

MISCELANEA

Vol. 11 (1990)

Rede to Secken on my wyfynge
As I am here, I am here
The wyfynge of myn wyfynge
And I am here, I am here
Of myn wyfynge, I am here
In myn wyfynge, I am here
The wyfynge of myn wyfynge
And I am here, I am here
Of myn wyfynge, I am here
In myn wyfynge, I am here



the White Rabbit,
and the mad
the M
the Kin
and, de
the Chest
only his grin

↑ PFM PT RXXI
KPRRT APPAN
PPT PL BINTTA
PIL MPRXNIX
XIXRQY
NPMVA
FAMV
M

CONSEJO DE REDACCION

Enrique ALCARAZ VARO, Universidad de Alicante
José Luis CARAMES LAGE, Universidad de Oviedo
Javier COY FERRER, Universidad de Salamanca
Juan de LA CRUZ FERNANDEZ, Universidad de Málaga
Teresa FANEGO LEMA, Universidad de Santiago de Compostela
† Enrique GARCIA DIEZ, Universidad de Valencia
María LOZANO MANTECON, Universidad de Castilla-La Mancha
Susana ONEGA JAEN, Universidad de Zaragoza
María Teresa TURELL JULIA, Universidad de Barcelona
Ignacio VAZQUEZ ORTA, Universidad de Zaragoza

Francisco COLLADO RODRIGUEZ, Secretario-Coordinador,
Universidad de Zaragoza

Las suscripciones deberán dirigirse a:

Revista Miscelánea
Secretariado de Publicaciones
Edificio de Geológicas
Ciuda Universitaria
50.009-Zaragoza

Precio de la suscripción (bianual): 1,700 pts.

Precio por ejemplar: 950 pts.

Materia est id in quo recipitur forma,
et ex quo fit quod generetur

(Aristóteles, en una mala traducción)

MISCELANEA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA

Alguna vez he pensado en la vida, y cuando se me ocurren estas cosas, yo me acuerdo de una vez que estuve en un hospital y me acordé de un filósofo que me enseñó a pensar en la vida y a pensar en la muerte. Y Pythagoras, después de haber estado en un hospital, me enseñó a pensar en la vida y a pensar en la muerte. Y Pythagoras, después de haber estado en un hospital, me enseñó a pensar en la vida y a pensar en la muerte. Y Pythagoras, después de haber estado en un hospital, me enseñó a pensar en la vida y a pensar en la muerte.

En esta ocasión me acordé de Pythagoras, y sobre lo que tanto me ha enseñado, he escrito un libro que me ha enseñado a pensar en la vida y a pensar en la muerte. Con este libro me he acordado de lo que tanto me ha enseñado, y he escrito un libro que me ha enseñado a pensar en la vida y a pensar en la muerte. Con este libro me he acordado de lo que tanto me ha enseñado, y he escrito un libro que me ha enseñado a pensar en la vida y a pensar en la muerte.

© Departamento de Filología Inglesa y Alemana
Universidad de Zaragoza

I.S.S.N.: 0214-0586
Depósito Legal: Z-1887-89

Maquetación: M^a Josefa Lisa
Edita: Secretariado de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

IN MEMORIAM

**Materia est id in quo recipitur forma,
et ex quo fit quod generentur**

(Aristóteles, en una mala traducción)

A poco de ver la luz el volumen nº 10 de la *Miscelánea*, recibíamos en el Departamento de Zaragoza la noticia de que nuestro querido compañero (y firme colaborador en la Revista) Enrique García Díez acababa de morir. Palabras de duelo y homenaje se siguieron entonces hasta formar metafóricos ríos que unieron a sus caudales no pocas lágrimas vertidas por más de un filólogo.

Ahora, al cabo de un año, y cuando su permanencia en el Consejo de Redacción viene anunciada por una pequeña y simbólica cruz, ya no parecería ser el tiempo apropiado para más palabras. Pero los debates entre la posibilidad o no de llegar a la realidad por medio del lenguaje continúan. La teoría de McHale sobre un gnoseológico Modernismo frente a un ontológico Postmodernismo sigue siendo discutida. Y Pynchon, después de diecisiete años de silencio creativo, decide publicar su cuarta novela, *Vineland*, que viene a ser, otra vez, lo esencial: una historia de amor y muerte, aunque las brumas del mito y la fantasía vuelven a superar la tragedia.

Exista o no eso que llamamos Postmodernismo, y sobre lo que tanto versaba Enrique en sus escritos, parece claro que no queremos resignarnos a una vida tan aparentemente prosaica ni a lo prosaico que encierra la aparente muerte. Con Enrique se va una década, pero la idea del círculo cuadrado, mítica integración del ser y la vida, sigue rondando en nuestras cabezas. Sean o no meras palabras las que conforman nuestros deseos, los mundos se superponen y las fronteras ópticas aún caen bajo la pluma del fabulador. El ancestral héroe de las mil caras sobre el que escribiese Joseph Campbell sigue existiendo en medio del entorno científico, atisbo literario de esperanza. Tal vez volvamos a encontrarnos, tal vez nos hemos encontrado ya.

F. Collado

REFLEXIONES SOBRE LA ETNOPOESIA

M. Carmen AFRICA VIDAL
Universidad de Alicante

1. Origen y objetivos

El término "etnopoésia", acuñado por Jerome Rothenberg (en 1975 se celebró, bajo su dirección, el I Congreso Internacional de Etnopoésia, en la Universidad de Milwaukee), hace referencia al lugar de encuentro entre antropología y poesía. La etimología de la palabra es interesante. *Ethnos* en griego significa "otro"; por lo tanto, es la poesía de "el otro":

...*ethnos* wasn't always what we would now take it to be, not an expression of what we are as groups in isolation, centering, orbiting around ourselves, but an expression instead of otherness, a sign that points from what we are or may become to what we aren't, haven't thought ourselves to be, may fear or scorn... or in the present instance... is what we long for, need, toward the completion of our being human. At that earlier time then, *ethnos* meant nation, people, group, or race, not as *this nation* ("us") but as *those nations* ("them" or "others"). (Rothenberg 1976: 6)

Además, para los griegos los *ethnoi* eran los de fuera de las ciudades, los que vivían en plena naturaleza, los salvajes, los alejados de la civilización.

El segundo término clave es "poética". Antin lo define en función de los conceptos de descubrimiento y aventura:

... what I take the "poetics" part of ETHNOPOETICS to be is the structure of those linguistic acts of invention and discovery through which the mind explores the transformational power of language and discovers and invents the world and itself. (Antin 1976: 112)

Y, para Rothenberg, tiene connotaciones éticas:

Poetics, Poetry, the process of. To take that as a process of cognition, of creation in that sense: knowing, coming into knowing what we are. To say, articulate, our sense of being in the world, however changeable, dangerous & slippery... live in the hope of transformation, of a deepened, heightened, sense of who we are & where: where we have come from, where we're going... There is... a process to be uncovered & learned, not as "our identification in a hierarchy of higher forms" but (Duncan again) "in our identification of the universe".

In that process, of which the ethno poetic forms a part, we break with the immediate, inherited past & find resources for our search, our meeting with the future, in something vastly older: the "nature-related cultures", as Snyder calls them, with their roots back to the Paleolithic & the Dream-time... it is this questioning, requestioning, of forms that brings us to the possibility of an ethno poetics. (Rothenberg 1976: 7).

Además de acuñar y definir el término "etnopoésia", Rothenberg es editor de *Alcheringa*, la primera revista dedicada a este tipo de poesía ("alcheringa" es el término que los indios arunta emplean para definir el sueño eterno). En el primer número se establecen los objetivos de la revista: "*Alcheringa* will not be a scholarly journal of 'ethno poetics' so much as the place where tribal poetry can appear in English translation and can act (in the oldest and newest of poetic traditions) to change men's minds and lives". Esto último es importante: cambiar las vidas y las mentes de los hombres. Por otro lado, Rothenberg y Dennis Tadlock comentan que hay ocho puntos que esperan llevar a cabo en *Alcheringa*:

- 1) explorar las poesías del hombre para llegar a un mayor conocimiento de lo que es o puede ser un poema;
- 2) establecer una base para experimentos en las traducciones de poesía oral/tribal y plantear las posibilidades y problemas de la traducción de culturas muy divergentes;
- 3) animar a los poetas a que participen activamente en la traducción de este tipo de poesía;
- 4) animar a etnólogos y lingüistas a trabajar en áreas ignoradas por las publicaciones académicas, por ejemplo, presentar las poesías tribales como valores en sí mismas más que como datos etnográficos;

- 5) ser una vanguardia en la iniciación de proyectos de cooperación entre poetas, etnólogos y otros;
- 6) volver a sistemas de poesía complejos primitivos y explorar formas de presentarlos en traducciones;
- 7) insistir mediante ejemplos y comentarios en la importancia de la poesía tribal hoy, y
- 8) combatir el genocidio cultural en todas sus manifestaciones.

2. Características

2.1. La característica principal de la etnopoésia es la de intentar ser, como dice Snyder, una crítica de la civilización misma (Snyder 1977: 15), en un intento de volver a lo básico, al origen, a la esencia (Sherman Paul 1986: viii), entendiendo por esencia el desarrollo pleno de la naturaleza humana. La etnopoésia cuestiona toda convención preestablecida, intenta crear un arte más responsable, en el sentido de que responda a la vida, un arte que se constituya a partir de las experiencias del ser en el mundo, en un universo que se define por lo humano. No en vano Antin define la etnopoética como "Human Poetics" o "People's Poetics or the poetics of natural language"; es una poética que, además, exige un orden diferente al que hoy tenemos:

Central to and defining the poetics I am trying to suggest here is the conviction that the order man may contrive or impose upon the things about him or upon his own language is trivial beside the divine order or natural order he may discover in them. (Duncan 1966: 139).

De ahí que la etnopoética se preocupe por el concepto de acción ("my experience dice Rothenberg es the experience of everything that happens to me in that act"; "the poem is everything that happens") y por la idea romántica de la progresiva creación del yo, según la definición de Quasha:

At root, "Ethno poetics" has to do with the essentially "local" incidence of "poesis" or acts of "making". The word *Ethno* derives from Indo-European *seu* which the American Heritage dictionary lists as "people", our "people", we "ourselves", "of our kind" and it lives on in the word "self" and in the reflexive pronouns of "self-poetics", "our kind" of poetics, which by an inevitable extension of *poesis* becomes that activity which has gradually become conscious of itself since the Romantics' Self-making. What does "ethno" do? That question translates as: What does any local band of people living together do in their poetry? Answer: They speak their name in what they do. (How many names of peoples mean simply, the People?) They heal themselves and keep themselves whole. They know who they are. (Paul 1986: 8-9 y Quasha 1976: 65-77).

2.2. Otra característica de la etnopoética es que intenta establecer un vínculo entre lenguaje y realidad, entre el ámbito de la mente humana y su relación con el mundo, de ahí el interés por filósofos anti-formalistas como Heidegger. La idea del metro poético como moral u orden tradicional es algo que se rechaza como incompatible con los impulsos emocionales del poeta. A partir de Olson, se busca una nueva metafísica: "The appearance of Olson and the Black Mountain poets was the beginning of the end for Metaphysical Modernist tradition" (Antin, en Paul 198: 23). El poeta construye y descubre la realidad fenomenológica, y es consciente de que la poesía es una representación de la realidad.

2.3. La oralidad es un rasgo fundamental de esta poesía, algo que ya los Transcendentalistas apreciaron. Como dice Tristan Tzara, "el pensamiento se crea en la boca". Antin, por ejemplo, "define" la poesía en función del habla:

some time ago i was sitting in on a doctoral examination in literature where in spite of all efforts to prevent it the conversation came round to what poetry was everybody got depressed the student started in glumly to explain about irony and metaphor and like a drowning man i saw it all before me "imagery" "feeling" "metrical language" "the great references in man and nature" and gasping for air i interrupted "look if someone came up and started talking a poem at you how would you know it was a poem" it may not have helped the student much but we all felt better afterwards and it seemed to help me thinking about poetry as some kind of talking you might like to say singing and thats all right with me because properly understood singing is some kind of talking though i dont care much for what poets usually call singing because it seems like a boring way of talking anyway i decided to make poems by talking (Antin 1972: 44)

El habla cotidiana es, para estos poetas, una manera de entrar en el ámbito de la experiencia, en un espacio abierto, una forma de evitar lo que Olson llama "the lyrical interference of the individual ego" (Olson 1970: 47-52). Así, se abandonan las definiciones, porque se las considera not natural parts of language activity among human beings", pues "we speak in utterances with little tunes not even sentences" (Antin 1972: 41).

El carácter oral de la etnopoésia también está relacionado con el mantra, un sonido mental tan importante en la creación como en la disolución de formas. Su función no es únicamente expresar significados ordinarios, sino que ha de ser capaz de activar las formas divinas invocadas. Un mantra ejerce su poder no tanto al expresar el significado según nosotros normalmente lo entendemos, como mediante las vibraciones del sonido. Los primitivos, conocedores del secreto poder de los sonidos, componían los mantras uniendo sílabas simbólicas según ciertas leyes de los textos tántricos.

La poesía oral es además dialógica en el sentido de Buber (Buber 1956; Paul, 1986: 31). No se intenta llegar a la posesión, sino a la contemplación y experimentación, al conocimiento íntimo, aunque no comprensivo; a la desgarradura que convierte la unidad en multiplicidad. La etnopoésia ofrece una relación entre el yo y el tú que es directa e inmediata. Entre ellos no se interpone ningún juego de conceptos, ningún esquema, ninguna imagen previa; no hay fines ni anticipaciones, todo centro es un obstáculo. Del tú no se tiene conocimiento reflexivo, sino que se manifiesta por la experiencia. La palabra demuestra, según Buber, que el ser humano es obligado por un devenir inexorable, contra el cual toda resistencia suya es ilusoria.

El diálogo que propone la poesía responde a la raíz psicológica y metafísica, bajo la etimología griega del término: "diálogo" no es intercambio de palabras, sino mutualidad de acción interior. El tú responsabiliza, se intenta salir de la "EGO POSITION", de ahí que estos poetas se quejen de que la filosofía de Occidente haya reducido el pensamiento a "dialéctica", lo cual no pasa de ser un coloquio solitario de la mente que piensa —"secreto coloquio del alma consigo misma", para decirlo con Platón.

Frente a esto, Buber propone la "dialógica", y la etnopoética la acepta. Se trata de un encuentro con una realidad más íntima, con algo semejante a lo que Sócrates denominó *daimon*. Es una postura mucho más abierta y generosa: parafraseando a Feuerbach, podríamos decir que la verdadera dialéctica no es un monólogo del pensador solitario consigo mismo, sino un diálogo entre yo y tú que deja de ser pura doctrina y que resuena en la esfera del "entre" como un salmo de dolor y de esperanza: "I assume there is always an other, even when it is only the self alone" (Antin 1976: 115).

Los poemas no son sólo constructos de energía ("the going energy of content toward its form") sino también "energy transferred from where the poet got it... by way of the poem itself to... the reader" (Olson 1960: 387). El habla es la base de estos poemas, de ahí el comentario de Olson: "all act springs from the place where breath comes from" (Olson 1960: 388-389).

2.4. Otro rasgo de la etnopoésia es el de ser una poética del descubrimiento; la poesía se convierte en una forma de descubrir el yo y la realidad, en una manera de participar en el mundo, pero no de dominarlo:

progress
is beginning ("Man is, He acts" Olson)
man's activity

even if the description is a delusion
it is worth
while

for the value
he wishes to speak
stands in the world

* * *

take what comes
what is given
is used
the extreme
is used

express
its sense

* * *

words
in the ceremony of manumission

David Antin, "5th separation meditation"

the central mind
seems out of place

Jerome Rothenberg, "The Dreamers"

El habla es la casa del ser abierto a la improvisación y al instante: "language as the act of the instant", no "as the act of thought about the instant" (Olson 1960 y 1970). El habla tiene que ver también con la necesidad del hombre de contar "history" (Olson 1960: 23): "I am letting you a / story to let myself / think about it" "and ive called this talk tunning" (Creeley 1970). Etnopoesía es la atracción que el ser humano siente por el acto de descubrir: "get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can" (Olson 1960: 388). El poeta de "In Cold Hell, In Thicket" sabe que siempre hay un campo, una oportunidad, y ha de estar dispuesto, como Duncan cuando evoca a Whitehead, a enfrentarse con lo desconocido, con lo que aún está por descubrir. O, como afirma Antin, "I'm really looking for the right situation for discovery and invention, and I'm more interested in looking and discovering than in convincing or explaining" (en Paul 1986: 53), en descubrir, sobre todo, las propias emociones; por eso, en "Talking to Discover" comenta que "the

invention of the self is an outcome of talking to discover, the outcome of a discourse genre", donde "the self is a preliterate society because it doesn't proceed by writing and it has no absolute repository of any past event... it has only the memory which is a way of proceeding and not a treasure trove" (Antin 1976: 116).

2.5. Para llegar a realizar las características hasta aquí mencionadas (crítica del orden establecido, vinculación entre mente y mundo, oralidad, fascinación por el concepto de descubrimiento) hace falta, sin duda, energía, concepto éste importantísimo para la etnopoesía. Tanto el poema como la vida deben ser un "high energy construct", no *ergon* sino *energeia*, no un artefacto del espíritu o un concepto teórico, sino un proceso vivo. El habla misma es poesía, no un vehículo para la poesía. Los poemas orales son "language events" (Rothenberg), y poseen una forma orgánica que, según dice Duncan de los poemas de Whitman, evoluciona: "the ever flowing, ever Self-creative ground of a process". "I want the flow of talk" (Antin 1976: 117-118). Se busca a Vak, a Saravasti, la diosa de la poesía en flujo.

Estamos ante una poética que intenta sobre todo vivir la propia vida, y no posponerla; es una poética del lugar y del contacto, del riesgo de lo abierto, de las peculiaridades del momento, de la simplicidad y de encontrar el camino sin necesidad de recurrir al mapa; opuesta a lo que Olson llama "literalists who make maps" (1970b): "what they've done is to isolate a space outside of the one they're in they have in some sense to alienate themselves and their world which they have always been inside of" (Antin 1972: 45). La "career of literalism" es "a disease of mind", y produce una poética autoritaria y estática.

Estamos ante una poética activa, llena de energía y caracterizada por la generosidad de dar, que propone una nueva forma de experimentar las relaciones con el mundo, olvidando las buscadas simetrías y ortodoxias de la modernidad; de ahí que, por ejemplo, los "Confessional Poets" sean una especie de transición entre ambos movimientos.

