleza espiritual del personaje[36]. En el caso de *The Rivals*, se trata de la selección de un *estilo mental* y un *código* de más alto nivel, lo cual es garantía de diversión. Ahora bien, lo contrario sería igualmente jocoso, el personaje refinado, culto sofisticado, que se quisiera manifestar, por ejemplo, como un hombre primitivo, con un estilo mental desprovisto de razonamientos complicados, una sintaxis elemental y utilizando palabras vulgares.

Para terminar quiero echar una rápida ojeada al aspecto más superficial del malapropismo; es decir, a su forma externa: En primer lugar, encontramos que el tipo más frecuente es aquel en el que parte de los vocablos coinciden, es decir, comparten algunos morfemas, con frecuencia aquellos que denotan la pertenencia a una misma clase, e incluso, algunos fonemas más son iguales:

MALAPROPISMO	PALABRA REQUERIDA
illiterate	obliterate
extirpate	exculpate
laconically	ironically
conciliating	humiliating
locality	locuacity
ineffectual	intelectual
felicity	velocity

Un segundo tipo sería el de aquellos que suprimen o adicionan algún morfema o fonema:

intuition	tuition
particle	article

grupo que posiblemente se podría integrar en el siguiente: palabras que confunden sólo una sílaba y que es la que les diferencia, mientras que el resto, cargado de contenido común, se mantiene. Serían

36 Ahora sí se puede afirmar que los *semas* que al principio se proponían con signo negativo en vez del positivo con el que aparecen en el texto, son claramente negativos ya que si no no existiría la coherencia postulada y, por tanto, este ente de ficción no sería más que un montón de rasgos desordenados, sin ser capaz de tomar naturaleza de personaje.

aquellas palabras, normalmente de origen latino o griego, denominadas por Bloomfield compuestas primarias:

reprehend	comprehend
malevolence	benevolence
preposition	proposition
persisted	desisted
enveloped	developed

Y por último aquellos de significado contrario al requerido:

We will not *anticipate* the *past*
Our *retrospection* will be all to the *future*
Lead the way and we'll *precede*

La variedad de tipos superficiales de malapropismos viene a justificar la búsqueda de una interpretación linguística más profunda que es lo que he intentado hacer y espero, en cierta medida, haber conseguido.

ELOCUCIONES DE RUPTURA DE LA CONVERSACION

(Ejemplificadas en *Look Back in Anger* y *The Ginger Man*)

Carmen OLIVARES RIVERA

INTRODUCCIÓN.

Según nuestra propia experiencia como hablantes y a tenor de lo que confirman los estudios sobre el discurso, la conversación se rige ordinariamente por principios de cooperación, elegantemente sintetizados en las ya clásicas Máximas de Grice. Sin embargo, la naturaleza misma del contacto social claramente apunta a la situación de hecho de que un interlocutor puede y quiere en ocasiones cortar abruptamente la conversación y las lenguas tienen expresiones, algunas semi-formulaicas, para tal fin.

Este puede ser un interesante punto de meditación a la hora de equiparar por completo -como algunos lingüistas tienden a hacer- las máximas de Grice a las normas generales de cooperación social; puesto que las elocuciones de rechazo se acomodan a las citadas máximas en su alcance comunicativo, son breves, pertinentes a la cuestión, inambiguas etc. y, sin embargo, no parece que puedan, sin hacer violencia al lenguaje, calificarse de muestras de conducta coo-

ELOCUCIONES DE RUPTURA DE LA CONVERSACION

(Ejemplificadas en *Look Back in Anger* y *The Ginger Man*)

Carmen OLIVARES RIVERA

INTRODUCCIÓN.

Según nuestra propia experiencia como hablantes y a tenor de lo que confirman los estudios sobre el discurso, la conversación se rige ordinariamente por principios de cooperación, elegantemente sintetizados en las ya clásicas Máximas de Grice. Sin embargo, la naturaleza misma del contacto social claramente apunta a la situación de hecho de que un interlocutor puede y quiere en ocasiones cortar abruptamente la conversación y las lenguas tienen expresiones, algunas semi-formulaicas, para tal fin.