3. La imagen

La etnopoesía intenta crear una poética libre de retórica y extravagancias; de ahí su protesta contra la herencia inglesa y, especialmente, contra la tradición posteliotiana. Una consecuencia de esto es la vuelta a una poesía que depende de la imaginación y cuyo vehículo básico es la imagen, "imagen subjetiva" en el caso de Bly y Wright; "imagen profunda" en el de Kelly y Rothenberg. Como el primitivo, la etnopoesía prescinde de la abstracción, se deja llevar por la

imaginación y los instintos e intenta encontrar imágenes subjetivas universales que tengan correspondencia profunda con la vida objetiva del conocimiento y de la experiencia. En el centro de tal revelación está la imagen, ya que, según estos poetas, éste es el código que empleamos para comunicarnos en profundidad. Estas imágenes intentan precisar el instinto y el sentimiento, aunque su comprensión se debilita si la imagen se convierte en abstracción. El modo de organizar las tensiones y asociaciones en el poema conduce al descubrimiento de lo subjetivo universal. La imagen busca la espontaneidad y sigue un movimiento interno constante de percepción en percepción. El sonido tiene un papel destacado, sobre todo en la manera en que los efectos de la imagen se diseminan por medio de ecos o resonancias.

La imagen se convierte en materia prima no sólo de la poesía, sino también de la vida. En la poesía de Bly, por ejemplo, la imagen destruye toda estructura consciente y lógica, toda abstracción intelectual, y antepone el mundo interno del poeta al sentido común del mundo externo. Como el duende de Lorca, la imagen de la etnopoésia es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Se busca una poética orgánica, violenta, salvaje, que se desarrolla a saltos, por asociaciones subconscientes.

Ese interés por el inconsciente colectivo, entendido éste como una especie de banco de imágenes, les lleva de modo inevitable a considerar lo primitivo como indicio de la permanencia y poder de las imágenes. Como dice Rothenberg en *Technicians of the Sacred*, hay un sentimiento de unidad que rodea al poema, un concepto de la realidad de encadenamiento, o "la solidaridad de toda vida" de la que habla Cassirer. Así, Rothenberg define al poeta, con una frase de Eliade, como un "técnico de lo sagrado" que extrae su palabra de un almacén colectivo.

En la misma obra, Rothenberg caracteriza este tipo de poesía como un proceso de pensamiento imaginativo desarrollado en grado sumo y que contrasta con las simplificaciones de la lógica aristotélica, con sus categorías objetivas y reglas de no contradicción, mientras que, para el poeta americano, la tensión es un elemento sumamente interesante con el que se entra en una fase post-lógica, onírica, en una lógica de polaridades y tensiones que quedan sin resolver, indeterminadas.

Nos encontramos ante una poesía de la imagen profunda, del azar, poesía proyectiva hacia un campo compositivo; el poeta como chamán y el chamán como poeta, en una situación visionaria abierta que se mueve hacia lo interno, hacia una condición primitiva común, pues el mundo fundamental de la poesía es el mundo interior (cf. Bly, *The Seventies*). El poema expresa lo que acabamos de empezar a pensar y pensamientos que todavía no hemos pensado. El poema debe atrapar vivos estos pensamientos, capturar estos animales flexibles; la

etnopoésia desea sumergirse en lo irracional del flujo vital, y es en este acto espontáneo de identificación donde espera encontrar el significado. Hay además un apego a lo particular y concreto como forma de derrotar a la mente racionalista inclinada hacia la abstracción y un intento de identificar el mito cosmogónico a través de su presencia en el inconsciente. Es una poética que aspira a dotar de forma al diálogo de las emociones que atan el hombre a su mundo.

La imagen profunda nace del abismo sin bordes (Rothenberg); el poeta se sumerge entre las ramas perdidas hasta el momento de la visión. La poesía se ocupa de cosas que se transforman y de transformar cosas. La imagen profunda renueva la exigencia de que el poeta vaya a la realidad de las cosas mediante un mirar hacia adentro: que el proceso de percepción de sí mismo se una en la medida de lo posible con nuestra percepción del mundo: "the 'deep image'", comenta Rothenberg en su ensayo "The Deep Image Is The Threatened Image", "is the poetic image struggling with the darkness... the image rescued from the lie of the unthreatened".

La palabra "profunda" no intenta transmitir un sentido de intensidad, sino mostrar que la dirección de la mirada en este tipo de imagen es hacia dentro del hombre antes que fuera de él. No es un hábito de los ojos, sino una penetración de sí mismo para fijarse de nuevo en el mundo con los ojos-del-sentimiento. Se ve el universo en toda su riqueza natural coetánea como si no hubiese diferencias entre quien ve y las cosas que ve. El poeta descubre lo desconocido, creándolo a partir de los vastos recursos de su vida interior, el depósito de un mundo de experiencias. Así, el poema contiene al mismo tiempo, como diría Baudelaire, al objeto y al sujeto, al mundo externo y al interno del artista. Lo que se busca es la unidad de la experiencia. En *White Sun Black Sun*, por ejemplo, Rothenberg une, ya en el título, contrarios; no opta por o / o, sino por ir "into inter-everything", que está a su vez relacionado con el acto de crear:

I form the light & create darkness
I make peace & create evil
I Yahveh do all these things

(*A Big Jewish Book*, epígrafe)

4. Por una ontología nueva

A través de lo que Bly denomina la "imagen profunda", se llega a unas dimensiones psicológicas y ontológicas distintas. Esa imagen hace referencia al poema como unidad orgánica, como una forma de ver o participar en la experiencia. Se necesita una poesía que penetre en el ser humano, que trascienda el yo y que llegue hasta el *ethnos*. Es una fuerza, pues, que tiene una función

moral, que hace ver al hombre lo que comparte con el resto de seres vivos, ayudándole así a combatir el egocentrismo. El diálogo nos acerca a los demás, al tiempo que nos abre a una realidad más comprensiva. Las fuerzas psíquicas y cósmicas se unen. La imagen de Bly ocupa un espacio en el horizonte de la experiencia. Las energías de psique y naturaleza aúnan esfuerzos para alcanzar una mayor autenticidad, pero sin egoísmos, porque hay que conseguir llegar a "the other side of despair" (Olson). El poeta vuelve a la energía que se manifiesta en los actos de percepción intensa, con los que se construye un espacio mental nuevo donde la imaginación es un reflejo de la tierra como templo y actividad poética, como la casa del ser. Así, la estética de la presencia se define por el "be here intensely", porque acaba siendo la corporeización de la experiencia directamente presentada en el acto de aprehensión.

Se declara la guerra a lo que Olson llama, en *Human Universe*, "Whig-gery", a las asunciones puramente racionalistas del individualismo burgués. Se buscan

Poems in which meaning & connections are left entirely (or for the most part) unspecified, in which appearances & concatenations of words happen because of an objective chance-operational method, not thru the immediate choice of the poet... but constructions or event-series which allow each reader or hearer to be visionary himself rather than the passive receiver of the poet's vision. Confronted by this kind of poem, the sympathetic reader or hearer (& the poet himself as he watches the product of his chance-operational appear) addresses his attention primarily to each word or series of words as it happens, without attempting consciously to find meanings beyond those obviously belonging to the words themselves, or to connect the words more than they are already connected. (Mac Low 1972: 45)

El énfasis recae en el acontecimiento y no en la estructura, dando paso a una imagen profunda en la que mente y mundo se unen y comparten la interrelación de todo lo que está vivo. El yo no es para la etnopoésis un lugar donde almacenar y ordenar experiencias, sino una fuerza que no aspira más que a participar de la experiencia. El ego no es una identidad creada, sino un "órgano" que reacciona frente a la experiencia de un modo que recuerda las implicaciones musicales y sexuales del término. El yo no crea orden, sino que permite al poeta aprehender también las energías y emociones íntimas del mundo circundante, no es una forma de control, sino un modo de entrar en "the condition of things" (Olson 1970: 10, 28). La imagen de la personalidad se multiplica en todas direcciones para convertirse no en un centro, sino en "centralidad": el significado de la vida está en las cualidades y emociones inmanentes a las cosas y a los actos; el significado es lo que surge como presencia activa. En chino, "significado" se

traduce por Tao. El significado depende de las respuestas de la mente, las emociones y los ritmos fisiológicos, de ahí que el poema no deba significar, sino ser:

There is only one thing you can do about kinetic, re-enact it. Which is why the man said, he who possesses rhythm possesses the universe. And why art is the only twin life has - its only valid metaphysic. Art does not seek to describe but to enact... As the Master said to me in the dream, of rhythm is image / of image is knowing / of knowing there is / a construct. (Olson 1967: 10, 121).

Las fuerzas emergen de la oscuridad de la tierra, de los dioses lawrenceanos (cf. Lawrence 1981: 180-213):

Wisdom is intuitive knowledge of the mind of love and clarity that lies beneath one's ego-driven anxieties and aggressions. Meditation is going into the mind to see this for yourself - over and over again, until it becomes the mind you live in. Morality is bringing it back out in the way you live, through personal example and personal action. (Snyder 1969: 92)

El lenguaje se une directamente a la experiencia de las cosas, frente a la idea tradicional de que es un código arbitrario impuesto. En este sentido, Duncan asegura que no es un conjunto de elementos para ser manipulados, sino poder, ritmo, música que revela un proceso de descubrimiento y las relaciones orgánicas de las emociones experimentadas. Las palabras son algo tan natural como cualquier otro componente de la experiencia: "definition - leemos en *Human Universe* - is as much a part of the act as sensation itself; we ourselves are both the instrument of discovery and the instrument of definition".

Por eso vale la pena recordar aquí la distinción tripartita que Olson establece entre *topos*, *typos* y *tropos*. Con ella se resume el acercamiento de la poesía al cosmos. *Topos* hace referencia al sitio, a la influencia que el lugar puede tener sobre nosotros. Las danzas del *topos* se encuentran íntimamente ligadas a lo innombrable, al nacimiento a partir de un lugar, a la tierra, a la presencia del mito, a las relaciones orgánicas y a las fuerzas naturales. Apolonio y Tyana "shape together an ambiguous double backed thing as darkness returns and is final" (cf. Olson 1970: 47-58). Lo interno y lo externo, el hombre y la naturaleza, lo físico y lo psíquico, se unen en el acto creativo del "actual willful man", el protagonista de *The Special View of History*.

Typos tiene que ver con la energía del entorno, con los arquetipos psíquicos y con las "huellas" de la naturaleza, y detrás de todo ello se advierte la influencia de Whitehead, de su definición de lo primordial como nexo entre los objetos eternos, del *locus* de todo lo potencial que se actualiza en el proceso de la historia. *Tropos* es la fuerza dinámica de nuestra respuesta al flujo de la

energía cósmica. Olson se enfrenta así a los conceptos de Cosmos y Caos teniendo en mente tres estadios de la emoción:

In the first stage of feeling, the chaos of physical enjoyment is both the reality and the process, but as process... already Spirit (which is pneuma and means breath-wind, air) is operative. In the second stage, when the individual impresses his or her sense of order on the multiples, already Desire or Eros has begun to leaven the matter; already the vision of form (Kosmos, order harmony the world) is operative. And in the last stage, satisfaction, when both the enjoyment and the desire are one (the desire for form is the creative force, or what has been usually called God), the process of feeling becomes the reality and man is "satisfied". But such a satisfied man is never possibly the trope Man. The trope Man, like the sliding concept of Chaos... is only the creature at the second stage of feeling, which amounts to no more than the creature crowing over his own triumph over incoherence. It is not the thing man when he has the thing in hand, which is any one of us in the face of satisfaction. And at that point any man or woman recedes... from his creation (Olson 1970: 51-52).

Poesis es creación, es el proceso poético básico, el reconocimiento de los contrarios y su reconciliación; *Poesis* son los actos lingüísticos de invención y descubrimiento mediante los cuales la mente explora la fuerza del lenguaje y llega a inventar el mundo. La etnopoésía escudriña la conciencia y nuestra forma de vida; su objetivo último es descubrir la estructura interna y los límites de la mente. El poeta es un chamán, un visionario. Nos encontramos ante una poesía de cambios; por eso Rothenberg asegura que él se identifica con una tradición que tiende a ser experimental tanto en la poesía como en la vida, afirmación que trae consigo implicaciones éticas, la ruptura de estructuras y formas de vida establecidas:

In an interview with Kevin Power, he (Rothenberg) addresses the need to liberate the mind from fixed or confining structures and say that what the shamans did to this end modern poets do—those poets "involved (with) vision & structure (or the breaking down & building up of structures)" (Paul 1986: 99).

Las reflexiones éticas implícitas en la etnopoésía nos llevan a conclusiones que ya Jung o Castaneda advertieran:

'the question is no longer to ask what the dominant disciplines can do for the understanding of the dominated cultures of ethnopoetics, but to ask what the combined disciplines and practices of ethnopoetics can do for the understanding of our own self-colonized culture. (Benamou 1976: 5)

La creación, entendida en su sentido más amplio, es la razón de nuestra existencia; en ella y en el poema todo tiene cabida. Si queremos llegar a la verdad

del universo y de nosotros mismos, tendremos que aprender a leer, como diría Duncan, ese texto que es el mundo. La vida creativa nos lleva a la realidad de la Creación, al mundo interior, emocional e intelectual, como respuesta a nuestra conciencia del universo creador. No se trata de recitar la vida, sino de vivirla.

REFERENCIAS

- ANTIN, David. 1972. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". *boundary 2*
- . 1974. "A Note on Poetry & Prose & Talking As Postscript to 'Talking at Pomona'". *Alcheringa* 4: 42-44.
- . 1976. "Talking to Discover". *Alcheringa* 2.2: 112-119.
- BENAMOU, Michel. 1976. "Foreword". *Alcheringa* 2.2: 5
- BLY, Robert. 1962. *Silence in the Snowy Fields*. Middletown (CT): Wesleyan UP.
- . 1970. *The Teeth Mother Naked at Last*. San Francisco: City Lights.
- . 1979. *This Tree Will Be Here for a 1000 Years*. New York: Harper and Row.
- BUBER, Martin. 1956. *Yo y tú*. Buenos Aires.
- CREELEY, Robert. 1970. *A Quick Graph*. San Francisco: Four Seasons Foundation.
- DUNCAN, Robert. 1960. *The Opening of the Field*. New York: Grove Press.
- . 1966. "Towards an Open Universe". En Nemerov 1966: 131-140.
- . 1968. *The Truth and Life of Myth*. New York: House of Books.
- LAWRENCE, D.H. 1981. *Selected Essays*. Harmondsworth: Penguin.
- MAC LOW, Jackson. 1972. "Chance, Silence and Language: Some Performance Picces". *Alcheringa* 4: 49-59.
- NEMEROV, Howard, ed. 1966. *Poets on Poetry*. New York: Basic Books.
- OLSON, Charles. 1960. "Projective Verse". En Allen 1960: 386-397.
- . 1967. *Human Universe*. New York: Grove Press.
- . 1970. *The Special View of History*. Berkeley: Oyez.
- . 1970b. *Archaeologist of Morning*. London: Cape Goliard / Grossman.
- PAUL, Sherman. 1986. *In Search of the Primitive*. Baton Rouge and London: Louisiana State UP.
- QUASHA, George. 1976. "The Age of the Open Secrets: a writing piece on Ethnopoetics, the Other Tradition and social transformation". *Alcheringa* 2.2: 65-77.

- ROTHENBERG, Jerome. 1960. *White Sun Black Sun*. New York: Hawk's Well.
- . 1966. *Ritual: A Book of Primitive Rites and Events*. New York: Something Else.
- . 1969. *Technicians of the Sacred*. New York: Doubleday Anchor.
- . 1974. *America a Prophecy*. New York: Doubleday Anchor.
- . 1975. *Revolution of the Word*. New York: Seabury.
- . 1976. "Pre-Face to a Symposium on Ethnopoetics". *Alcheringa* 2.2: 6-12.
- SNYDER, Gary. 1969. *Earth House Hold*. New York: New Directions.
- . 1977. *The Old Ways*. San Francisco: City Lights.

**USE OF METAPHOR IN ANGELA CARTER'S
"BLOODY CHAMBER"
AS A STRATEGY FOR RADICAL FEMINISM**

María Antonia ALVAREZ
U.N.E.D.

The baroque use of imagery by Angela Carter has been studied by critics who have concentrated on the magical-realist aspects of her writing; but no monographical study has been devoted to metaphor even though, among the different aspects of her fascinating style, metaphor places a special claim on our attention, since this trope is a recurrent medium in her artistic vision of literature. Moorehead (1968) calls her "a Gothic writer of allegory and metaphor, myth and symbolism."

Among Angela Carter's modern romances we may choose "The Bloody Chamber" to show her strategy for radical feminism through metaphorical language. This fantastic new version of the story of Bluebeard and his wives is reminiscent of Poe's gothic style, "a story with disturbing eroticism" (Rolens 1980), a tale composed of "sexuality and violence, an obsession... with sadistic power and masochistic sacrifice" (Friedman 1970), where "all the pervading themes of pornography: domination, control, humiliation, mutilation, possession and murder... the virgin at the mercy of the tormented hero [the husband], a connoisseur, a collector of pornography" (Duncker 1984: 10).

- ROTHENBERG, Jerome. 1960. *White Sun Black Sun*. New York: Hawk's Well.
- . 1966. *Ritual: A Book of Primitive Rites and Events*. New York: Something Else.
- . 1969. *Technicians of the Sacred*. New York: Doubleday Anchor.
- . 1974. *America a Prophecy*. New York: Doubleday Anchor.
- . 1975. *Revolution of the Word*. New York: Seabury.
- . 1976. "Pre-Face to a Symposium on Ethnopoetics". *Alcheringa* 2.2: 6-12.
- SNYDER, Gary. 1969. *Earth House Hold*. New York: New Directions.
- . 1977. *The Old Ways*. San Francisco: City Lights.

**USE OF METAPHOR IN ANGELA CARTER'S
"BLOODY CHAMBER"
AS A STRATEGY FOR RADICAL FEMINISM**

María Antonia ALVAREZ
U.N.E.D.

The baroque use of imagery by Angela Carter has been studied by critics who have concentrated on the magical-realist aspects of her writing; but no monographical study has been devoted to metaphor even though, among the different aspects of her fascinating style, metaphor places a special claim on our attention, since this trope is a recurrent medium in her artistic vision of literature. Moorehead (1968) calls her "a Gothic writer of allegory and metaphor, myth and symbolism."

Among Angela Carter's modern romances we may choose "The Bloody Chamber" to show her strategy for radical feminism through metaphorical language. This fantastic new version of the story of Bluebeard and his wives is reminiscent of Poe's gothic style, "a story with disturbing eroticism" (Rolens 1980), a tale composed of "sexuality and violence, an obsession... with sadistic power and masochistic sacrifice" (Friedman 1970), where "all the pervading themes of pornography: domination, control, humiliation, mutilation, possession and murder... the virgin at the mercy of the tormented hero [the husband], a connoisseur, a collector of pornography" (Duncker 1984: 10).

There are different ways to approach Angela Carter. We can consider her work as a re-writing of fiction by an active reader. This seems to be Carter's concept of her fiction:

Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode. (1983: 69)

In fact, an important clue to understanding Carter's genuinely original style is to see her as an untiring reader. In an interview by Kerryn Goldsworthy, she justifies the relationship between the reading and the writing that one does "partly because of not having led a very interesting life"; some grown-up lives begin with "going down to the library and getting out a book." She recognizes that a great deal of her "life has been spent reading, reflecting upon what I've read, responding to it and reacting to it in various ways." She even thinks that "the lives of most literate people are very much bound up in the books they read," confessing that for some years, between being twenty-one and thirty-nine, she thought that "writing, all fiction, really, was about other fiction. That there was no way out, really of this solipsism; that books were about other books." Angela Carter regards her own writing as "a kind of elaborate form of literary criticism" (1985: 5). Thus, Carter re-elaborates the concept of "fiction-as-autobiography" into that of "writer-as-reader." This final extension of reading into writing could be a last stage in the new interest paid to audiences by the recent "reader-response theory," where readers give the text life out of their own desires, and add their unconscious loves and fears to the words and images of the book: "to put notes from books I'm reading in my notebook" and through "endless rewrite. Endless endless endless. Longhand and typewriter—but basically, endless endless rewrites, reworking" (1985: 7).

Before proceeding any further, we need to take some specifications as a starting-point: a suitable and operational definition of metaphor, differentiating metaphorical from literary language and finding some theories of metaphor, and then we will try to effect an approach to Angela Carter's powerful metaphorical text by placing it within the context of fairy tales in order to report on the results.

1. Literal vs metaphorical language

The line between literal and metaphorical language is not clear since some metaphors are in the process of dying and becoming part of common language. In Eva Feder Kittay's words, "because of the dynamic inherent in language the metaphorical becomes literal and the language becomes metaphorical" (1987: 22).

Lakoff and Johnson differentiate the literal from the metaphorical use of language: we understand experience metaphorically "when we use an expression from one domain of experience to structure experience in another domain." Language which is literal "speaks of how we understand our experience directly, when we see it as being structured directly from interaction with and in our environment" (1980: 230). "Metaphorical talk," says Cooper, "effects a familiarity or 'intimacy' between speakers, and between them and their work"; we may utter a metaphor to stimulate an image, "we can also utter a metaphor to provoke an interesting comparison, or to register a beautiful turn of phrase" (1986: 140).

The studies on metaphor are as ancient as our culture. In Aristotle's terms, metaphor is the mark of genius, and Richards was the first to baptize the two ideas active together in metaphor. He called them *tenor* and *vehicle*. The former is "the idea conveyed by the literal meanings of the words used metaphorically," and the latter is "the idea conveyed by the vehicle" (1936: 96).

Earl R. Mac Cormac defines metaphorical language as that which "forces us to wonder, compare, note similarities; it seeks to create new suggestive ways of perceiving and understanding the world" (1985: 78). And Menachem Dagut as "an individual creative flash of imagination fusing disparate categories of experience in a powerfully meaningful semantic anomaly" (1987: 774).

According to Richard Rorty,

The Platonist and the positivist share a reductionist view of metaphor; they think metaphors are either paraphrasable or useless for the one serious purpose which language has, namely, representing reality. By contrast, the romantics have an expansionist view: they think metaphor is strange, mystic, wonderful. Romantics attribute metaphor to a mysterious faculty called "imagination," a faculty which they suppose to be at the very centre of the self, the deep heart's core. (1986: 6)

For M. Blacks, a metaphor is not an isolated term, but a sentence. He calls the metaphorical sentence frame and the words used metaphorically *focus* or *incongruent constituent*: "the frame imposes extension of meaning upon the focal words" (1962: 39). Brooke-Rose defines metaphor as "any identification of one thing with another, any replacement of the more usual word or phrase by another" (1965: 17), and Peter Newmark thinks that the purpose of metaphor is "to describe an entity, event or quality more comprehensively and concisely and in a more complex way than is possible by using literal language" (1981: 84), and classifies it in five different types: dead, cliché, stock, recent and original metaphors. Nevertheless, Dagut does not agree with Newmark's classification, since the use of such qualifying epithets as "original" metaphor (= metaphor *stricto sensu*) and "dead" metaphor (= polysemic or idiom), is really a confusing

illusion. What such qualifiers do is to give the impression of a single metaphorical *continuum* made up of different quantitative degrees of one and the same linguistic phenomenon... in actual fact, metaphor proper is qualitatively distinguished from its derivatives. (1987: 777).

In fact, metaphor is sustained by the needs we have to mark similarities and make comparisons, and also because of the advantage of linguistic economy; that is why the four main elements in Carter's fantastic narrative—gothic themes, violence, a lush imagistic prose, and an undercurrent of eroticism—are better expressed with metaphorical images. In fact, a careful reading of Carter's short tales reveals that metaphor is at the heart of her creative process, in particular concerning the main themes of her writing. These are deliberately chosen in order to call the reader's attention through stylistic emphasis, extension or repetitions animals which embody the carnal aspects of human sensuality, white flowers that fill the rooms with lustful scent and distorted forms; magnificent jewels to adorn the nude virgin; the mirror as symbol of "woman-object of erotic gaze"; Gothic mansions or castles, and inanimate objects which imitate the appearance of life.

2. Shift of metaphorical meaning in the fairy-tale

Nevertheless, in fairy tales, where the world is presumed to be quite different from our own, we do not take a word in its usual sense, but according to certain modifications prescribed by the context:

Fairy tales deal in transformations which subvert the apparently unalterable social realities; magic translates, fragments, inverts, the lower classes are upwardly mobile, official morality is calmly set aside, cunning and deception pay off... but although the fairy tales present a fantastic inverted world where every pretty chamber maid can aspire to be queen, do the hierarchies themselves remain resolutely intact? (Duncker 1984: 5)

For Angela Carter, "in the fairy tale we find a system of imagery derived from subterranean areas behind everyday experience, and therefore the tale cannot betray its readers into a false knowledge" (1974: 122). With its modified conception of our world, language is used in a literal way, and the metaphor contrasts with literal language within that modified point of view.

Carter tells us, in her modern rewriting of the fairy tale "The Company of Wolves," that the wolf answered the girl's questions. Thus, when we read

What big arms you have!
All the better to hug you with.
What big teeth you have!
All the better to eat you with

we must not understand this in a metaphorical sense. In fact the wolf threatened the girl because, as Kittay explains,

the feature [animal] in wolf was adjoined as a disjunct to the selection restrictions on the subject of "said"; in other words, it would follow the model for the first mode of construal. The appropriate construal would be the displacement of certain vulpine features incompatible with the transfer feature [human]. The sentence endows the wolf with human capacities. (1987: 202)

But there is a great difference between Perrault's fairy tales and Angela Carter's moral pornographic stories: the term "fairy tale," which is now used to describe the folktales orally transmitted and other literary writings of the late seventeenth and eighteenth century, "comes from the French 'conte de fées'," according to Patricia Duncker (1984: 4). The fairy tales written by Charles Perrault had already existed in the unwritten tradition of folklore for many centuries. They were skilfully retold, and, once in print, became "fixed" in forms that have remained remarkably unaltered until our own day. The great difference between Perrault's tales and Angela Carter's moral pornographic stories is that they were printed in books for children, chosen among the tales that had satisfied generations with stories of unfortunate girls and magical transformations. "Perrault polished and rationalised the old stories, adding the moral tags that temper their darkness and magic with good-natured cynicism," as Carter explains, "put the blood-thirsty antics of Bluebeard in the barbaric past: no modern husband, says the moral, would dare behave like that!" (1982a: 6).

An analysis of the "modern gothic" novel indicates that one new and very popular type of romance narrative, the erotic romance, has been moving away from traditional sex-role portrayals and values, tracing the evolution of the "liberated" woman as a whole person. Carol Thurston affirms that "in her fully evoked state, the female persona is a New Heroine both good and sexual, and she possesses a passionate drive for self-determination and autonomy... exhibiting a drive for economic self-sufficiency and individual achievement" (1987: 8). This New Heroine is depicted as spirited, beautiful, independent, unafraid, like a sexy Cinderella whose sexual initiation is an experience in self-discovery. And this is what Angela Carter has achieved, as B. Rolens (1980) states: she has transformed classic fairy tales into potent adult tales; that is to say, what differentiates Angela Carter's version from the previous versions of fairy-tales is the exuberant imagination, the violent sexuality and the baroque language full of excessive, exaggerated metaphorical hyperbole that she introduces in her writing. In "The Bloody Chamber," she explains:

Now and then a starburst of lights spattered the drawn blinds as if the railway company had lit up all the stations through which we passed in

celebration of the bride. My satin nightdress had just been shaken from its wrapping; it had slipped over my young girl's pointed breasts and shoulders, supple as a garment of heavy water, and now teasingly caressed me, egregious, insinuating, nudging between my thighs as I shifted restlessly in my narrow berth. (BC 8)

In fact, Angela Carter's story is a long way from the previous tale; it is rather a deep moral-pornographic story aimed at deconstructing and then re-constructing new images for a feminist re-writing which includes women's claim to an active sexuality. As she explains, her stories "have relations with the subliterary forms of pornography, ballad and dream" (1974: 122), but her intention seems to be different; the tales can be classified as moral pornography, since pornographic elements are so excessive, so foregrounded in Carter's work... I should like to argue that their usage aids the exposé of pornography which lies behind cultural and social myths... The heavy symbolism, the embellished baroque style all lend irony, all foreground this activity, so that the intention and the achievement become clear. (Dunker 1984: 9)

The moral pornographer would be an artist who uses pornographic material as part of the acceptance of the logic of a world of absolute sexual licence for all the genders, and projects a model of the way such a world might work. A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes. His business would be the total demystification of the flesh and the subsequent revelation, through the infinite modulations of the sexual act, of the real relations between man and his kind. Such a pornographer would not be the enemy of women, perhaps because he might begin to penetrate to the heart of the contempt for women that distorts our culture even as he entered the realms of true obscenity as he describes it. (Carter 1979: 20).

Thus, we can consider "The Bloody Chamber" as a feminist review of fairy tales, as many critics have observed: "Carter's Gothic version of the tale is a peculiar nemesis for radical feminism" (Ducker 1984: 9): retelling old fairy tales in contemporary language, Carter's stories differ from the originals in one important way. The difference is sex, since she gives women an active part in the stories—"In Carter's versions we are delighted to find women who are lusty and clever..." (Heilbrum 1974). In fact, Angela Carter's original metaphors serve her feminist project since they disrupt conventional associations: a woman is the saviour of the raped girl—not a man; flowers are associated to men—not to women; mirrors make women discover their identities—they are no longer a traditional symbol of women's vanity.

3. A thematic analysis of Angela Carter's use of metaphor

An effective study of metaphor in "The Bloody Chamber" would require the analysis of each metaphor in its surrounding context. But it is, of course, beyond the scope of this study to analyse all the metaphors, since the wealth of figures to be dealt with would make this an impossible task for the purpose of this essay.

In order to achieve our objective, we need to examine how metaphors are constructed, how they function as effective conveyors of insight and feeling, how they orient the reader's interpretation. But we also need to know how these metaphors function in each case, which has to be learned from the surrounding text: some metaphors, which out of context will appear to be stereotyped metaphors, are given their original vigor within the passage, which must be quoted at length if we are to participate in the renewal of the metaphor.

Although there are many examples of complex metaphors, a main category in the narrative are single metaphors—the "verb metaphor." The examples we have found are all active verbs of movement used figuratively within a context of personified objects: "these inanimate objects were *imitating* the appearance of life, *to mock me*" (BC 23), and among these verb metaphors, a recurrent theme is the train: "The train slowed, *shuddered* to a halt" (BC 11); "... and the train began to *throb* again as if in delighted anticipation of the distance it would take me" (BC 12); "... the straining train *leapt* its leash" (BC 12).

On the other hand, the fact that Angela Carter frequently uses both simile and metaphor within the same passage to jointly set up an association between two realms of discourse makes it necessary to pay some attention to both of them. But since our primary aim in this study is to focus on metaphors, we shall classify them into groups, paying attention primarily to those which are recurrent throughout Angela Carter's "The Bloody Chamber."

3.1. *Animals as humans*

We shall first examine the case of animal metaphor, since animals feature prominently on many levels in Carter's tales, and put at her disposal a whole range of meanings and associations over and above literal ones. There are stock metaphors where eagles are wild, lions are brave, wolves are vicious or tigers are cruel: we select or invent a habit in an animal which interests us because we can interpret it in human terms and then reapply it to our own kind. Similarly, we can select as single feature of an animal's existence, or life-cycle, and exploit the coincidental parallels with human experience. (Thompson and Thompson 1987: 47)

Most of the animal metaphors in "The Bloody Chamber" have symbolic implications, since Carter's story has "the power, not only to force us to think again, and deeply, about the mythic sources of our common cultural touchstones, but to plunge us into speculation about aspects of our human/animal nature" (Kennedy 1971).

The following examples of animal metaphors present a real innovation: while in the old fairy tales the hero who saves the raped girl is by definition always male, here this character is embodied by the mother heroine:

I saw a horse and rider galloping at a vertiginous speed... her black skirts tucked up around her waist so she could ride hard and fast, a crazy, magnificent *horsewoman* in widow's weeds. (BC 38)

The mother/daughter relationship frames the story from the beginning to the end, and also makes its appearance in the middle, when desperation is overtaking the new bride in her solitude the first night of her marriage: "My *eagle-featured* indomitable mother; no other student at the Conservatoire could boast that her mother had... shot a *man-eating tiger* with her own hand and all before she was as old as I?" (BC 7). Besides being courageous, the "indomitable" mother is tender, "moving slowly about the narrow bedroom" that the girl had left forever, "folding up and putting away all my little relics, the tumbled garments that she would not need anymore; lingering over "this torn ribbon and that faded photograph with all the half-joyous, half-sorrowful emotions of a woman on her daughter's wedding day" (BC 7). And at the end of the story, after having interpreted her daughter's enigmatic words pleading for help: "the *maternal telepathy* that sent my mother running headlong from the telephone to the station" (BC 40) —she appeared in the disguise of the revengeful angel: "her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her *white mane*, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver..." (BC 39-40). This is not the classical image of the passive woman but a handsome, powerful, active figure showed as a flag of the feminist movement.

As Patricia Ducker writes, the hand of vengeance against Bluebeard is the woman's hand, the mother's hand bearing the father's weapon. Only the women have suffered, only the women can be avenged. Here Carter is transforming the sexual politics of the fairy tales in significant ways. The mother of Bluebeard's bride never deserts her child. She has the wisdom to give her child the freedom demanded by sexual maturity, the freedom denied to Sleeping Beauty by her royal parents when they seek to protect her from the fairy's curse, that her hand shall be pierced by a spindle. (1984: 12)

Other examples of original animal metaphors to express the sexual symbolism of the fairy tale—the animal aspects of human sexuality—are found

in the description of the husband, the tormented, tremendously rich hero who is prodigal with the poor virgin at his mercy: "If I rose up on my elbow, I could see the dark, *leonine* shape of his head" (BC 8); "His voice buzzed *like a hive of distant bees*" (BC 18), or "He pressed me to his *vicuña* breast" (BC 22).

3.2. Bluebeard's iconography

Angela Carter does not refuse to use in her "Bloody Chamber" the same iconography" used by Charles Perrault to describe his classic tale about Bluebeard. Thus, she describes the new bluebeard with different literary metaphors which contrast with each other, in order to suggest that the girl is horrified, but also fascinated by her seducer. Is she a complicit, willing victim, who considers her situation quite enjoyable? She seems to accept male ideas of sexuality and masochism, but is it possible to represent a female protagonist as a victim of sexual harassment or violence while, at the same time, portraying her as an autonomous individual? This is one of the conflicts or dilemmas of the tale, since "the writer points out that in innocence there is a corruption of willingness to go in for relations of dominance" (Mills 1979). She seems to respond to this indication —"Your thin white face, with its promise of debauchery only a connoisseur could detect" (BC 20)—because she admits that "for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away" (BC 11), and adds: "I blushed again, unnoticed, to think he might have chosen me because, in my innocence, he sensed a rare talent for corruption" (BC 20). Female sexuality acts in response to male sexuality; the girl does not have any sexual desire before she meets him; she is completely innocent; thus, sexuality is a response to him. In fact, this is a male's sexual view of women, set on that male pornographic mould.

The husband is described as a strange creature, and the heroine almost feels pity for him. This new Bluebeard is huge, enormous, heavy, but at the same time he is soft, quiet and white: "A huge man, an enormous man, and his eyes, dark and motionless *as those eyes the ancient Egyptians painted upon their sarcophagi*, fixed upon me" (BC 12); "The heavy, bearded figure *roared out* aloud, *braying with fury*" (BC 40); "... though he was a big man, he moved as softly as if all his shoes had soles of velvet, as if his footfall turned the carpet into *snow*" (BC 8), or "He murmured to me in a voice... like *the soft consolations of the sea*" (BC 18).

In the description of the cruel hero, we find all over the text's various metaphors accompanied by similes which appear within the same context: they are clues to explain the oddness of Bluebeard and to announce the tragic ending:

I could see his white, broad face *as if it were hovering, disembodied*, above the sheets, illuminated from below *like a grotesque carnival head*. (BC 12)

His face... still as a *pondiced thickly over*, yet his lips, that always looked so strangely red and *naked*. (BC 13).

Bluebeard's fantastic castle is another important theme for the use of metaphors: "We live in Gothic times," says Angela Carter in Lorna Sage's interview (1977: 55), and Alex Hamilton writes:

in all her work, she has a number of persistent images, chiefly that of the old dark house, usually semi-ruinous or Gothically glamorous with an umbilical causeway connecting the castle of the beast to the mainland. It has many associations for her. It is the medieval conceit, the glass palace where the grail was kept; the Castle of Perseverance; at the back of it all Plato's Cave. (1979: 15).

Thus, in our tale, Carter includes several metaphors to describe all the elements of the Gothic remote castle:

And, ah! his castle. The *faery* solitude of the place, with its turrets of *misty blue*, its courtyard, its *spiked gate*, his castle that lay on *the very bosom of the sea... that castle, at home* neither on the land nor on the water, a mysterious, *amphibious* place, contravening the materiality of both earth and the waves, with *the melancholy of a mermaid* who perches on her rock and waits, endlessly, for a lover who had drowned far away, long ago. That lovely, *sad, sea-siren* of a place! (BC 13)

Or the interior of the castle, whose metaphors are almost lexicalized: "... no corridor that did not *rustle* with the sound of the sea" (BC 13).

The theme of the sea is also present in the novel to complete the landscape of the castle: "... the mewing gulls *swang on invisible trapezes* in the empty air outside" (BC 17), or "The play of the waves outside in the cold sun *glittered* on his monocle" (BC 15).

3.3. The mirror as a symbol

Another important theme in the story is the mirror as a symbol:

... the grand, hereditary matrimonial bed... surrounded by so many mirrors! Mirrors on all the walls... The young bride, who had become that *multitude of girls* I saw in the mirrors... "See, I have acquired a *whole harem* for myself! (BC 14)

Angela Carter represents femininity as a male construct in *The Passion of the New Eve* (1977b): first in the brutal hands of Zoro, the poet, and then through the gentle touch of the ambiguous ancient Tristessa, the beautiful ghost of Hollywood past. This same theme is developed in other stories, for instance in "The Bloody Chamber," where she uses various literary metaphors through the symbol of the mirror—Carter changes its traditional meaning of woman's vanity for that of the heroine seeing herself reflected as an object, a sight that discovers her own identity:

I saw myself, pale, pliant *as a plant that begs to be trampled underfoot*, a dozen vulnerable, appealing girls reflected in as many mirrors. (BC 35)

"Male nudes are not erotic", Carter writes in *Nothing Sacred* (1982c), "because there is no tradition of making men into objects of the gaze whereas whenever a woman takes off her clothes she is instantly dressed in the tradition of the nude." The difference between "naked" and "nude"—to be naked is to be without disguise and to be nude is to be seen naked by others as an object—is clearly explained by John Berger (1977: 49-52) in his study about the nude tradition of painting, where he affirms that "the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator: she is not naked as she is but she is naked as the spectator sees her":

And when nothing but my *scarlet, palpitating core* remained, I saw, in the mirror... the child with her *sticklike* limbs, *naked... bared as a lamb chop*. (BC 15)

This unpleasant carnal desire expressed poetically with the help of metaphors and similes has its antecedent in the recurrent subject of all European painting of women. As Berger writes, in some versions of nude painting,

you painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting "Vanity," thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. The real function of the mirror was otherwise. It was to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight.