Este puede ser un interesante punto de meditación a la hora de equiparar por completo -como algunos lingüistas tienden a hacer- las máximas de Grice a las normas generales de cooperación social; puesto que las elocuciones de rechazo se acomodan a las citadas máximas en su alcance comunicativo, son breves, pertinentes a la cuestión, inambiguas etc. y, sin embargo, no parece que puedan, sin hacer violencia al lenguaje, calificarse de muestras de conducta coo-

perativa en el plano social. Por sentido común, no obstante, todos sabemos que las elocuciones de rechazo constituyen la excepción más bien que la regla, pero precisamente por ello su fuerza ilocutiva resalta sobre las de otras funciones por su efecto de choque.

Con el fin de examinar con detenimiento, si bien ateniéndome a las limitaciones de espacio de esta publicación, he elegido dos obras de teatro que por su argumento parecían ofrecer los tipos de situación que engendra las elocuciones de rechazo. Dichas obras pertenecen cronológicamente a la misma década por lo que pueden parangonarse desde un punto de vista diacrónico. En ambas la acción se presenta centrada en torno a cuatro personajes:

Look back in Anger	*The Ginger Man*
El marido-Jimmy Porter	Sebastián Balfe Dangerfield
El amigo del marido-Cliff Lewis	Kenneth O'Keefe
La esposa-Alison Porter	Marion Dangerfield
Una segunda mujer-Helena Hughes	Miss Lilly Frost

En los dos casos predomina en la acción una fuerte tensión matrimonial, basada en la desigualdad social de los cónyuges. Son los maridos los que están situados en un rango inferior. La superioridad de Alison Porter viene dada por su pertenencia a una jerarquía social más elevada, representada por una clase media-alta de militares que todavía habían prestado servicios en las colonias. En la pareja Sebastian-Marion el conflicto se plantea como un choque de nacionalidades, irlandesa e inglesa, siendo esta última a la que tradicionalmente se atribuye mayor prestigio.

Las líneas argumentales son lo suficientemente conocidas como para que haya que reiterarlas aquí.

En cuanto a la extensión ambas obras son homologables: 85 páginas *Look back in Anger* (desde ahora LBA) y 78 *The Ginger Man* (en adelante GM) en ediciones Faber y Penguin respectivamente, aunque la primera resulta algo más corta por la amplitud de su margen izquierdo. La puntuación de GM es poco convencional, brillando por su ausencia los signos de exclamación e interrogación.

Antes de comenzar el trabajo y conservando sólo en la mente un recuerdo general de las obras, que había leido varios años atrás,

había previsto una distribución de este tipo de elocuciones sensiblemente idéntica en ambas, pero esta hipótesis no ha sido confirmada en absoluto.

La primera parte del trabajo está constituida por un intento de taxonomía de las elocuciones de ruptura, con criterios morfosemánticos y la segunda la consideración de este género de elocuciones (cotejada su distribución por personajes) como síntoma de ciertos rasgos de carácter. Se trata pues, de un trabajo lingüístico, pero de inmediata aplicación estilística.

TAXONOMÍA

Las elocuciones de rechazo forman en conjunto un cuerpo de 52 casos muy desigualmente repartidos entre las dos obras, ya que sólo han aparecido 10 ejemplos en LBA frente a los 42 de GM. He de destacar que he seleccionado las muestras absolutamente claras de voluntad de interrumpir la conversación, dejando a un lado valoraciones negativas de elocuciones precedentes, disconformidad, etc. La irregular distribución antes aludida se presta, sin duda a algún juicio de tipo estilístico, al que luego me referiré.

Las elocuciones guardan entre sí una gran semejanza estructural, cosa que por otra parte se puede intuir desde el principio, y un examen de las mismas permite establecer, al menos, los siguientes apartados, desde un punto de vista formal y semántico.

A. Elocuciones de imperativo que hacen referencia al cese o corte de la comunicación.

El ejemplo más típico de esta situación es *shut up*. Hay en este conjunto un importante sub-apartado en el que el hablante justifica las razones de su brusco intento de ruptura.

Repertorio:
- Shut up.
- shut up.
- don't you dare.
- Oh stop.
- Don't shout at me.
- Don't.

Stop it.
Shut your damn mouth.
Shut it.
Oh, shut up, we're back where we started.
O, shut up, he will hear you.
Don't say that.
Stop yelling, I'm trying to read.
Now shut up, will you.
Ugh, stop it.
Stop shouting.
You've gone too far now dry up.
Dry up. I'm trying to read.

Como puede apreciarse, este tipo de estructura es predominante en el cuerpo, lo cual es congruente con la función del imperativo que es la de mandato en su forma más cruda y directa, usado normalmente cuando el hablante se halla en una notoria situación de superioridad sobre el destinatario -padre a hijo, oficial a soldado- o bien cuando, entre iguales se desea realzar ostentosamente la voluntad de que lo mandado sea realmente ejecutado. En la mayoría de las circunstancias normales de la conversación el imperativo se usa, o bien mitigado, o bien sencillamente se sustituye por un ruego.

Observamos que en el repertorio los imperativos aparecen indistintamente con objeto y sin objeto, algunos elípticos y sólo uno con sujeto. Tanto *shut up*, cuanto *dry up* que figuran en el *Longman Dictionary of Contemporary English* como sinónimos, van etiquetados como *slang*, es decir, palabras típicamente usadas en el lenguaje coloquial o en jergas especializadas de grupos marginales. Evidentemente aquí se trata de una intensificación de lo coloquial motivada por la intimidad de las relaciones entre los personajes. En un par de casos (*shout, yell*) el imperativo no rechaza la continuidad de la conversación en sí, sino el tono en que ésta se lleva a cabo, que se considera agresivo para el interlocutor. Como ya se ha indicado, un cierto número de elocuciones van acompañadas del por qué, es decir, la causa que motiva el intento de ruptura. En este subgrupo se distinguen dos apartados: los que señalan que la comunicación ha llegado ya a un punto de saturación (*you have gone too far*) y los que, por implicatura conversacional, apuntan a la continuidad de la conversación entrando en choque con el contexto de situación (*I'm trying to read*).

B. El imperativo recalcado

En estos escasos ejemplos la elocución en imperativo se ve recalcada por una expresión formulaica, de origen religioso, que apela a los sentimientos del interlocutor.

Repertorio:
Be quiet for the love of Jesus
O, for God's sake stop it.

Estas frases formulaicas irían muy reforzadas por rasgos suprasegmentales muy marcados de acento y énfasis.

C. Mandato indirecto, no realizado formalmente por imperativo

En todos los casos se trata de una estructura formalmente interrogativa, es decir, un ejemplo clásico de acto indirecto de habla. En este pequeño apartado se ha incluido también un ejemplo que hace referencia al cese de la permanencia en común, se ha hecho así para evitar la proliferación de casilleros.

Repertorio:
Why don't you leave me alone you desperate bastard.
Why don't you drop dead.
Please! will you stop that! I can't think.

El último ejemplo podría sin inconveniente clasificarse como ruego si no fuera por las claves de los signos de admiración que indican gran contundencia en la emisión de la frase. También podría encuadrarse aquí la expresión no verbal *Silence!*.

D. Ruegos

Emplean fórmulas introductorias características, que aparecen también solas constituyendo casos evidentes de elipsis.

Repertorio:
Would you mind awfully stopping that sort of talk.
Please I beg you to stop it.
Please Mr. Dangerfield don't say these things.
Please Mr. Dangerfield.
Please.
Don't say that to me please.

La frontera entre el mandato mitigado y el ruego es, desde luego, muy tenue. La marca inequívoca de estas construcciones es *please*, palabra cuyo origen según el O.E.D. está en la fórmula *may it please you*. En Quirk et al. (1972:470-71) se clasifica como *formulaic adjunct*, grupo que también incluye: *kindly, cordially, graciously, humbly*... (no muchos más), pero, contrariamente a los del resto del grupo, *please* tiende a ser movil dentro de su frase y se usa con todas las personas gramaticales. Su función es, precisamente, la de mitigar (tone down) un imperativo o constituir un ruego.

E. Imperativos de cese de la permanencia en común.

En esta serie de imperativos se hace referencia a la ruptura de un prerrequisito situacional para que la comunicación tenga lugar y que es el compartir el recinto físico que posibilita la mutua visibilidad y audición. Desde mi punto de vista estos imperativos, nunca mitigados, suponen el grado más duro y menos cortés de interrupción de la conversación.

Repertorio:
Just leave me alone.
Get away from me.
Oh get out why you don't.
Get out.
Get away[2].

F. Exabrupto.

No necesita este apartado de especial clarificación, pues se trata de una palabra soez, o al menos desagradable con objeto de producir malestar en el interlocutor.

Repertorio:
O bitterness.
Shit.
Shit.

G. Insulto

También es un apartado formalmente muy claro.

Repertorio:
You're hideous.
You stupid bitch.
You awful bastard.

De los tres insultos, con fines de ruptura, que han aparecido, los tres pertenecen a GM, uno por cada uno de los personajes dominantes. El de Miriam *You're hideous* pertenece a un nivel más formal y los otros dos, de cada uno de los personajes masculinos son expresiones semi-formuláicas que incorporan una palabra soez.