In this case, "this nakedness is not, however, an expression of her own feelings; it is a sign of her submission to the owner's feelings or demands." In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man:

... the sheer carnal avarice of it... I saw him look at me with lust. I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of myself in the mirror. And

I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like *thin wire*. I saw how much that *cruel* necklace became me. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away. (BC 11)

3.4. Marriage as a bargain

There are also some metaphors on the theme of economic transaction or bargain, a criticism of the economic basis of marriage, to reinforce the feminist message, "the realities of male desire, aggression, force; the reality of women, compliant and submissive" (Duncker 1984: 8): "And so *my purchaser unwrapped his bargain*" (BC 15), or "I saw him watching me in the gilded mirrors with the assessing eye of a *connoisseur inspecting horseflesh*, or even of a *housewife in the market, inspecting cuts on the slab*." At the end the girl gets rid of all the money; however, she felt she "had a right to retain sufficient funds... we do well enough."

3.5. Plants and flowers as hermaphrodite characteristics

Another important group of metaphors and similes belong to the class of flowers and plants, which Angela Carter uses on several occasions to accentuate the odd whiteness of this Bluebeard:

I know it must seem a curious analogy, a man with a flower, but sometimes he seemed to me *like a lily*. Yes. A lily. Possessed of that strange, ominous calm of a *sentient vegetable*, like one of those *cobra-headed, funereal lilies* whose white sheaths are curled *out of a flesh* as thick and tensely yielding to the touch as *vellum*. (BC 9)

She also seems to introduce some hermaphrodite characteristics:

...his white, heavy flesh that had too much in common with the *armfuls of arum lilies* that filled my bedroom... with the heavy pollen that powders your fingers as if *you had dipped them in turmeric*. The lilies I always associate with him; that are white. And *stain* you. (BC 15)

In fact, Carter uses the theme of flowers as a strategy to disrupt conventional associations of flowers with women and certain specific virtues—purity, innocence. Among the flowers, mainly lilies are personified with the use of metaphors: "... the tall jar of lilies... the thick glass distorted their fat stems so they looked *like arms, dismembered arms, drifting drowned in greenish water*" (BC 22). "Those *somnolent lilies*, that *wave their heavy beads, distributing their lush, insolent incense* reminiscent of *pampered flesh*" (BC 18); or "The mass of

lilies that surrounded me exhaled now, the odour of their withering. They looked like the trumpets of the angels of death" (BC 37).

3.6. Jewels as a pornographic element

The importance of jewels in the story—as a sign of Bluebeard's high social class and also as a pornographic element to adorn the virgin and make her more desirable—explains the recurrent use of original metaphors: "A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious *slit throat*" (BC 11); "... and the flashing crimson jewels round her throat, bright as *arterial blood*" (BC 11), or "This ring, the *bloody bandage of rubies*" (BC 12). These metaphors are stressing violent, bloody elements and they have a significant effect on the reader.

* * *

We may conclude that a close analysis of Angela Carter's metaphors reveals that they have a primary function in telling the story, and in conveying its meaning. Their importance is emphasized by introducing some similes into the narrative account that help to develop abstract meaning.

When we examine metaphor within its immediate context, it reveals that the metaphoric process is not only the substitution of a lexical term from one semantic domain for another, but there are also other internal relationships within the larger context of the entire text: the narrative framework also comes into play and orients our interpretation. This happens mainly when we analyse Angela Carter's tales, full of old myths and symbols that relate to each other throughout the story. In fact, Carter's writing fascinates and bewitches the reader exerting her magic effect on him. As John Mortimer says, she is "the most stylish English prose writer of her generation... her language is almost too perfect and a prolonged submission to it is apt to leave the reader in somewhat heady condition" (Mortimer 1982: 36).

Finally, we agree with Patricia Duncker's idea that in this new version of Bluebeard's fairy tale, Angela Carter follows the sexual symbolism of "Bluebeard's wife penetrating the secret space of the bloody chamber," but she also carries a "feminist message; for the women's revolution would seal up the door of the bloody chamber forever" (Duncker 1984: 12). This is the sexual politics of the story: a feminist re-shaping of Charles Perrault's fairy tale, re-written by a stylish prose writer whose message needs an identification of metaphor to be properly interpreted.

REFERENCES

- BERGER, J. 1977. *Ways of Seeing*. 1972. Harmondsworth: Penguin.
- BLACK, M. 1962. *Modes and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca: Cornell UP.
- BROOKE-ROSE, C. 1965. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker and Warburg.
- CARTER, A. 1974. Afterword to *Fireworks: Nine Profane Pieces*. London: Quarter Books.
- . 1979. *The Sadeian Woman*. London: Virago.
- . 1982a. *The Passion of New Eve*. London: Virago.
- , ed. 1982b. *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*. London: Gollancz.
- . *Nothing Sacred: Selected Writings*. London: Virago.
- . 1983. "Notes from the Front Line." In *On Gender and Writing*. Ed. M. Wandor. London: Pandora.
- . 1988. "The Bloody Chamber." In *The Bloody Chamber and Other Stories*. 1979. Abbreviated as BC.
- COOPER, D. E. 1986. *Metaphor*. Oxford: Blackwell.
- DAGUT, M. 1987. "More About the Translatability of Metaphor." *Babel* 2.33.
- DUNCKER, P. 1984. "Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers." *Literature and History* 10.1.
- FRIEDMAN, A. 1970. "Angela Carter." *New York Times Book Review* (September 13).
- GOLDSWORTHY, K. 1985. "Angela Carter." (Interview). *Meanjin* (March).
- HAMILTON, A. 1979. "Sade and Prejudice." *Guardian* (March 30).
- HEILBRUM, C. G. 1974. "Angela Carter." *Washington Post Book World* (June 28).
- KENNEDY, S. 1971. "Angela Carter." *TLS* (June 18).
- KITTAY, E. F. 1987. *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon.
- LAKOFF and JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago P.
- MACCORMAC, E. R. 1985. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge (MA): MIT Press.
- MILLS, S. 1989. "Angela Carter: A Feminist Re-Reading." Unpublished Lecture. *SUISS*. Edinburgh, August 14th.
- MOOREHEAD, C. 1968. "Angela Carter." *TLS* (August 1).
- MORTIMER, J. 1982. "The Stylish Prime of Mrs. Carter: Interview." *Sunday Times* (January 24).
- NEWMARK, P. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- RICHARDS, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford UP.
- ROLENS, B. 1980. "Angela Carter." *Los Angeles Times Book Review* (March 16).
- RORTY, R. 1986. "The Contingency of Language." *London Review of Books* (April 17).
- SAGE, Lorna. 1977. "The Savage Sideshow: A Profile of Angela Carter." *New Review* 39/40.
- THOMPSON, A., and K. THOMPSON. 1987. *Meaning and Metaphor*. Brighton: Harvester.
- THURSTON, C. 1987. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest of a New Sexual Identity*. Urbana: U of Chicago P.

**STRAWBERRY NOSE:
WHAT CAN A TRANSLATOR DO WITH NAMES
LIKE THIS ONE? SOME CONSIDERATIONS RELATED
TO THE TRANSLATION INTO SPANISH
OF THE UNICORN**

María Luisa DAÑOBETTIA
Universidad de Granada

When Robert Graves claimed that English poetic education should, really, begin with a poem known as *The Song of Amergin* he was, of course, talking about poetry; and he could be right. When such a statement seems to be equally applicable to fictional narrative we begin to encounter problems, the more so, when the public seems to be enchanted with novels that are full of riddles. Since we are going to deal in this paper with the translation into Spanish, and for that matter into any other language, of an English novel written by Iris Murdoch, *The Unicorn*, and since the novel is a riddle¹, we would like to enquire whether translators, not to say readers, should be included in Graves's asseverations. We are prompted to ask ourselves the question because the novel's thematic nucleus is so much grounded on myth that unless a considerable number of points are clarified to the reader, many things will probably look to him hazy and thus difficult to comprehend.

Novels such as *The Unicorn*, *A Maggot*, and *Grimus* to name only three, are cunningly based upon ancient poetical myths and thus themes; myths that

REFERENCES

- BERGER, J. 1977. *Ways of Seeing*. 1972. Harmondsworth: Penguin.
- BLACK, M. 1962. *Modes and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca: Cornell UP.
- BROOKE-ROSE, C. 1965. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker and Warburg.
- CARTER, A. 1974. Afterword to *Fireworks: Nine Profane Pieces*. London: Quarter Books.
- . 1979. *The Sadeian Woman*. London: Virago.
- . 1982a. *The Passion of New Eve*. London: Virago.
- , ed. 1982b. *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*. London: Gollancz.
- . *Nothing Sacred: Selected Writings*. London: Virago.
- . 1983. "Notes from the Front Line." In *On Gender and Writing*. Ed. M. Wandor. London: Pandora.
- . 1988. "The Bloody Chamber." In *The Bloody Chamber and Other Stories*. 1979. Abbreviated as BC.
- COOPER, D. E. 1986. *Metaphor*. Oxford: Blackwell.
- DAGUT, M. 1987. "More About the Translatability of Metaphor." *Babel* 2.33.
- DUNCKER, P. 1984. "Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers." *Literature and History* 10.1.
- FRIEDMAN, A. 1970. "Angela Carter." *New York Times Book Review* (September 13).
- GOLDSWORTHY, K. 1985. "Angela Carter." (Interview). *Mearjin* (March).
- HAMILTON, A. 1979. "Sade and Prejudice." *Guardian* (March 30).
- HEILBRUM, C. G. 1974. "Angela Carter." *Washington Post Book World* (June 28).
- KENNEDY, S. 1971. "Angela Carter." *TLS* (June 18).
- KITTAY, E. F. 1987. *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon.
- LAKOFF and JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago P.
- MACCORMAC, E. R. 1985. *A Cognitive Theory of Metaphor*. Cambridge (MA): MIT Press.
- MILLS, S. 1989. "Angela Carter: A Feminist Re-Reading." Unpublished Lecture. *SUISS*. Edinburgh, August 14th.
- MOOREHEAD, C. 1968. "Angela Carter." *TLS* (August 1).
- MORTIMER, J. 1982. "The Stylish Prime of Mrs. Carter: Interview." *Sunday Times* (January 24).
- NEWMARK, P. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- RICHARDS, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford UP.
- ROLENS, B. 1980. "Angela Carter." *Los Angeles Times Book Review* (March 16).
- RORTY, R. 1986. "The Contingency of Language." *London Review of Books* (April 17).
- SAGE, Lorna. 1977. "The Savage Sideshow: A Profile of Angela Carter." *New Review* 39/40.
- THOMPSON, A., and K. THOMPSON. 1987. *Meaning and Metaphor*. Brighton: Harvester.
- THURSTON, C. 1987. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest of a New Sexual Identity*. Urbana: U of Chicago P.

**STRAWBERRY NOSE:
WHAT CAN A TRANSLATOR DO WITH NAMES
LIKE THIS ONE? SOME CONSIDERATIONS RELATED
TO THE TRANSLATION INTO SPANISH
OF THE UNICORN**

María Luisa DAÑOBEITIA
Universidad de Granada

When Robert Graves claimed that English poetic education should, really, begin with a poem known as *The Song of Amergin* he was, of course, talking about poetry; and he could be right. When such a statement seems to be equally applicable to fictional narrative we begin to encounter problems, the more so, when the public seems to be enchanted with novels that are full of riddles. Since we are going to deal in this paper with the translation into Spanish, and for that matter into any other language, of an English novel written by Iris Murdoch, *The Unicorn*, and since the novel is a riddle¹, we would like to enquire whether translators, not to say readers, should be included in Graves's asseverations. We are prompted to ask ourselves the question because the novel's thematic nucleus is so much grounded on myth that unless a considerable number of points are clarified to the reader, many things will probably look to him hazy and thus difficult to comprehend.

Novels such as *The Unicorn*, *A Maggot*, and *Grimus* to name only three, are cunningly based upon ancient poetical myths and thus themes; myths that

offer Iris Murdoch the possibility of playing literary games; games which can be disturbing because their ultimate meaning may elude more than one reader. Often enough one word, or the name of one character, has different layers of meaning which derive from the hermetic, semiotic and functional bifurcations inherent in the myth or myths which directly or indirectly are evoked by that word or by that name.

When we look at this novel with an analytical mind we discover that we are confronted with a conundrum. Naturally, the conundrum is part of a literary game, but of such magnitude and with so many unrelated and related pieces that the novel embraces too many components and too many riddles which, often enough, are not easy to solve. This type of hermetic literary game is fashionable among many modern writers. Yet these writers unawares make the average reader feel both a little uncomfortable and slightly incompetent because of the hermetic nature of their novels². Some readers may feel uneasy while trying their hardest to comprehend the novel—not the plot, but the novel's theme. The reader who wants to reach the core of the novel but does not know where the pieces have come from is unlikely to react in the same way as one who knows their origins. The latter may tend to be more annoyed than puzzled, or may feel very impressed by the way in which the pieces have been put together.

The myth-based novel is the product of knowledge. Writers like Murdoch are not playing a game of chance. All is well controlled. They may talk about the character's freedom and detachment but in fact they know exactly what they are doing. Although this could be a joke on the writer's part the fact is that, at the end of *The Unicorn*, Hannah seems to be part of what Amergin is connected to; she is the flood that kills. She is a wonder, that is to say, the unicorn. She is both Até and the queen of the stag, symbolized by Gaze. She cannot be separated from the salmon and she is concerned with the power of the wind. Everything in this novel gives the impression of "peer[ing] from the unhewn dolmen arch" (Graves 1977: 13)³. Hannah's story derives, in part, from the myth of the dying god; a myth that Murdoch uses to embrace both Paganism and Christianity. There are too many elements pertaining to this myth to be able to overlook it. We have a Fisher King, a figure pertaining to the myth of the Grail, a salmon, a male that must die, although his death becomes futile because Denis walks away with both the fish and the dog. Deep down what Murdoch is trying to say is that there is no value in religion because there is too much form in it, and its underlying philosophy is that of Até, that is to say suffering. The endless chain of suffering must be broken because the pattern is too restrictive. But how? She is not the only writer who delves into religious themes. Murdoch tries to break the pattern by giving her reader a formless pattern. However, the underlying force is the pattern, and thus regardless of contingency and formlessness, unless she moves away from myth the pattern cannot be broken.

However, some writers, when asked about influences will plead ignorance. They do not like to be asked about sources or even about the thematic nucleus of the novel. They seem to forget the critic's duty. A duty which, as Northrop Frye states, has nothing to do with value judgment but with the analysis of both structure and theme, as he understands them³. Consequently, the influences of both previous traditions, ideas and the like have to be considered by a serious critic to see how they function in the construction of the theme. However, very few writers like to discuss what lies behind their themes in the form of sources and influences. Some will talk about both objectivity and detachment. This is difficult to accept. If the issue of possible sources is pushed forward, the writers of the myth-based novel will try to avoid it by asserting many things, among them that they should not be taken seriously because they like to tease their reader. And here they could be right⁴.

Whether they are teasing or not, the truth is that they are offering problematical novels; and if most readers, when dealing with the original work, feel as if they were confronted with a riddle, with something that eludes commonplace knowledge, we wonder how would they feel if they were reading a translation of it? Obviously, more than one thing could happen. To find out the reactions and interpretations of readers when approaching a translation of this type of novel could be an interesting piece of research beyond the scope of this paper.

In some cases the reader cannot really perceive the existence of riddles because they have been lost in the translation. For some readers this event could mean missing the fun inherent in the act of unriddling. Let us not forget that society has been induced, more and more, into playing games. A quick look at any T.V. programme will serve to verify this. Others may feel comfortable at this loss. After all, their minds are possibly not being challenged as they would be were they reading the original. In some cases the translator may offer a version so as to render the reading of the novel comprehensible regardless of whether he has to present the reader with something which is not fully identical with the text of departure. This, in certain cases, and with certain readers, should not be bemoaned, because the act of discovering what lies at the heart of the story can be both exasperating and depressing since the task is very difficult for an average reader. Thus, to have a translator interpreting for the reader ambiguous and difficult passages could be a welcome act, even if such action may pass unperceived by the reader.

What a translator must do in this type of novel is a problem. The reader's attitude and thus reaction towards ambiguity cannot be predicted; they depend not only upon the type of reader but upon external factors that may affect the impact that the novel has on the reader. The reader's reaction is not easy to predict or forecast. However, we do know a curious fact: the Murdochian novel is seldom abandoned by the reader, for with the hope of making sense of the events, they keep on reading till the very end.

So far we have been talking, in a rather broad sense, about problems caused by the myth-based novel, the difficult novel. These are obstacles which the present writer has considered in much detail over several years of study. However, that issue is not the purpose of this paper. Here we are concerned with what we will define as the duty of the translator. The translator, when fully aware of the problems inherent in a novel of this kind, must not take the easiest road, that of offering a simplified version of the original. When the translator elaborates on the foregoing "simplified version" he will have to depend on his personal experience on reading the novel, and this is what he should not do because he would be relying on a very intimate way of solving obstacles in order to offer a coherent and a non-problematical novel to his reader. His obligation is that of providing his readers with as many ideas or concepts as possible related to the interpretation of the novel based, of course, on a deep and exhaustive study of the work in question. With this, perhaps, the sense of helplessness caused by a problematic novel could be attenuated.

Our experience in the last few years has proved that a novel like *The Unicorn* tends to fascinate young readers—not older ones. Most of our students will claim that they like it; that they have to keep on reading. However, they cannot go beyond that. The dilemma comes later, when question upon question is formulated by the bewildered and fascinated student. They want to know the message, the meaning behind the gothic-like structure of the plot. They want to know what the characters represent, and especially Hannah. They wish to know the significance of the unicorn, as presented in this novel. They need to go beyond the outer structure in order to get right into the main or basic idea governing the pattern of the thematic development of the story. This in itself says enough. The novel is a problematic novel.

We are not going to claim that we have solved the riddle posed by the novel's theme, although we are more and more convinced that its thematic nucleus is no other than myth making. We do not have all the answers. What we have is a number of instruments which have been manipulated by the author, no more, and all of them point directly towards the process of myth making. When the questions are formulated all we do is to offer the student both the instruments and its original meaning. The rest is their job. They have to put the pieces together as well as they can.

To put the pieces together must be the translator's duty while informing his readers about the significance of the pieces. What the reader does with the instruments should not be the translator's primary concern. After all he did not write the novel, and thus he is dealing with somebody else's tools. Certainly, the reader may or may not use them, but the chances are that most readers, or at least enough of them, will be glad to have at their disposal as many tools as possible in order to understand the primary mechanism that governs both the structure and the thematic development of the story.

A translator of a Murdochian novel must offer his readers explanations about what is difficult to understand. Very few translators are willing to do so, and therefore we cannot help worrying about the lack of explanatory footnoting so common in many translations. Consequently, with the hope of offering some of the correlatives inherent in a few codes, we are going to consider the semiotic, hermetic and functional bifurcations innate in the names of some of the characters in *The Unicorn*. This consideration should illustrate some of the difficulties to be faced by a translator if he dares to undertake the task of translating this novel. These are problems that will require of the translator an uncommon knowledge, the type of knowledge that could be expected only from a specialist in literary analysis.

The name of the central character of the novel is Hannah; an enigmatic creature who serves to give the title to the novel⁵. To have a clear picture of Hannah is difficult, and the first time Miss Taylor tries to depict her in a letter to her boyfriend she seems to be unsure of how to do it: "Mrs. Crean-Smith is youngish and beautiful and spiritual-looking in a rather fey way" (TU 27). The description of Hannah, filtered through Marian Taylor's apprehension of her, is rather elusive; something to be expected because, as she says, at Gaze everything happens to be "a sort of," "more or less," and in a "rather" whatever "way." She is right. The language she uses to describe Hannah fits admirably well with the general tenor of the novel. She is not young but "youngish," She is "spiritual-looking," but not like a Madonna or a saint, but in "a rather fey way."

The sentence quoted, at first sight, may look simple but when it comes to its translation, it is not an easy one. For a Spanish translator the problematic word is "fey," for there are various possibilities for its translation. On looking at the *Collins English Language Dictionary* we can read that "someone who is fey behaves in a vague, strange, and silly way. Used of people's ideas and behaviour." This is fine, but if we look at the *Oxford Dictionary of English Etymology* we shall find something else: "fey, (arch. dial.), fated to die, dying." A Spanish person may look at a bilingual dictionary (*Vox, Diccionario*), and there he will be given something that is quite close to that of the *Oxford Dictionary*: "Fey, adj. (esc.), que ha de morir, moribundo."

The translator, perhaps a little desperate, could take a look at the *Random House Dictionary of the English Language*, the unabridged edition, and there he will discover other possibilities besides the ones already mentioned. For example, "1 Brit. Dial. doomed, fated to die. 2 Chiefly Scot. appearing to be under a spell; marked by an apprehension; elves, fairies and other fey creatures. 4 Being in unnatural high spirits, as were formerly thought to precede death." To decide which one of these options could be the right one is a difficult task; and so there may be other options apart from using a dictionary: consulting a native speaker.

Curiously enough, two native speakers were quite surprised by the meaning of "doomed to die," and for them the correct word could be that of

"úmida," that is to say "shy" in Spanish. In addition to this the next opinion was that of somebody who looks harmless and is actually rather crafty. With this we could not solve the problem. A third consultation gave us the meaning of someone who is not but seems to belong to the land of faerie. When we asked the first two informants how would they translate the quotation into Spanish they could not do it.

In view of the theme of the novel and of constant allusions to the land of the dolmen and to the land of the Celtic Other-World besides many other lands, we were inclined to think that the last option could be the correct one. Consequently, we could translate the word "fey" as "criatura sobrenatural." When we mentioned, for a second time, the problems caused by this word to our first two informants, they could not see them, for according to them any average well-educated English-speaking person would think in terms of somebody who is a little timid. In spite of this, when asked again to try to translate this quotation, the results were the same: they could not see a proper way of transferring the text into Spanish.

This was not the reaction of our third informant, who was less confident about the meaning of this word and more inclined to see in it a greater variety of meanings. After considering who the writer is, he thought that we should pay attention to what most critics accept as right regarding the writer: that "Iris Murdoch tends to employ stock fairy tale, mythic and gothic devices and transform them into literary correlatives of [her] philosophical vision of life" (Kuehl 1969: 346). With this in mind we felt that, on the surface, there was not much choice left. We thought that the narrator, through Miss Taylor, was hinting at the type of lady described by C. S. Lewis in his work *The Discarded Image*:

With the "Fairy Damsels" of our third Miltonic passage we reach a kind of Fairy who is more important for the reader of medieval literature and less familiar to modern imagination. And it demands from us the most difficult response. The Fairy Damsels are "met in forest wide." Met is the important word. The encounter is not accidental, they have come to find us, and their intentions are usually (not always) amorous. They are the *fées* of French Romance, the *fays* of our own, the *fate* of the Italians. . . . These High Fairies display a combination of characteristics which we do not easily digest. On the one hand, whenever they are described we are struck by their hard, bright, and vividly material splendour. We may begin, not with a real Fairy, but with one who merely looked as though he came "of faerie," from the fairy realm⁶.

English writers and English readers seem to be quite familiar with this type of lady. We can hardly say the same thing about Spanish readers. We have to explain, again and again, to our students, that fairies are not what they think they are, and that for this very same reason, in faerie tales, the adjective "good" is used to qualify a fairy in order to distinguish her from a malevolent one.

Hannah, in view of the way she kills Gerald, could be as the narrator indicates, a killer-lady of the type of *La Belle Dame Sans Merci*. She could also be a "sort of goddess," to use Murdoch's language, of the type presented by Yeats in *The Wanderings of Oisín*. She could be more dangerous than that, evil, similar to the creatures presented in Yeats's *The Land of Heart's Desire*. Regardless of how we look at the problem, we are predisposed to think that readers who are familiar enough with the literary development of creatures who belong, or appear to belong, to the land of faerie, will see in the word "fey" a signal indicating danger. A code that offers more than one way of encoding it. By being the killer-lady, Hannah becomes a number of other things which, at the same time, are not altogether unrelated. Once more we are confronted with a problem which derives from information: data that will be more available to English readers than to Spanish ones. An English reader who knows enough about history will recall that after the accession of James I to the throne, fairies were considered to be fallen angels. This information will hardly be familiar to a Spanish reader, and so we are confronted not only with problems related to language and literary tradition, but to culture and history.

With the word "fey" we have a faint glimpse into the clever usage of language attained by Murdoch. The word "fey," when evaluating the manner in which Hannah kills herself, covers the meaning of "doomed to die." This layer of meaning could be expected, for more often than not the killer-lady belongs to the land of Death, and thus she embodies a form of death. Fey meaning "doomed to die" takes full force from the fact that she is not a free person, but someone who has been living, already for seven years, within the walls of Gaze because she has tried to kill her husband. Thus, in a way, she is already a dead person. She looks harmless and she is capable of killing. When we are told that Denis Nolan is in the habit of taking into her room little creatures such as "snakes" and "bats" a certain amount of distrust is aroused in the reader. With this distrust Hannah's possible baseness comes to the surface for, generally speaking, these kinds of beasts belong to a world of witchcraft and thus demonology.

Her first name is Hannah; and according to Peter J. Conradi, Hannah "is a riddling palindrome" (1986: 122). Obviously, Murdoch expects us to disentangle it. Such a task would induce us to do several things. We could begin connecting her name with that of the mother of the Virgin Mary. This connection is not apparent till the reader perceives the existence of an anagram in her name, that of Christ's name. To associate her name with that of the Virgin Mary is something that for certain readers is rather distressing because Hannah has not known her husband, in the Biblical sense of the word, for seven years, and what is even worse, Hannah has been unfaithful to her husband while he has been engaged in homosexual practices. Disturbing or not, the reader has to accept it. In case of doubt he needs only to consider the name that has been given to one

ve female characters in the novel; a character that appears as a peripheral Elizabeth.

Elizabeth, according to Effingham, makes witty commentaries about love⁷, and Elizabeth, according to St. Luke's Gospel, is the mother of St. John the Baptist and the cousin of the Virgin Mary. To complete the picture, the girl that is hired to take care of Hannah is Marian, who later on in the novel is called by Gerald Maid Marian. In the name of Marian, as in the name of Leah, we have multiple layers of meaning related to the main theme of the novel. If we understand it correctly, which is that of reenactment of myth. A few examples of how these layers of meaning derive from a single name will serve to illustrate our point:

Mr. E. M. Parr writes to me [Mr. Graves] that *An* is Sumerian for "Heaven" and that in his view the Goddess Athena was another Anna, namely Ath-enna, an inversion of Anatha, *alias* Neith of Lybia; also that *Ma* is a shortening of the Sumerian *Ama*, "mother," and that Mar-ri means the fruitful mother from *rim*, "to bear a child." Mari was the name of the goddess on whose account the Egyptians of 1000 B.C. called Cyprus "Ay-mary," and who ruled at Mari on the Euphrates (a city sacked by Hammurabi in 1800 B.C.) and at Amari in Minoan Crete. So Ma-ri-enna is "the fruitful mother of heaven," *alias* Miriam, Marian or Mariandyné, the "leaping Myrrhini" of Troy, and Marianne: a word of triple power. But the basic word is *Anna*, which confers divinity on mere parturition and which also seems to form part of Arianrhod's name. (Graves 1977: 371)

Bearing in mind this quotation, what becomes evident is the fact that the name can function as a surrogate figure of Hannah, in one and many of its symbolic aspects. This is not a coincidence, and here, as in many other cases, Murdoch shows a prodigious knowledge of mythic material which she uses to her great advantage.

Murdoch is not an exception. James Joyce playfully celebrates Anna's divinity in his *Anna Livia Plurabelle*. Indeed if one needs a single, simple, and evocative name for the Great Goddess, Anna is the best choice. The idea that the best choice is a deliberate one hardly needs questioning⁸. The same must be said about Murdoch, for her world is fully populated by characters whose names derive either from Anna or Mary. The implications inherent in such names serve to connect the Anna to figures pertaining to the mythical world of the dying god, or to the living, in this case Peter, Hanna's husband.

Many modern writers tend to make ample usage of this myth. Although it is a while to see this aspect in Joyce's *Ulysses*, more than one critic has seen it in this light. In Murdoch's case the influence is very obvious. The myth, as stated, is the making of new myths by means of the elaboration of old ones

seems to be the one that acts as the centripetal force that not only unifies but governs other myths, becoming thus variations of a single unit. This is a code that falls back on both the concept of death and suffering: endless suffering which somehow cannot be exorcized from society, for it forms part of a heritage upon which our Western civilization rests.

When confronted in this novel with the names of the female characters, the reader may feel as if he were being manipulated by the primitive idea that the more numerous the poetic meanings that could be concentrated in a sacred name, the greater its power. Hannah has power over the reader. Hannah has been equated by Max with the unicorn, with Circe, and with Penelope, to name only three. The equations, if one looks closely into the deep structure of the novel, can be almost endless. We would like to add that Hannah can be equated with the Morrigan, among others, although this connection is more implicit than explicit. Furthermore, Hannah's name, when bearing in mind the double "n" in the middle, has five letters. The possibility of counting the double "n" as a single letter is supported by the fact that her double barrelled surname has two lots of five letters. Five is a number that is sacred to Venus besides being a magical female number⁹. And 15 is a number that is sacred to Innana. It is not a coincidence that Criseyde's name, when looking at the value of letters in the *Secretum Secretorum*, is equal to 15¹⁰. To enhance the picture, the name of the female gaoler of Hannah is Violet Ever-Creech, and although we are not going to deal here with the conundrum inherent in her name, we would like to indicate that violet sprang from the blood of Attis, a dying god who was the beloved of Cybele.

There is a fifth woman living at Riders, whose name is Alice. The other spelling of Alice is Alys, who is "the goddess of the sepulchral island of Alysamps" (Graves 1977: 396). Furthermore, "the Somersetshire witches called their God Robin, and 'Robin's son of Art' was the Devil of Dame Alice Kyteler, the famous early fourteenth-century witch of Kilkenny, who used sometimes to take the form of a black dog" (Graves 1977: 396). A dog is given to Denis Nolan by Alice at the end of the novel. There are other literary echoes such as those of Alice in Wonderland. Thus, what we have is a pentad of females whose names are very important for the elaboration on or interpretation of old myths and its consequences.

Considering what has been so far discussed, the reader can hardly be surprised upon learning that Hannah's "second name is an anagram of Christ Mean or Christ Name" (Conradi 1986: 122). In the case of her first name we wonder how many Protestant readers or Spanish, or Jews know that the Virgin's mother was Saint Anne and therefore how many readers would so easily connect her name to Anne, Mary's mother. With "Ana," the translator could preserve the sacred and magical part of the middle. But both things would mean little if

her last name could not be decoded. Perhaps a translator with a penchant for games would play his own private little game looking for names that could offer the riddle to a Spanish reader.

To do this we must depart from a set of vowels and consonants that would yield something like "Nombre de Cristo" ("Christ's name"). There are several ways of playing with the set of vowels and consonants forming "Nombre de Cristo." We could come up with something like Mrs. Bremno Crosti or Mrs. Trisco Bronme, for example. The anagram could be preserved, but what do we do with the different layers of meaning inherent in "Smith," which are so important for the thematic development of the novel? Indeed, there is nothing to be done. There is no way to preserve both the anagram and the layers of meaning inherent in the second part of her family name.

As usual with Murdoch, there is something which is not only clever but devious in her choice. With Crean-Smith, apart from Christ's anagram, we have been presented with correlatives that lead straight into pagan deities and thus to elements which are antagonistic to Christianity. Smith serves to connect Hannah with beings who belong to both fire festivals and smith-craft. Also, it promotes Hannah to the position of wife to Vulcan and Hephaestus: "In Italy Vulcan was said to be lame and to walk with the help of high-heeled gold shoes, because he was identified with Hephaestus, a Pelasgian deity from Lemnos, who like Talus was hurled down from a height" (Graves 1977: 331). We cannot divorce Hannah from figures such as the ones mentioned in this quotation. Nothing is casual about this, since the names are part of a complex picture composed by a dense net which slowly catches, as if it were a game, the novel's theme.

Hannah is part of it all: of a world from poetic myth, of a pagan past and of a world that derives its philosophy from the Judeo-Christian tradition. With this in mind, how can a Spanish reader get to the meanings inherent in Hannah's name? And the more so when its full significance derives from the meanings innate in the names of the other female characters! The truth is that most likely he cannot do so. We know this for a fact. Most of our students of English, upon reading the novel, cannot see much in her first name and even less her last name. There are good reasons for this. Works such as *The Golden Bough* are almost unknown in Spain. Spanish students, unlike English students, have not been brought up in a culture in which the *waste land* is a primary symbol. Even if *The White Goddess* appears to be a popular book, what is well known is its title, for, and precisely due to a lack of background knowledge, very few students can go beyond the first ten pages.

Cultural factors do play an important role in any given tradition. *The Unicorn* is fully impregnated in a cultural heritage that can be found not only in the medieval romances but even in pre-Romantics such as Blake¹¹. We are aware of the fact that we are talking about elements which derive, in part, from a

Hellenic and Judeo-Christian tradition. However, the point is that in England—not to say Canada for that matter—these facts have been treated, by certain writers, in ways which are almost alien to many Spanish readers.

This may be difficult to believe, but so far not one single Spanish student of mine has been able to see much in the fact that Peter is a crippled person. Hannah's husband is a maimed being, and maimed precisely because Hannah has "hurled him down from a height." The name has been well selected, for in Hannah we have phonetic echoes of Maia, Vulcan's wife, who is a rather malevolent creature. The point is very important. The question lies in how the translator can preserve it all. "Crean," at the same time, leads the reader into Cromn-Cruaich, an ancient Irish god of the race of the Fomore, to whom sacrifices were offered in the time of the dolmen¹².

There are further connections; and so many that they would bring further confusion into the issue at hand, the translation of this novel. Notwithstanding, one more example will not hurt. When Effingham arrives at Riders, Alice has created upon his bed a figure made out of shells. He looks at it and ponders, recollecting the idea of a woman who has been made out of flowers. A woman made out of flowers that can be connected to Hannah appears in *The Mabinogion* (Radice 1979). The cause of this creation is Arianrhod, and Hannah's name is part of Arianrhod's name (Graves 1977: 371). The point will be better understood if we keep in mind that Blodeuedd, the flower maiden, kills her husband in a bathtub, which again confronts us with a recurrent theme in Iris Murdoch's novels, death by water. For example, in *A Fairly Honourable Defeat*¹³ Hilda's husband dies in a swimming-pool. In *The Sea, The Sea* the young boy Titus drowns in the sea. In *The Philosopher's Pupil* the tormented philosopher, again, suffers death by water. There are more cases of this type of death, but these three will serve to illustrate our point. What is important is to realize that Peter, Hannah's husband, besides being maimed, at the end of the novel has to die by water.

In *The Unicorn* death by water acquires the same symbolic idea as that embodied in the death by water of Blodeuedd's husband; death caused by a treacherous and unfaithful wife.

So far we have been dealing with the names of female characters, and especially with that of Hannah. And if we think that there are problems when translating this name, we have further obstacles when it comes to the other four female figures.

There are many mysterious characters in *The Unicorn*, but perhaps the most intriguing one—apart from Gerald—is Denis Nolan, a sort of Fisher King. His name is as much of a riddle as that of Hannah, although in this case it takes a little longer to realize what lies behind his name. Denis, very much like Hannah,

belongs to the race of the "fey." Our first glimpse of him is as elusive as that of Hannah:

By the passing glow Marian saw a shortish man about her own height who was holding a large tin bowl. He had the dark hair and blue eyes of the region. Indeed Marian saw, as he turned towards her, before the lamp passed, sapphire blue eyes. (TU 22)

This passage should not offer difficulties to the translator. Nevertheless, he must pay attention to the emphatic "indeed" and to the colour of his eyes, for the colour of his eyes relates, directly or indirectly, to the meanings that may be attached to his name. "Indeed" indicates the possibility of doubting the fact that his eyes are "sapphire" blue. And so, under no circumstances must the translator omit "indeed" because this leads the reader into various roads related to his role within the novel's thematic development.

One of the implications is very obvious for an English reader. Peter, Hannah's husband, left Gerald Scottow because he "fell in love with an American boy called Sandy Shapiro" (TU 111). There is an overt similarity between "sapphire" and "Shapiro," although one is a homosexual and the other a man who keeps himself a virgin. One of the clues to the understanding of Denis Nolan lies in the colour of his eyes. Ezekiel indicates that sapphire is the colour of God's throne, and in the Talmudic tradition the Mosaic laws were carved in lapis lazuli. With this in mind we expect Nolan to be a perfect creature, and in a way he is.

In order to be Hannah's faithful servant he needs to be chaste¹⁴. This seems to be the point behind his purity, contrasting with Peter's love for Shapiro. However, as the theme of the novel unfolds, one has the feeling that it is the very opposite, since Denis's chastity seems to derive from Hannah's enforced chastity. On the surface nothing is more appropriate to keep his chastity than to use the power of a sapphire, a stone that has been obliquely mentioned by means of the colour of his eyes, because this stone, according to many lapidaries, is thought to be good for preserving oneself chaste. The twist or irony lies in the fact that nothing can keep Denis Nolan chaste other than Hannah's chastity. Once Hannah is possessed by Gerald, sexuality is awoken in almost everybody in the story as if they were extensions of Hannah's transgression.