H. Enunciado de razones para el cese de la conversación.

Aisladamente sólo ha aparecido un caso:

That's enough of that

pero hemos visto cómo se presentaba varios ejemplos de este tipo en conjunción con los imperativos.

Dada su poca incidencia estadística no parece necesario añadir ulteriores comentarios.

I. Negativa a aceptar al otro como interlocutor.

Además de la sorpresa expresada ante el atrevimiento del interlocutor observamos cómo la negativa se lleva a cabo por los procesos complementarios de encierro y exclusión (diríamos *lock in* y *lock out*), es decir, acotando el territorio o tópico del discurso como propio del hablante y manteniendo fuera de él al oyente.

Repertorio:
How dare you.
I don't want to hear it.
That's my business.
My business.
None of your business.

J. Enunciado de cese de contacto

Unico caso *I'm getting out of here.*

Este es un apartado complementario a "E" que no necesita de ulteriores comentarios.

Antes de pasar a la distribución por personajes comentaré brevemente las interjecciones que aparecen siempre con imperativo o exabrupto y que son:

Oh, Oh, O, O, O, Oh, Ugh.

La expresión O/Oh indica según el OED un abanico amplio de situaciones emocionales. Ambas tienen idéntico valor semántico y están en distribución complementaria según las normas ortográficas. *Oh* se emplea cuando va seguida de un signo de puntuación y *O* en caso contrario. Donleavy no sigue esta regla con fidelidad, lo cual no es de extrañar visto su ya comentado desdén por los signos de puntuación. La interjección *Uhg* tiene siempre connotaciones de horror y desagrado.

La distribución por personajes es la siguiente:

The Ginger Man

O'Keefe: I'm getting out of here.
You awful bastard.

Miss Frost: Please, Mr. Dangerfield don't say these things.
Please Mr. Dangerfield.
Please Mr. Dangerfield.
Please.
Don't say that.

Dangerfield: Shut up.
Shut up for the love of Jesus.
Just leave me alone.
Oh, bitterness.
How dare you.
Silence.
Don't you dare.
Shit.
Shit.
That's my business.
Shut your damn mouth.
Shut it.
Don't say that to me please.

I don't want to hear it.
You stupid bitch.

Marion: Would you mind awfully stopping that sort of talk.
Shut up.
O stop.
Get away from me.
Don't shout at me.
Don't.
You're hideous.
Oh for God's sake stop it.
That's my business.
Why don't you leave me alone you desperate bastard.
Oh get out why you don't.
Get out.
My business.
None of your business.
That's enough of that.
Oh, shut up, we're back where we started.
Oh, shut up. He will hear you.
Get away.
Get away.

Look back in Anger

Jimmy: Shut up.
Alison: Stop shouting.
Helen: Please! Will you stop that! I can't think.
Cliff: Stop yelling. I'm trying to read.
Now shut up will you?
Ugh, stop it.
You've gone too far Jimmy. Now dry up.
Dry up! I'm trying to read.
Why don't you drop dead.

Como puede apreciarse, la distribución de elocuciones de rechazo está muy desnivelada a favor de G.M. y también la distribución por personajes depara alguna sorpresa.

La agresividad de Jimmy Porter, ostensible a todas luces a lo largo del texto, no se manifiesta desde luego por una voluntad de cortar la comunicación; diríase que, por el contrario, él se deja llevar por una verbosidad con la que pretende neutralizar el adversario ahogándole en una cascada de palabras. Todo ello se corresponde bien con el concepto que se forma el espectador (o lector) sobre

el carácter de Jimmy que es el de un personaje disgustado, crítico con el sistema pero sustancialmente *pasivo*. El autor mismo presenta en la acotación del primer acto cómo visualiza él a los dos personajes masculinos principales, Cliff y Jimmy.

Jimmy is a tall thin young man about twenty five, wearing a very worn tweed jacket and flannels. Clouds of smoke fill the room from the pipe he is smoking. He is a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and free-booting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and the insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is is to be almost non-commital.

Cliff is the same age, short, dark, big boned, wearing a pullover and grey new, but very creased trousers. He is easy and relaxed, almost lethargy, with the rather sad, natural intelligence of the self-taught. If Jimmy alienates love, Cliff seems to exact it -demonstrations of it, at least,- even from the cautions. He is a soothing, natural counterpoint to Jimmy.