In *De proprietatibus rerum*, written by Bartholomaeus Anglicus, we can read the following:

And alle auctours accordey in yis poynt and meney yat ye saphire is a precious stone yat louey chastite. yerfore lest ye effecte yerof be ylette in eny wise by his vnclennesse yat him berey, hit nedey yat him yat him berey lyue chaste as yis sawe meney: 'But he yat him berey semei most chaste'¹⁵.

Information that is similar to this can be found in *The Book of Secrets of Albertus Magnus*. With this information it will not be difficult to see Denis, at a symbolical level, as the carrier of this stone, since the stone is part of him. The contingency derives from the futility inherent in being the stone's carrier, a fact that is not fully expected by the reader. Consequently, the translator has to be careful and translate with the greatest accuracy this passage, for it relates to the significance of his name. To translate "sapphire blue" by "deep blue" or "dark blue" would be a serious mistake.

There are other correlatives that link the colour of Denis's eyes to his name. In his first name, Denis, we have the Pseudo-Dionysius, the great advocate of the concept of unknowing to reach God. This concept, up to a point, seems to govern Denis's life. His personal evaluation of Hannah is based on faith rather than knowledge. One of the most illustrative works of this concept of knowing through unknowing can be found in *The Cloud of Unknowing*, written in the late fourteenth century¹⁶. To recall the existence of this work is important, for although the reader may not know about the Pseudo-Dionysius, he may know, if he is well read, something about the basic idea behind this medieval work so that he will be able to connect Denis with this principle. To do so is not easy, however; Murdoch's demands on her readers are very high. Some readers may or may not see much relevance in Denis's first name but the writer seems to expect of him to see both the relevance and the futility of this connection.

With Denis's name we have been presented with elements which link Hannah to Denis or vice versa. We have a Christian link, but we must not forget the pagan correlatives innate in Dionysus. In addition to this, we have St. Denys, who was beheaded. St. Denys's myth may lead the reader into the original problem of the novel's theme: the creation of new myths. This theme prompts the reader to question how and when the myth began; and, what is most important, if there is any possibility of erasing the myth. There is a remarkable similarity between the way in which both Denys and Osiris were dismembered. This is a fact that has not escaped the critics:

Thus [Osiris'] heart was at Athribis, his backbone at Busiris, his neck at Lelapolis, and his head at Memphis. As often happens in such cases, some of his divine limbs were miraculously multiplied. His head, for example, was at Abydos as well as at Memphis, and his legs, which are remarkably numerous, would have sufficed for several ordinary mortals. In this respect, however, Osiris was nothing to St. Denys, of whom no less than seven heads, all equally genuine, are extant. (Frazer 1971: 481-2).

This connection prompts the reader to consider the severed head of St. Denys, an important theme for Murdoch whose significance comes to the surface with full force in her novel *A Severed Head*¹⁷. In addition to St. Denys, Dionysius and

Dionysus, we have another figure to consider, Giordano Bruno, known as the Nola; and Bruno, when studying the works of Hermes Trismegistus, arrived at a very different conclusion from that of Dionysius. For the Nola the best way of apprehending God could be found in a return to what he saw as the font of the true origin of religion, the Egyptian religion. Here the tension that characterizes the novel based on the struggle between old myths and modern ones is well expounded because Denis's surname is Nolanæs similar to the Nola. Murdoch, in part, uses the Nola as a model for Denis, while leaving Denis with nothing other than the possibility of being the only and sole container of the ingredients of the myth.

The concatenations innate in the name of Denis Nolan are amazing. He is also the keeper of the fish, that is, the Fisher King, and thus the custodian of the Grail. And the Grail, if Denis is its custodian, has to be no other than Hannah, wherefore another dimension emerges to be attached to the myth or myths embodied in the person of Hannah. Hannah proves to be the conscious instrument that gives life to the myth or myths with the idea of becoming something behind the ordinary, something beyond the human level. This something must be accepted and even worshipped by the ones who need myths to keep themselves alive because they are empty, rejecting thus their own reality and so the formlessness inherent in the act of existing.

There is more to Denis Nolan than this. He is the singer, and in his last name there is a pun with No-lan[d]. Most certainly the pun will be lost in the translation, and we have reasonable doubts about the possibility of having readers who, when reading the translation, will be capable of elucidating so many levels of significance. To this we should like to add that the task of the translator is rendered very difficult by the fact that even the thematic nucleus of the novel is difficult to elucidate. In this case, we are afraid that the only solution is that of a solid introduction to the novel. Some more information should be added by means of notes, the translator's notes.

If so far we have been considering problems and the difficulties inherent in their solution, the worst, or part of the worst, comes with the name of the goldfish that Denis looks after. In our first encounter with Denis we saw him carrying a tin bowl in which he had a goldfish. The name of this little fish is Strawberry Nose, obviously another riddle. We could begin the unriddling task with the fact that because it is a goldfish we can associate it with certain myths concerning the perils of the soul. These myths can be extended to Hannah, and possibly to her husband, Peter.

There are many stories of persons or creatures who cannot be killed because their souls are hidden in the stomach of a salmon or a goldfish. One of the best-known is that of Bidasari (Frazer 1930: 147-8), whose soul resides within the stomach of a goldfish that lives in a pool. Again the reader, and the

translator, could question the validity of this connection, and, once more, there is enough evidence in the novel's theme to prove that the connection is correct. The novel begins when a cycle of seven years is about to end, an event which causes the return of the salmon that has been absent during these years. The salmon, like the goldfish in the story of Bidasari, is the container of Curoi's soul. And he, like Blodeuedd's husband, is killed by the instigation of his own wife, Blathnat:

There was in a Spring on the side of the side of Sliab Miss a salmon which appeared only at the end of seven years, and in the belly of the salmon was a golden ball, and in the ball was Curoi's soul, and only his own sword could cut the ball. Cuchulain carried out the necessary measures, and Curoi died crying no secret to women. (Loomis 1967: 14)

With the salmon's return we have gone back to the original theme, that of Hannah, as a mythic creature, who at the end of a term causes the death of her husband. By keeping in mind the implications inherent in the salmon¹⁸ it is natural to deduce that somebody's soul resides within the belly of the goldfish. The question is, whose? The unriddling of the fish's name does not throw enough light onto the problem.

We could begin the task of elucidating the significance of this name with "strawberry." This is not the first time that Murdoch employs strawberries to suggest something or somebody related to a mystical being, good or evil, and thus to religion. In *The Time of the Angels* Pattie's dress has been described in the following terms:

The whitish cotton smock bulkily tucked up to the elbows, which she wears over her jumper and skirt patterned with red strawberries. (Murdoch 1983: 7)

The connection could prove to be rather interesting considering the theme of this novel, fallen angels, and its possible relationship with the "fey"-world of Gaze, since fairies were taken to be fallen angels. In *The Time of the Angels* Murdoch has been more emphatic about the colour of the strawberries, which is red; and this hue, according to Frazer in his work *Folklore in the Old Testament*, must be linked to Adam and Eve because Adam was formed with red clay.

The concept of creation could be expanded, for in the making of the flower maiden, according to Taliesin, raspberries were used. On the other hand, if we separate the name into its three components, "straw" plus "berry" plus "nose," what we have is loaded with meaning. The straw is an element related to Hannah's anagram, for the straw is the stem of the grain, after drying and threshing. Here we have an oblique, not to say perverse reference to the dying god. As it is well known, straw is used to cover trees and the like in order to protect them from harm, and a straw-man is burned, in many countries, throughout Europe, signifying the death of the old spirit of the corn.

With the berry we have similar problems, since it is an element that leads us directly to Maid Marian and the May Festivals. May was the month of enforced chastity, something that even Ovid took seriously in his *De Fasti* when it came to his daughter's marriage. In addition to this, May is the time of the year in which the hawthorn blossoms and therefore May is the month of the hawthorn. This tree is sacred to female divinities for its berries are white, during the month of May, red, and eventually black. In "nose" we have a pun that proves to be most relevant for, according to Max, Hannah's imprisonment relates to Até, that is to say, to the type of suffering that is passed onto others, becoming thus a psychological trap that is most dangerous and difficult to avoid.

With "nose" we are moving into a world of lust, eros, traps and thus fairies. This becomes evident when we realize that in the word "nose" we have an important meaning related to both a deadly trap, or slip knot for the hanged man¹⁹. The lace or the "noose" can be taken as the instrument that binds, in other words, as Venus's trap. The word "nose" relates to snares, entrapments, quarries, victims and executioners. All this correlates to game playing, the type of game that only death can end, since the concept of a noose or a lace cannot be separated from courtly love; and one of the many masks that Hannah puts on is that of the ideal lady to be worshipped by Effingham. By now the problem inherent in the translation of "Strawberry Nose" will be more than apparent. From a linguistic point of view, the dilemma cannot be resolved, for although the pun innate in "nose" may be detected by a Spanish reader with knowledge of Italian or Latin, with "strawberry" there is nothing to be done: nothing other than to insert a note clarifying the bifurcations of meaning inherent in the name of the goldfish. Details of this nature cannot be part of a general introduction, regardless of how extensive the translator tries to make it. These are details that cannot be overlooked for they are part of the structural meaning which renders the thematic nucleus of the novel both poetic and complex.

Something similar to this could happen with Maid Marian, for although many Spanish readers, we believe, are familiar enough with the figure of Robin Hood, we wonder how many of them are so acquainted with Maid Marian. Probably very few. For some critics Robin Hood is a historical character married to a girl called Matilda and whose name was changed into Maid Marian. She was both the Queen of Misrule in the May Festivals and unfaithful to Robin Hood. For others, Robin Hood belongs to the realm of myth:

A recent investigator of the legend, and a very able one, denies to Robin Hood any traceable historical origin. One theory is that he was from the beginning, and that he is in fact a mythological figure, whose name but faintly disguises either Woden in the aspect of a vegetation deity, or a minor wooded spirit, Hode, who also survives in the Hodeken of German legend²⁰.

With the correlatives inherent in Robin Hood, again, we have been presented with contradictory facts. Gaze belongs to a waste land and so hardly any trees can be seen there. By having neither trees nor vegetation, the figure of Maid Marian is out of place. Marian, at Gaze, may have been the Queen of Misrule, but under no circumstances the bride of a minor wood spirit since there are no trees in Gaze's land. The bride of a Fool or scapegoat would make more sense if we think in terms of her sexual union with Denis Nolan, the fool, the sublime fool of Hannah's game, and this probably the one who wears the "hood."

There are more hermetic and semiotic bifurcations than the ones mentioned here. Perhaps two more considerations pertaining to the world of Maid Marian will serve to close our argument related to the linguistic impossibilities posed by the translation of this novel. There is no way of translating *The Unicorn* without facing the inevitability of a tremendous loss. Exactness solves very little with a novel of this kind. To know as much as possible about Maid Marian is useful for it serves to throw light on the novel's theme. This cannot be expected from a Spanish reader. An English reader can link Marian to Heracles or Dionysus because "He [Heracles or Dionysus] performs an annual green marriage with the queen of the woods, a sort of Maid-Marian" (Graves 1977: 125). Marian, as the narrator suggests with the use of "a sort of," can be both Marian and a "sort of" Maid-Marian. The point takes full force when Denis Nolan ends up losing his virginity with Maid Marian, thus giving further significance to his first name, Denis. We can see this, but how can a translator convey this to a Spanish reader, since much of the meaning of the novel's theme derives from codes inherent in the language, and the language is English?

Denis's relationship with Marian embodies no more than one of the Murdochian characteristic twists upon which the theme of the novel takes shape. To miss this kind of twist is a sad business, for by bypassing it the reader, unaware of it, cannot evaluate the methods used by the writer: methods which constitute systems that are repetitive enough for they can be found not only in this novel, but in all of Murdoch's other works. Iris Murdoch, once she manages to strike the right key, does so again and again. The problem is that the same key does not always produce the same sound, and so we are faced with the element of contingency. We recognize the key but we cannot always foresee its sound. The reader must become familiar with variations for they are pieces that go into the making of her fabric, the Murdochian world.

One of the ways in which some of the pieces of the total fabric are helpful for discovering the colour of the fabric is that of unearthing the implications cognate to the names of her characters. We should include objects, the objects which form the setting of a given character, as Hannah with her mirrors, pampas grass, dry honesty and the like. Names, objects, physical actions and the like become like set pieces within Murdoch's literary world. The pieces become familiar and full of meaning as the reader becomes more and more accustomed

to Murdoch's land. This can hardly be the case with a Spanish reader. Very few will read more than two of her novels, and none of them has had, so far, the chance of following her literary development, becoming thus familiar with her world. Her world, we believe, cannot be perceived with enough clarity when depicted in a language other than her own. In another language it can be at best a counterfeit, nothing more.

Iris Murdoch is clever when it comes to the allocation of the pieces in order to create a whole unit, that is to say, a novel with a theme. She is fascinated and probably intrigued by figures such as Giordano Bruno, and so much so that even one of her novels has been titled after him, *Bruno's Dream*. Bruno is an almost peripheral character, the emblem of death—one of her favourite topics—surrounded by life, which is no more than the struggle to be alive, knowing that one exists.

Murdoch is fond of using many things in her works such as soiled clothing, children who become orphans at a very early stage in their lives, cluttered rooms, people dying—especially of cancer, Polish refugees, ornaments on mantelpieces, ladies connected to the Bloomsbury Group, homosexuals, death by water, the sea, twins, brother and sister, people who are half Jewish, kidnapping and the like. This sounds simple, but if we keep in mind that each one of the mentioned codes does have a specific meaning within Murdoch's world, we have to understand the implications inherent, shall we say, in the name of the dog that has been kidnapped, for the act of kidnapping the dog may take on a different meaning from novel to novel. Even certain names having apparently a mystical import appear, again and again, in her novels. The problem is that the name, apart from having similar correlatives, can function differently according to the novel's theme. Anna in *Nuns and Soldiers* is a good person, the Murdochian saint or Mystic, while Hannah is mysticism corrupted. Hannah, trying to live according to the myth inherent in her name, becomes nothing, a myth. Anna rejects the implications connate with her name and so she moves towards goodness.

Murdoch's land is full of ladies called Anna or Mary and full of gentlemen whose names are those of Peter, James, or Gerald. This penchant for certain names derives, in great part, from her heavy usage of elements pertaining to a land of poetic myth; from her obsession with religious elements, from her lack of faith in human nature and from her notion of good and evil. In addition to this, we must consider Murdoch's interest in anthropology and its problems when applicable to our own time. Furthermore, we must not forget her philosophical understanding of both existence and humanity.

Many are the literary devices used by Murdoch; tools which she cleverly uses in order to create a puzzling, exasperating, dark and unique world. A world that is humorous but bleak. There is nothing wrong with the type of literary

devices that Murdoch uses. They can cause problems but an educated English reader may guess some of her sources. The problem emerges, and with tremendous force, when one is trying to convey her peculiar world in a language other than her own. The dilemma is a serious one and there is no theory related to the craft of translation capable of solving it. Not even the most advanced computer can do it.

Whether we like it or not, to render Murdoch's universe into a different language cannot be done. We don't presume to have discovered anything new. We have tried to translate a number of passages and, as far as translation goes, there is nothing wrong with them. However, knowing what is in the text of departure and what is in the text of arrival, we have to admit that the problem is greater than we could foresee at the beginning, and with it the greater our sense of failure.

There is only one way out of this problem, that of a good introduction to the novel, and footnotes to clarify difficult points such as the ones we have mentioned here. To know the fish's name, if we keep the original name, would mean nothing to a Spanish reader. By giving its equivalent in Spanish, "Nariz de Fresa," we are solving nothing and we know it. Murdoch is an English writer playing with all the possibilities inherent in the language she is using. Thus, one way or other, unless we resort to introduction and to notes the reader will be doomed to be a reader *manqué* even if he wishes to be a more or less active one, playing his own game with Murdoch's literary game²¹.

NOTES

1. Iris Murdoch, *The Unicorn* (1977; rpt. London: Triad Panther, 1984). As far as we are aware, the novel has not been translated into Spanish. In fact, considering the number of novels written by Iris Murdoch, very few have been translated into Spanish. We have asked a number of booksellers about the impact of Iris Murdoch's novels upon Spanish readers, and according to them it is unimportant. We have asked some readers—not young readers—what they thought of *El Principe Negro* (*The Black Prince*) and the general answer was: a strange and weird novel. Probably this response is based on cultural problems. The attitude of the younger reader is not quite the same. They like Murdoch's novels. Their attitude will be discussed later; however, the young reader's reaction is one of insecurity: many reported that they were not sure whether they understood, for example, *The Unicorn*.

2. Here we are not using the word "average" in a derogatory way. By "average" we mean the reader who approaches a novel with the aim of entertaining himself or herself and thus not with the idea of analyzing it. We are aware of the origins of the novel and of its main purpose, that of amusing not an elite but a wide range of public.

3. Frye 1970, 1973. As time goes on we are more inclined to think that literary criticism, as Frye states, cannot be confined to theory but to both understanding of the theme and how the theme has been structured.

4. A writer who skilfully tries to avoid both critics and commentators is John Fowles. When asked about his themes he claims, again and again, that he must not be taken too seriously because he likes to tease his reader. He insisted on this point when a student of mine interviewed him during his conferences at Zaragoza. In Iris Murdoch's case it is easy to realize that her theories, at times, do not seem to fit in with her fictional world. Fully aware of this, she does not only tease her readers, but herself, as the writer.

5. The novel's title is significant enough. But there is more to the unicorn than the symbol of Christ. To begin with, it is considered to be a male: a wrathful creature that could only be appeased if its head rests on the lap of a virgin. The inversion makes sense, for after all the only virginal creature is Denis Nolan. Moreover, since the unicorn is a mythical creature, so must Hannah be. Thus, there is nothing in Hannah to be taken seriously either by the reader or by her attendants for she belongs to the realm of fiction. See T. H. White (1954).

6. Lewis 1971: 130-31. For further information on this topic see Arrowsmith and Moore (1984); Paracelso (1983).

7. We never see Elizabeth. However, she is mentioned by the narrator a number of times. She is concerned about courtly love because she fears that Effingham is not really in love with Hannah but in love with the idea of purity inherent in loving a woman in this fashion.

8. A good study of the literary impact of Frazer's *Golden Bough* on Joyce's *Ulysses* can be found in the last chapter of Vickery (1976).

9. I wish to thank Dr. Patricia Appleton who, when writing to me, brought to my attention the numerological implication inherent in Hannah's last name. In addition to this she told me that there is a town in Somerset called Evercreech, which means yew tree. Her information is very important when taken in conjunction with the layers of meaning inherent in Violet's name.

10. For the meaning of both number 5 and number 15 see my article "The Swallowe, the Egle and the Bor of Troilus and Criseyde's Oneiric World" (forthcoming).

11. As Frye (1970) indicates, Blake could foresee the myth of the dying god with a tremendous lucidity before Frazer produced *The Golden Bough*. Furthermore, he could see the "White Goddess" Cybele as the one who orders the killing of Attis; a killing which involves much sadism and thus joy.