Quisiera detenerme un momento en los adjetivos que caracterizan a Jimmy como locutor, por una parte *loudmouth*, es decir, que habla demasiado y en forma ofensiva y por otra *non-committal* o sea que no expresa con claridad sus opiniones e intenciones. Estos rasgos caracteriológicos tienen su correlato lingüístico en los largos y avasalladores parlamentos de Jimmy y *también* en la práctica ausencia de tajantes expresiones de ruptura, reflejada en el cuadro de distribución por personajes.

Cliff, al que se presenta en actitud de confort relajado hasta el extremo (*lethargy*), difunde, sin embargo, una sensación de vitalidad asociada en la mente de muchos con la clase obrera. Obsérvese la enorme intensidad del verbo *exact* cuyo sentido es ''pedir y obtener por la fuerza''. El vigor de Cliff, que el autor pone de relieve en la descripción de su apariencia física, se corresponde también con el carácter, más tajante e incisivo, de su oratoria.

Respecto a las mujeres, su intervención es siempre reactiva, es decir, se acomodan a las circunstancias sin intentar cambiarlas. La distribución por personajes en G.M. es muy curiosa. Aún sin conocer la personalidad asustadiza y timorata de Miss Frost, sus proferencias suplicantes para detener la conversación de Sebastian bastarían para calificarla como tal.

La estadística revela aspectos inesperados en la relación Sebastian- Marion. En contra de las espectativas ingenuas del lector, las expresiones de rechazo son más numerosas en Marion que en Sebastian -aunque no de manera abrumadora- lo que nos muestra a esta heroina como una digna rival de su marido en las tensas relaciones dialécticas de la pareja. Las expresiones de Marion son prácticamente idénticas a las de Sebastian en dureza. Sólo una vez en Sebastian aparece un imperativo mitigado *Don't say that to me please* y en Marion dos ruegos *Would you mind awfully stopping that sort of talk* y *Please I beg you to stop it*. Por lo demás ambos son igualmente incisivos y cortantes.

La diferencia de conducta entre Marion Dangerfield y Alison Porter es, desde luego, patente como puede comprobarse en algunas situaciones críticas. Ambas mujeres se sienten abrumadas y acorraladas por sus maridos. La sensación de falta de confort material y de sórdida rutina doméstica es obvia en las dos obras, pero las reacciones de ambas es cualitativamente diferente. En un momento determinado de la acción, ambas recurren a la figura del Padre como autoridad protectora pero de muy distinta forma y con distintos objetivos. Marion escribe al padre de Sebastian, inculpando a su marido y tratando de obtener ayuda financiera; Alison, por el contrario, escribe a su propio padre para que la ayude y la conduzca de nuevo al hogar acogedor de su infancia. Las dos mujeres abandonan el hogar conyugal pero sus actitudes son radicalmente opuestas. Alison no se enfrenta a Jimmy sino que entrega una carta a Cliff:

Cliff-(quietly) You'll be here (to Alison). Don't you think you ought to tell him yourself.
She hands him an envelope from her handbag. He takes it.
Bit conventional, isn't it?

Alison-I am a conventional girl. (pág. 70)

La marcha de Marion se produce, sin embargo, en un clima de franca confrontación con su marido.

Dangerfield-I may stretch a few points here and there but I am not a liar.

Marion-Anyway I don't care (Flops in the chair) I just don't care. You won't find me here when you get back.

Lo que es todavía más interesante de destacar, Alison acaba volviendo con su marido; Marion, no.

Dangerfield, por su parte, la figura simétrica a Jimmy irradia todo él una actitud mucho más vital que la de éste, borrachín, mujeriego y hablador expansivo tiene algo de la melancólica aunque incisiva expresividad asociada con el carácter celta.

En conjunto, pues, estas elocuciones de rechazo, muy marcadas en su fuerza ilocutiva son sintomáticas de rasgos de carácter también muy marcados y evidencian la correspondencia entre el comportamiento general y la actuación lingüística.

RESUMEN ESTADÍSTICO

a) Por apartados:	*total*	*%*
A. Imperativos de cese de la comunicación	20	38,4 %
B. Imperativos recalcados	2	3,8 %
C. Mandatos indirectos	3	5,7 %
D. Ruegos	6	11,5 %
E. Imperativos cese de permanencia común	7	13,4 %
F. Exabrupto	3	5,7 %
G. Insultos	3	5,7 %
H. Razones para el cese de la conversación	1	1,9 %
I. Negativa a aceptar al otro como interlocutor	5	9,6 %
J. Enunciado de cese de contacto	1	1,9 %

b) Por personajes

Dangerfield	15	28,8 %
Marion	21	40,3 %
O'Keefe	2	3,8 %
Jimmy	1	1,9 %
Cliff	6	11,5 %
Helen	1	1,9 %
Alison	1	1,9 %

Cuerpo de elocuciones

The Ginger Man

Abreviaturas: D = Dangerfield
O'K = O'Keefe
Mar. = Marion
M.F. = Miss Frost

Shut up-D.
Shut up. Be quiet for the love of Jesus.-D.
Just leave me alone.-D.
I'm getting out of here. -O'K.
O bitterness.-D.
How dare you...-D.
Would you mind awfully stopping that sort of talk.-Mar.
Silence.-D.
Shut up. -Mar.
Don't you dare... -D.
Oh, stop.-Mar.
Get away from me...-Mar.
Shit.-D.
Shit.-D.
That's my business.-D.
Don't shout at me.-Mar.
Don't.-Mar.
Stop it.-Mar.
You're hideous.-Mar.
Shut your damn mouth.-D.
Shut it.-D.
Don't say that to me please.-D.
Oh, for God's sake stop it.-Mar.
I don't want to hear it.-D.
You stupid bitch.-D.
That's my business.-Mar.
We don't you leave alone, you desperate bastard.-Mar.
Oh get away why you don't.-Mar.
Get out.-Mar.
My business.-Mar.
None of your business.-Mar.
That's enough of that.-Mar.
Oh, shut up, we're back where we started.-Mar.
Oh, shut up. He will hear you.-Mar.
Get away.-Mar.
Get away.-Mar.
Please Mr. Dangerfield, please, don't say these things.-M.F.
You awful bastard.-O'K.
Please Mr. Dangerfield.-M.F.
Please Mr. Dangerfield.-M.F.
Please.-M.F.
Don't say that.-M.F.

Look back in Anger

Stop yelling, I'm trying to read.-Cl.
Now shut up, will you?.-Cl.
Ugh. Stop it.-Cl.
Stop shouting.-Al.

You've gone too far, Jimmy. Now dry up!.-Cl.
Shut up.-J.
Dry up! I'm trying to read.-Cl.
Why don't you drop dead.-Cl.
Please! Will you stop that! I can't think.

Abreviaturas: Cl. = Cliff
Al. = Alison
H. = Helen
J. = Jimmy.

Ediciones

OSBORNE, John (1976 (1957), *Look back in Anger*. London, Faber and Faber.
DONLEAVY, J.P. (1974 (1959), *The Plays*. Harmondsworth, Penguin.
QUIRK, R. et Al., *A Grammar of Contemporary English*. London, Longman.

Este libro
se terminó de imprimir
el día 27 de marzo de 1984,
en
Facsímil,
Vía de la Hispanidad, s. n.,
Urbanización la Bombarda, 32
Zaragoza - 10.

Laus Deo

You've gone too far, Jimmy. Now dry up!.-Cl.
Shut up.-J.
Dry up! I'm trying to read.-Cl.
Why don't you drop dead.-Cl.
Please! Will you stop that! I can't think.

Abreviaturas: Cl. = Cliff
Al. = Alison
H. = Helen
J. = Jimmy.

Ediciones

OSBORNE, John (1976 (1957), *Look back in Anger*. London, Faber and Faber.
DONLEAVY, J.P. (1974 (1955), *The Plays*. Harmondsworth, Penguin.
QUIRK, R. et Al., *A Grammar of Contemporary English*. London, Longman.

ÍNDICE GENERAL

Prólogo 5

Bardavío, José María, *La estructura síquica de Tito Andrónico* 7

Sánchez Escribano, Francisco Javier, *The Tempest y dos novelas francesas: análisis temático* 27

Onega Jaén, Susana, *Thomas Hardy: Jude the obscure* 53

Roche Dolan, Mary, *La influencia de Sir Samuel Ferguson sobre el joven Yeats* 65

Olivera Villacampa, Macario, *Significado y traducción en Bloomfield* 77

Otal Campo, José, *Los indicadores discursivos en las traducciones del inglés al español* 95

Navarro Errasti, María Pilar, *Hacia una interpretación de los malapropismos* 121

Olivares Rivera, Carmen, *Elocuciones de ruptura de la conversación* 135

Indice general 149