12. See Arbois de Jubanville (n.d.: 73-77).

13. Murdoch 1986: 423-4. In this novel the bad character's name is Morgan; and Morgan prompts the reader to think about the malevolent Morrigan and thus death.

14. The importance of Denis's chastity is immense. In my 1989 article I discuss the relevance of Denis's virginity in the episode of Hannah's hair cutting.

15. Trevisa 1975: 871. The information given by Albertus Magnus (1973: 48) is very similar. If a Spanish reader happens to consult the most common lapidary, that of Alfonso X, he will miss this point, for this stone "es la piedra a que dicen cемinez, que quiere decir en Caldeo llorador, porque el que la trae consigo tiene deseo de llorar y es triste" (1968: 58). However, the information is very useful because Denis Nolan is a sad

person. Denis is the person who loves Hannah best, so that our last picture of him is that of sadness.

16. Pseudo-Dionysius was a Christian who never moved beyond the boundaries of orthodoxy. "The hymns of Orpheus and the ancient Magi are not different from the cabalistic Arcana and from the Orthodox tradition. What Orpheus calls gods, Denis [that is, Pseudo-Dionysius] calls Powers, and the Cabalists call numerations" (Yates 1964: 139). We have chosen this specific quotation because Denis, in a way, functions as an Orphic figure, since he is the one who sings, and what is even more, the one who manages with his singing to disturb Hannah. The main conception of God, according to Dionysius, can be summarized with the following quotation: "God, says Dionysius, is above Bonitas, above Essentia, above Vita, above Veritas, above all his other names, so that in a sense he has no name" (Yates 1964: 125). This view was not rejected by the Fathers of the Church. "For example the English fourteenth-century *Cloud of Unknowing*, in which the anonymous author following *The Iliad Divinity* of Denis, puts himself under a cloud of unknowing within which, with a blind stirring of love, he reaches forth towards Deus Absconditus" (Yates 1964: 124). We cannot say the name of the Nola who took a very unorthodox posture to both Hermes and *The Hymns of Orpheus* while "announcing himself as one who has had an experience of a kind now repressed" (Yates 1964: 279). See *The Cloud of Unknowing and Other Works* (Radice 1980: 51-198).

17. "In ancient Irish poetry the skulls of men freshly killed were called "the mast of the morrigan," that is to say, of the Fate Goddess Anna in the guise of a sow" (Graves 1977: 375). In a way Hannah is another version of Honor Klein in *A Severed Head*. A number of comments related to the study of *A Severed Head* serve to cast some light onto both the significance of the unicorn and the role played by Morgan le Fayc and thus of Morgan in *A Fairly Honourable Defeat*. The theme of the severed head can be linked to the beheading game as presented in *Sir Gawain and the Green Knight* and thus to courtly love. Alice P. Kenny, "The Mythic History of a Severed Head, *Modern Fiction Studies* 394-5.

18. In the salmon we have many layers of meaning. Salmon in Celtic and Nordic mythology represents something similar to the raven, namely wisdom and the knowledge of the future. See Von Franz (1980: 212-13). The return of the salmon, after seven years, is significant because "from the Scottish witch-ballad of *True Thomas*, it appears that seven years was the normal term for the Queen of Elphaine's consort to reign, and the Scottish witch cult had close affinities with Primitive Thessalian religion" (Graves 197: 128).

19. "One important meaning of Lace is the OED Italian Laccio, and Spanish American Lasso, ultimately from Latin Laquens of which the principal meaning is noose. But specifically a noose (i.e. with some kind of knot, usually a running one) is often intended. In Italian, the primary meanings of laccio are noose, slip-knot" (Hicatt 1970: 119).

20. Chambers 1978, 1: 175. Theories related to the historical aspect of Robin Hood were written after Chambers wrote these two volumes. Generally speaking, Robin Hood belongs to both worlds, that of history and that of myth. This could explain Murdoch's interest in the oblique allusion to his person by means of Miss Taylor.

21. We do not wish to give the idea that we have solved the problems inherent in the correct reading of *The Unicorn*. We feel, like most critics, that this is a very difficult novel. "*The Unicorn* has received a great deal of critical attention (the best essay on it is still A. S. Byatt's excellent analysis in *Degrees of Freedom*, 1965), but remains a mysterious and, I think deliberately, puzzling book" (Dipple 1982: 266).

REFERENCES

I wish to thank Dr. Pat Appleton for having the patience to edit this paper and for her kind and generous suggestions about Violet's name and Hannah.

- ALBERTUS MAGNUS. 1973. *The Book of Secrets of Albertus Magnus*. Ed. Michael R. Best and F. H. Brightman. Oxford: Clarendon.
- ALFONSO X. 1968. *Lapidario*. Madrid: Castalia.
- ARBOIS DE JUBANVILLE, H. D. (n.d.) *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*. Trans. Alicia Santiago. Barcelona: Vision Libros.
- ARROWSMITH, N., and G. MOORE. 1984. *Guía del campo de las hadas y demás elfos*. Barcelona: Archivo de Tradiciones Populares.
- BYATT, A. S. 1965. *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*. London: Chatto and Windus.
- CHAMBERS, E. K. 1978. *The Mediaeval Stage*. 2 vols. 1903. London: Oxford UP.
- COLLINS *Cobuild English Language Dictionary*. 1987. London: Collins.
- CONRADI, Peter J. 1986. *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*. New York: St. Martin's.
- DAÑOBEITIA, M. L. 1989. "El Ritual del Corte del Cabello: Semiótica y Contingencia de Significado en *El Unicornio*." Paper read at the *Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. December 1989 (forthcoming in print).
- . "The Swallow, the Egle and the Bor of Troilus and Criseyde's Oneiric World." *Anglo American Studies*. Forthcoming.
- DIPPLE, Elizabeth. 1982. *Iris Murdoch: Work from the Spirit*. Chicago: U of Chicago P.
- HIEATT, A. Kent. 1970. "Sir Gawain Pentangle Luf-lace: Numerical Structure." In *Silent Poetry*. Ed. Fowler. London: Routledge and Kegan Paul.
- FRAZER, Sir James. 1971. *The Golden Bough*. Abridged version. 1922. London: Macmillan.
- . 1930. "The External Soul in a Malay Poem, 'Bidasari and the Golden Fish'." In Frazer, *Golden Bough: Balder the Beautiful*. Vol. 2. London: Macmillan.
- FRYE, Northrop. 1970. *The Stubborn Structure*. New York: Cornell UP.
- . 1973. *The Anatomy of Criticism*. 1957. Princeton (NJ): Princeton UP.
- GRAVES, Robert. 1977. *The White Goddess*. 1961. London: Faber and Faber.

- KUEHL, Linda. 1969. "Iris Murdoch: The Novelist as Magician / The Magician as Artist." *Modern Fiction Studies* 15.3: 347-60.
- LEWIS, C. S. 1971. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge UP.
- LOOMIS, R. S. 1967. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. 1927. London: Haskell House.
- MURDOCH, Iris. 1983. *The Time of the Angels*. London: Penguin.
- . 1984. *The Unicorn*. 1977. London: Triad Panther. Abbreviated as TU.
- . 1986. *A Fairly Honourable Defeat*. London: Penguin.
- ONIONS, C. T., ed. 1966. *The Oxford Dictionary of the English Etymology*. Oxford: Clarendon.
- PARACELSO. 1983. *Los Silfos, los Pigmeos, las Salamandras y demás Espíritus*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- RADICE, Betty, ed. 1979. *The Mabinogion*. London: Penguin.
- , ed. 1980. *The Cloud of Unknowing and Other Works*. London: Penguin.
- RANDOM *House Dictionary of the English Language*. 1967. New York: Random House.
- TREVISA, John. *On the Properties of Things*. Translation of *De proprietatibus rerum*, by Bartholomaeus Anglicus. Vol. 2, part 1. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- VON FRANZ. 1988. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Texas: U of Dallas. Spring Publications, Seminar Series.
- VICKERY, John. 1976. *The Literary Impact of The Golden Bough*. Princeton: Princeton UP.
- VOX. *Diccionario*. 2nd. ed. Barcelona: Bibliograf.
- WHITE, T. H. 1960. *The Bestiary*. 1954. New York: Putnam's Sons.
- YATES, Frances A. 1964. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul.

**EL PROCESO METAFÓRICO
EN *OSCAR AND LUCINDA*,
DE PETER CAREY**

**M^a Teresa GIBERT
U.N.E.D.**

Cuando Roman Jakobson expuso su teoría sobre la estructura bipolar del lenguaje, observó que cada autor revela su estilo personal y sus preferencias verbales al manejar los dos tipos de enlace generadores del discurso (Jakobson 1956: 55-82). Dado que un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o bien gracias a su contigüidad, los procedimientos corresponden al desarrollo metafórico y al metonímico respectivamente. Aunque en la conducta verbal de características normales —es decir, no afectada por trastornos afásicos— operan ambos procesos, suele prevalecer uno de ellos. Al estudiar estas dos predilecciones lingüísticas opuestas, Jakobson puso de relieve la primacía de la metáfora en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo, frente al predominio de la metonimia en el realismo. Además, afirmó que el principio de la semejanza (metáfora) rige la poesía, mientras que la prosa se desarrolla ante todo por contigüidad (metonimia).

Tomando como punto de partida tales consideraciones, David Lodge ha venido aplicando la distinción de Jakobson como instrumento para analizar diversos textos literarios (Lodge 1984:271-2). Desde *The Modes of Modern Writing* (1977), Lodge ha empleado repetidamente el concepto en muchos de sus

ensayos y parece haberlo tenido en cuenta al utilizar la metáfora y la metonimia en sus obras de ficción. En ocasiones, ha aludido a la forma en que los postmodernistas han parodiado las estrategias metafóricas y metonímicas para intentar liberarse de su tiranía (Lodge 1981a: 10-4). Otras veces, el crítico ha establecido comparaciones entre géneros, escuelas, tendencias y escritores individuales para determinar el predominio de uno de los polos (Lodge 1981c: 72-74). Ciñéndose al campo de la ficción moderna, Lodge ha usado la clave de Jakobson para explicar cómo las novelas realistas construyen una serie de equivalencias sin violar el carácter ilusorio de la vida que nos presentan (Lodge 1981b: 21). Con una insistencia casi obsesiva, los ensayos reunidos en el volumen *Write On* vuelven sobre la misma idea (Lodge 1988a: 114, 165, 198). El interés de Lodge por la cuestión ha llegado a adoptar tales dimensiones, que en su última novela *Nice Work* (1988)—lo divulga entre sus lectores poniendo en boca de la protagonista la explicación teórica del principio, seguida de algunos ejemplos prácticos (Lodge 1988b: 123, 156-7).

Cuando acabé la lectura de *Nice Work* (finalista para el Premio Booker 1988) e inicié inmediatamente la de *Oscar and Lucinda* (ganadora del galardón), me resultó inevitable interpretar la segunda recorriendo la primera. Al pasar las páginas, era tentador el comprobar la vigencia de la distinción jakobsoniana aplicándola a una novela reciente, aún no sepultada bajo el peso de la crudición. De ahí surgió la idea de redactar el presente trabajo, cuya finalidad consiste en descubrir algunos rasgos del estilo de Peter Carey mediante el examen del proceso metafórico desarrollado a través de su novela *Oscar and Lucinda*.

Aunque la acción de *Oscar and Lucinda* se sitúa a mediados del siglo XIX, el narrador—contemporáneo nuestro—con frecuencia se manifiesta abiertamente como un intruso, contemplando desde el momento actual los hechos entonces acaecidos, e incluso reflexionando sobre las dificultades técnicas de escribir hoy una novela acerca de los avatares de su bisabuelo, el Reverendo Oscar Hopkins, y la confrontación de éste con Lucinda Leplastrier. Los protagonistas nacieron en 1841, él en Inglaterra y ella en Australia, pero no se conocen hasta que en 1865 ambos suben a un barco con dirección a Sydney. La primera—y quizás la mejor (Bainbridge 1988: 19)—parte del libro es una larga serie de reveladoras anécdotas sobre la infancia y adolescencia de Oscar y Lucinda. A los veinticuatro años de edad, el encuentro fortuito entre ambos personajes cambia radicalmente el curso de sus vidas.

A lo largo de la novela, el narrador emplea metáforas de manera bastante homogénea. A menudo las pone en la mente de los personajes y, en ocasiones, hace que ellos las utilicen de manera explícita en la conversación. En una de sus numerosas intromisiones, el autor nos advierte que no debemos interpretar metafóricamente el hecho que nos acaba de referir (Carey 1988: 324). Tras contar cómo un comensal fracasa en su intento de retirar el mantel sin tirar los

objetos que hay encima, el narrador teme que se entienda el truco frustrado como una alegoría de lo que va a suceder a Oscar y que se vea en la salsera rota un símbolo del daño que aguarda al reverendo. Por lo cual, interrumpiendo bruscamente el hilo del relato, y evidenciando así la naturaleza ficticia de su discurso, el narrador desestima tal posible lectura y aclara que, si nos empeñamos en hallar una metáfora, deberíamos imaginarnos la mesa llena de vajilla. Pero ni siquiera en tal caso sería correcta la equivalencia; para ser exactos, deberíamos pensar en una mesa bajo la fuerza destructora de una sierra o de un hacha. Aunque el narrador no vuelve a elucubrar sobre su elección de metáforas, este comentario—situado hacia la mitad de la novela—hace que el lector sea más consciente del modo en que Carey emplea las estrategias metafóricas.

Casi todos los símiles de *Oscar and Lucinda* sirven para describir la apariencia física de los personajes, definir su carácter, denotar sus sentimientos o relatar sus acciones¹. El uso de las metáforas añade precisión, al mismo tiempo que estimula la imaginación del lector haciéndole percibir sensorialmente muchos de los mensajes². De los cinco sentidos, el que recibe mayor cantidad de información es la vista. Como ejemplo de símil referido al tacto, podemos citar la comparación de las inertes manos de Dennis Hasset con juguetes de trapo (281). Con referencia al gusto, es significativa la comparación del servicio religioso celebrado por el reverendo Hopkins con un trozo de pan sin mantequilla, en la medida en que ni uno ni otro excitan el apetito de quienes los reciben (307). Otras metáforas tienen la función de transmitir al lector las sensaciones íntimas de los personajes, generalmente difíciles de formular. Ese es el caso de la sensación de vacío que sufre Lucinda en sus brazos y en su pecho, experiencia que le hace sentirse como si sólo fuera un molde (444).

El examen de los "vehículos"—en terminología de I. A. Richards (1936: 96)—de las metáforas empleadas por Carey en esta obra revela un predominio absoluto de las imágenes animales, que suman un total de cincuenta. De ellas, seis se refieren a peces. Los guerreros se asemejan a peces de afilados dientes (172); los jugadores haciendo apuesta concentran toda la fuerza de sus cuerpos en sus bocas, como los peces cuando se alimentan (297); alguien observa que el vicario en una iglesia de cristal quedará a la vista del público como si fuera un pez en un acuario (425). En una metáfora muy elaborada, Oscar llegando a las orillas del Bellinger—al término de una azarosa expedición—aparece como un salmón a punto de entrar en las aguas del río donde va a frezar y morir, agotado por el esfuerzo, delgado, con la piel de color rojo brillante, con un cuerpo que manifiesta la espléndida fealdad del triunfador (471). Esta analogía del salmón, además de indicar el estado físico de Oscar, es todo un presagio de su futuro inmediato, es decir, de cómo va a engendrar un hijo y fallecer poco después en el río. Pero, antes de desaparecer por completo, el narrador todavía tiene la

oportunidad de comparar a Oscar, embadurnado de ungüentos curativos de diferentes tonalidades, con un pez tropical (499).

Además de los peces, Peter Carey cita otras especies marinas. Oscar contempla la cara de su padre centrandó su atención exclusivamente sobre la boca de éste, que le recuerda una anémona de mar, de labios rojos rodeados por una fronda de filamentos negros (19). El propio Oscar parece un cangrejo, según Lucinda, por la forma de moverse (257), hasta el punto de que ella llega a llamarlo Reverendo Crab (301).

Otros símiles tiene como objeto diferentes tipos de aves. Por ejemplo, el tratamiento que dan a las mujeres los hombres irlandeses—humillados durante siglos por los soldados ingleses—se equipara al cobarde maltrato que las aves de corral suelen infligir a las criaturas más débiles (88). El orgulloso Wardley-Fish pasea en el ambiente de las carreras de caballos como un gallo (116). Un obrero de la fábrica de cristal se mueve con rapidez inclinándose, con movimientos iguales a los de un estomino sobre una rama (228). Los ojos de Mrs Smith son tan inexpresivos como los de un pájaro (337). La delicada cuestión que va a abordar el astuto Mr Jeffris—con sutiles artes de predador—es como un pajarito a punto de ser apresado (405). Las ropas de colores chillones que viste la anciana Miriam evocan el estridente plumaje de un loro feo y viejo (502). El papel de poca calidad—sobre el que hace mucho tiempo Lucinda escribió una carta—presenta unas motas parecidas a las del huevo de chorlito (507).

Los animales domésticos más comunes sirven como vehículo de otras metáforas. Lucinda se comporta como un gato solitario, que siempre se acerca a más de una puerta, pues frecuenta dos hogares distintos (154). El padre del narrador, algo bebido, comenta que su mujer caminaba alrededor de la valla de una iglesia como un perro orinando alrededor de una cerca (3). Cuando Mr Stratton entra en las cómodas habitaciones de sus amigos en Oxford, actúa como el perro que se coloca enfrente de la chimenea y se arrellana con placidez en una silla que le está prohibida, haciéndose el sordo (119). Tras una embarazosa situación, Mr D'Abbs vuelve a una puerta que nunca debió abrirse como si fuera un perro al que no se le permite la entrada en el salón (357).

Los personajes comparados con un animal en un determinado momento pueden ser objeto de otras analogías con animales distintos más adelante. Así, poco después de haber comparado a la madre del narrador con un perro, se la asimila con un camello, por tener la costumbre de inclinar la cabeza con un gesto desdeñoso (5). También, además de poner de relieve el parecido con un perro, el narrador observa que, si Mr Stratton hubiera sido un caballo, nadie hubiese debido apostar por él, porque manifiesta los siguientes indicios: muestra el sudor donde todos lo ven, tiene ojos de cierta fiereza, está a punto de echar el cerrojo de la verja cuando su mujer todavía no ha cerrado la puerta de la casa, y da patadas junto a la entrada impacientemente mientras su esposa se apresura para seguir sus

pasos (332). En otra ocasión, Mr Stratton no se atreve a preguntar directamente a Oscar cómo ha conseguido dinero, y por eso se comporta como un ratón en un rodapié, parándose, sobresaltándose y escabulléndose (214). En el comedor del barco, Lucinda también se siente como un ratón, cohibida ante los cuatro oficiales que la acompañan (227). Al deán, tímido y asustadizo, se le compara con un conejo (322). También piensa en un conejo, de laboratorio, sometido a experimentos con corriente eléctrica, el temeroso Oscar, cada vez que mira la cara del poderoso Mr Jeffris (461). En otro momento, Oscar, igualmente intranquilo, mueve los dedos como una mantis religiosa (189). Más tarde, en medio de la naturaleza salvaje de Australia, Oscar se ve a sí mismo como un escarabajo en los sangrientos intestinos de un extraño animal (463). Tras la muerte de su madre, la joven Lucinda se ve obligada a vestir unas ropas que le disgustan, por lo cual intenta arrancar los volantes del vestido como un ignorante animal se quitaría un vendaje de la pata (99). Después de haber llorado, Lucinda piensa que tendrá los ojos como un lirón (379).

Además de servir para expresar el carácter de los personajes, sus rasgos físicos y sus acciones concretas, las metáforas animales pueden referirse a otras cosas. Por ejemplo, Mr Dight no prepara su sermón, sino que lo lleva consigo como si fuera un conjunto de moscas sobre la espalda empapada de sudor, sin darse cuenta, hasta que, al ver a los pecadores desde el púlpito, las moscas salen volando furiosas (406). Las antiguas historias de carácter sagrado que existen en el campo australiano cuando llegan los misioneros con la Biblia en sus manos son tan pequeñas y, por consiguiente, tan imperceptibles para ellos como los artrópodos transparentes que viven en las charcas o como las pulgas en las briznas de hierba (492). El papel de una antigua carta se parece al cuerpo de una libélula muerta hace mucho tiempo (506).

Hay dos alusiones a las serpientes, aunque de naturaleza muy distinta. Según la primera, el invierno se extiende como una serpiente en el agua (127-8). Algún tiempo después, Oscar escribe una carta acerca de los peligros del juego y manifiesta su arrepentimiento por haber puesto en las confiadas manos de Mr Stratton una serpiente cuyo veneno ya conocía él mismo, por haber sufrido con anterioridad los perniciosos efectos del vicio (341). En otro momento, se compara la pasión por el juego con un monstruo que exige alimentos continuamente (182)³. En cambio, la pasión amorosa se asemeja a una bestia que puede ser calmada e incluso convertirse en dócil (428). Oscar percibe su propia lujuria como los parásitos que viven en los intestinos de los cerdos, por lo cual intenta ahogarla con el agua de las Sagradas Escrituras y con meditaciones acerca del infierno (428).

El mar, y más concretamente el terror ante los peligros que supone, es un tema recurrente en esta novela. Son muy numerosas las metáforas con las cuales el autor pone de relieve el temor de Oscar, quien asocia el mar con la muerte desde

que su padre arrojó al agua las ropas de su madre muerta y las olas devolvieron a la playa los trozos de tela como si fueran algas (14). Desde entonces, el mar le huele a muerte. Aunque, por su miopía, Oscar sólo ve una especie de sábana de raso grisáceo, percibe esta realidad aparentemente dócil bajo la forma de un tigre dormido (18). La sensación de estar sobre el mar es igual a la de encontrarse sobre un foso lleno de serpientes silbantes (19). Otra imagen igualmente amenazadora presenta al mar como una ameba, como un protoplasma que abre sus brazos salados para atrapar al hombre en su interior (19).

El número de símiles que tienen por objeto distintos tipos de plantas es muy inferior al de los animales. El pelo de Oscar crece horizontalmente, como esos árboles azotados por el viento que algunos pintores italianos representan en sus cuadros (13). El pequeño Oscar piensa que Mr Stratton tiene la apariencia de una verdura lacia, cortada hace demasiado tiempo (44). Un pañuelo asoma por el bolsillo de una chaqueta como un manojito de narcisos de los prados en un florero deteriorado (109). Lucinda observa el zapato y la espinilla de Oscar moviéndose como una rama que sobresaliera debajo de la mesa (259). Cuando Oscar tiene la tentación de seducir a Lucinda, siente que el diablo le arrebató el alma como un melocotón maduro (428). Una mujer de la localidad comenta que, al acabar la expedición, la cara de Oscar está agrietada y pelada como las cortezas de unas plantas que crecen en las zonas pantanosas junto al río Bellinger (487).

Pocas son, pero bastante curiosas, las metáforas que tienen como vehículo algunas partes del cuerpo. Las estacas de una vieja cerca se van soltando al igual que se caen de las encías los dientes cariados (92). En una pelea, el cuerpo de Oscar sale expelido de la taberna como si fuera un diente (478). Mr Jeffris compara la peligrosa acción de entrar directamente en los territorios poblados por aborígenes con la de meter la mano desnuda en una colmena (412). Durante sus pesadillas, Oscar sueña con escenas sangrientas en las que percibe las carreteras como si fueran intestinos de animales sacrificados (460) y los ríos como los despojos que utilizan los carniceros para hacer salchichas (464).

Un grupo aparte está formado por las metáforas en las que se hace referencia a determinadas profesiones. Por ejemplo, Mr D'Abbs muestra los planos de la iglesia que se va a construir como si fuera un comerciante tratando de vender una pieza de tela (416). Cuando Lucinda rechaza tales planos, Mr d'Abbs reacciona dramáticamente, como un actor apuñalado en el escenario (418). En otra ocasión, Lucinda se siente como el atleta que, habiéndose lesionado un músculo, no siente el dolor hasta mucho después, cuando se enfría, y entonces el sufrimiento le resulta insoportable (319). A Lucinda, la idea de visitar la fábrica de cristal le proporciona un placer anticipado, similar al que experimenta un fumador de tabaco cuando sale de la iglesia (328). Oscar sube por el río Belinger como un ciego que avanza por la nave central de Notre Dame

(492). Al final de la novela, Oscar se siente enfermo y lleno de remordimiento, como un borracho después de una juerga (509).

En dos ocasiones, cuando Lucinda se cree amenazada, huye. La primera, como un cliente que, mientras espera ante la ventanilla del banco, teme que haya atacadores en la cola (218). La segunda, como un ciudadano honrado que percibe a un carterista tras él (370). En otro momento, Lucinda se siente humillada e impotente, como un niño arrastrado calle abajo por un perro grande que va tirando de la correa (373). Toda la vida de Lucinda es un juego peligroso, por lo cual Mr Ahearn lo contempla al igual que un adulto mira a un niño ajeno entreteniéndose con un vaso de cristal; la persona mayor sabe que no tiene derecho a intervenir, pero aguarda con inquietud la caída, con la esperanza de poder alcanzar el vaso antes de que se rompa en el suelo, incapaz de descansar o de leer el periódico por miedo de lo que pudiera pasar (423). También a Mrs Stratton la comparaba su padre con un niño, porque a ella le gustaba buscar la verdad en sus discusiones, defendiendo largamente una determinada posición hasta que ella misma de repente la destruía con sus propios argumentos; es decir, era como el pequeño que pasa cinco horas construyendo un castillo de arena para destruirlo él solo a continuación (47). Los obreros de la fábrica de cristal preparan los embalajes en una escena parecida a la que formaría un grupo infantil rodeado de cajas en una mañana de Navidad, mientras que el mayor de todos ellos, Oscar acon voz de niño de correa da instrucciones y se comporta como un crío que no puede abandonar sus juguetes por un instante (439-40). Frente al elevado número de símiles referentes a niños, en la novela sólo hay uno que tiene por objeto a un padre: cuando los trabajadores rechazan a Lucinda, ella se ve dominada por una pasión semejante a la de un padre que, en un arrebato, querría estrellar coantra el suelo al hijo que no cesa de berrerrar (228).

Excepcional y sorprendente resulta un símil de esta novela en el que el tenor de la metáfora es una cosa inanimada y el vehículo una persona: la fábrica está velada por la sombra como la cara de un desconocido bajo un sombrero (137). Por el contrario, el proceso inverso es muy frecuente. Lucinda, aparentemente inmóvil, pero llena de energía en su interior, está cargada de electricidad estática como una vara de ébano frotada con la piel de un gato (83). En una fría habitación, con las cortinas cerradas, Lucinda se imagina a sí misma como un retrato colgado en la oscuridad de la sala (177). En una casa de juego china, Lucinda se siente tan ligera y limpia como si fuera papel de arroz y, poco después, cuando sus miembros pierden rigidez, tiene la sensación de haberse convertido en una muñeca de trapo (300). En la página siguiente, el narrador describe a Oscar (sorprendido por el inesperado encuentro con Lucinda en la casa de juego) como un muñeco de ventrílocuo, como una marioneta de la que se hubiera retirado la mano repentinamente y así hubiera quedado desplomada, sin columna vertebral, incapaz de levantar ni siquiera un brazo (301).

A menudo, el autor representa las características físicas de Oscar mediante comparaciones con diversos objetos. El adolescente se sienta como un haz de palos, un alpende de largos huesos (19). Aterido de frío, encoge los hombros dando la impresión de querer enrollar su cuerpo delgado como una hoja de papel camso (115). Su amigo Wardley-Fish le dice abiertamente que parece un espantapájaros (118). Cuando Oscar se da cuenta de que sus compañeros se están riendo de él, sus mejillas quedan lisas al igual que el barro del alfarero cuando se aplasta con un fuerte paletazo (351). Todos sus movimientos revelan su delgadez y aspecto huesudo. Incluso, cuando toma una copa, utiliza dos dedos como si fueran pinzas (426).

El autor utiliza un procedimiento idéntico para describir los gestos de Lucinda, que siempre manifiestan sus emociones íntimas. Así, cuando se mantiene inmóvil planeando una acción brusca, mantiene sus brazos estirados y rígidos como una trampa a punto de dispararse (127). Al borde del llanto, sus ojos brillan como piedras en el agua (145). Con una mezcla de rabia y dolor, la cara de Lucinda tras el colapso parece una carta arrugada en una papelera (372).

Los principales objetos empleados como vehículo de las metáforas en esta obra forman tres grupos: utensilios domésticos, armas y artes de navegación o de pesca. Cada uno de estos grupos es representativo de uno de los tres temas que, entretejidos, configuran la narración: el elemento cotidiano de la novela de costumbres, la violencia de la acción y la omnipresencia del mar.

Como ejemplo de típica metáfora de contenido doméstico, podemos citar los términos con los que el narrador describe la súbita aparición de Mr Ahearn en casa de Lucinda a una hora intempestiva, con objeto de soltar a la joven su plan, como si dicho plan fuera una servilleta usada por el propio Ahearn y como si Lucinda tuviera que llevarla al lavadero (425). Las emociones del padre de Oscar quedan al descubierto ante los ojos de su hijo como si fueran cuchillos y tenedores sobre un mantel blanco (217). Los sentimientos de Oscar y Lucinda se incorporan en la conversación que ambos entablan como si fueran flecos sueltos de hilos preciosos tejidos en la trama de una gruesa alfombra (413). Y, aunque en *Oscar and Lucinda* no son frecuentes las metáforas que tiene como objeto las prendas de vestir, hay una que merece ser mencionada. En una de las intromisiones del narrador, éste comenta que su madre, como la mayoría de las mujeres, era consciente de que el significado explícito de una frase es sólo el abrigo, mientras que el significado real está oculto bajo sus pañuelos y botones (190).

Las metáforas que reflejan mayor agresividad tienen como vehículos armas blancas o de fuego. Cuando Oscar, aterrorizado, contempla el mar y el cielo, observa que en éste se extiende una franja dorada, como una daga abandonada en un alféizar (19). Mr. Jeffris ajeno a la ironía y al sarcasmo, deseoso de emprender aventuras en territorios inexplorados era tan directo como un cuchillo (169). Precisamente es él quien se imagina a los guerreros

como peces con dientes afilados como cuchillos (172) y él mismo es quien responde a Lucinda con una contestación como un disparo de pistola (412).

Puesto que el mar domina toda la novela, nada tiene de extraño que, además de ser éste sujeto de muchas metáforas, sea también objeto de otras. Así, Mr Hasset advierte determinados indicios y deriva conclusiones, como la persona que adivina la presencia de una roca invisible gracias a las espirales que en la lejanía forma la superficie del mar (174). Sobre la repisa de la habitación de Oscar hay una bandeja inclinada como si fuera un aparejo de pescar expuesto en cualquier tienda de una calle principal (106). En la cocina de Lucinda hay una prenda de ropa femenina extendida como una red de pesca (424). Lucinda ha aprendido un truco consistente en mirar con calma a su alrededor antes de hablar, procedimiento equivalente a echar el ancla para no ser arrastrada por una tempestad de emociones (243). La parte superior del cuerpo de Mr Borrodaile se balancea como el palo mayor de un bergantín anclado en plena marejada (245).

Ahora bien, aunque apreciemos temas recurrentes, no es posible y quizás tampoco descabale clasificar mecánicamente las metáforas que Peter Carey utiliza a lo largo de su novela. Sin haber pretendido hacer una recopilación exhaustiva de todas ellas, hemos examinado las más significativas, tratando de agruparlas temáticamente. El análisis de tales metáforas pone de relieve algunos rasgos distintivos del estilo del autor, su capacidad de observación, su imaginación visual y su habilidad para seleccionar comparaciones —por lo general poco usuales— que intensifican las percepciones y centran con exactitud la atención de los lectores.

Sería interesante situar el tratamiento de las metáforas de *Oscar and Lucinda* dentro del contexto general de los escritos de Carey, comparando los procedimientos empleados en esta novela con los que él ha venido utilizando en obras anteriores. También sería descabale valorar el uso de la metonimia, para completar así la visión de cada polo desde la perspectiva del opuesto. Sin embargo, dichas tareas exceden los límites del presente trabajo, que ofrecemos como preliminar de un estudio más amplio, actualmente en fase de elaboración. En cualquier caso, a través de estas páginas sólo tratamos de ofrecer una modesta aportación a la ingente labor que la comunidad científica internacional está desarrollando en este campo y de la cual son buena muestra los 4.193 títulos que J. P. Noppen ha compilado entre 1970 y 1985, continuando la empresa que iniciara Warren Shibles con su bibliografía de 1971.

Volviendo a la teoría de Roman Jakobson según la cual la metáfora rige la poesía, mientras que la metonimia domina la prosa, concluiremos sugiriendo que la abundancia y la variedad de metáforas presentes en *Oscar and Lucinda* quizás puedan considerarse como algunos de los aspectos que han contribuido a otorgar una cierta cualidad poética a esta magnífica pieza de prosa⁴.

NOTAS

1. Aunque seamos conscientes de la importante diferencia formal entre los conceptos de símil y metáfora, en el presente trabajo ambos términos se emplean como sinónimos, pues tal distinción resulta irrelevante en el contexto de la teoría jakobsoniana que estamos aplicando.

2. Cfr. la teoría "no aristotélica" de Liselotte Gumpel: "I begin with the startling assertion that the traditional metaphor does not exist in language, any more than does solar movement across the sky. Like this movement, metaphor is based on sense impressions" (Gumpel 1984: XII).

3. Obsérvese la importancia de la pasión por el juego a lo largo de *Oscar and Lucinda*, una actividad que Carey (inspirado por Pascal) compara con la fe religiosa. Cfr. las declaraciones del autor: "I remembered what Pascal said about belief in God being a gamble and when I find two things that fit like that, it interests me." (Graeber 1988: 19).

4. Nótese que Jakobson, al elucidar sobre los polos metafórico y metonímico (similitud-contigüidad), establece la oposición poesía-prosa y no verso-prosa. "The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast. . . . Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus, for poetry, metaphor, and for prose metonymy is the line of least resistance and, consequently, the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor." (Jakobson 1956: 81-2).

REFERENCIAS

- Anónimo. 1988. "Notes on Current Books: *Oscar and Lucinda*, by Peter Carey". *Virginia Quarterly Review* 64: 128.
- BAINBRIDGE, Beryl. 1988. "(Review of) *Oscar and Lucinda*, by Peter Carey". *The New York Times Book Review* 93 (29 Mayo): 1-19.
- CAREY, Peter. 1988. *Oscar and Lucinda*. Londres: Faber and Faber.
- GRAEBER. "Belief, the Ultimate Gamble". 1988. *The New York Times Book Review* 93 (29 Mayo): 19. Este artículo contiene declaraciones de Peter Carey sobre *Oscar and Lucinda*.
- GUMPEL, Liselotte. 1984. *Metaphor Reexamined. A Non-Aristotelian Perspective*. Bloomington: Indiana UP.
- JAKOBSON, Roman. 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances". En R. Jakobson and Morris Halle, eds., *Fundamentals of Language*. La Haya: Mouton.
- LODGE, David. 1981a. "Modernism, Antimodernism and postmodernism". En *Working with Structuralism*. 4-16. Londres: Routledge and Kegan Paul.

- LODGE, David. 1981b. "Analysis and Interpretation of the Realist Text: Ernest Hemingway's 'Cat in the Rain' ". En *Working with Structuralism* 17-36.
- . 1981c. "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period". 1978. En *Working with Structuralism* 68-75.
- . 1984. "Afterword to the Second Edition". *The Language of Fiction*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- . 1988a. *Write On*. 1986. Londres: Penguin.
- . 1988b. *Nice Work*. Londres: Secker and Warburg.
- NOPPEN, J. P. Van. 1985. *Metaphor: A Bibliography of Post-1970 Publications*. Amsterdam: John Benjamins.
- RICHARDS, I. A.. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford UP.
- SAGE, Lorna. 1988. "Backwards onto Destiny" (A Review of *Oscar and Lucinda*). *TLS* (1-7 Abril): 363.
- SHIBLES, Warren. 1971. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*.
- VISSCHER, L. Fontaine de. 1979. "Métaphore et Référence dans la Poétique de Jakobson". *Revue Philosophique de Louvain* 77: 509-27.
- WALTERS, Margaret. 1988. "You Bet your Life". *London Review of Books* 10.8 (21 Abril): 20.
- WILHELMUS, Tom. 1988. "Knowing". *Hudson Review* 41: 548-56. (Reseña de *Oscar and Lucinda* y *The New Confessions* de William Boyd).

**TRAGEDIA, CONFUSION Y FRACASO
EN *THE JEW OF MALTA***

**José Manuel GONZALEZ
Universidad de Alicante**

I would have brought confusion on you all

(5.5.87)

The Jew of Malta es una obra de teatro tan original como compleja y difícil¹. Ello le viene, en primer lugar, por ser una obra altamente subjetiva (Kocher 1962: 4) y con un marcado sello personal, donde Christopher Marlowe, su autor, nos vuelve a manifestar sus intereses dramáticos y temáticos permanentes. Su complejidad inherente se acentúa al clasificarla y catalogarla dentro de un género dramático determinado, dado que "Few plays have been given more names: tragedy, comedy, melodrama, farce, tragical-comical, farcical-satirical, 'terribly serious' or 'tediously trivial'; 'terrifying', it seems, cannot be too heavy a term, nor 'absurd' too light"². Si a esto unimos su "unevenness of tone and incongruity of effect" (Bevington 1964: 144), podremos hacernos un juicio valorativo más objetivo de la dificultad reiterada que encierra. Esto nos obliga a ser radicales en nuestro estudio y en nuestros planteamientos de investigación, para, de esta

manera, poder ofrecer una interpretación fiable de la misma. Lo que pretendemos, pues, es llegar a su radicalidad última y definitiva, preguntándonos con W. Sanders "What is actually in the play?", porque "to ask this question... is to discover a great deal more than a vulgar anti-semitism and a melodramatic Machiavellism" (Sanders 1968: 40). Para ello nos centraremos en el análisis de la riqueza temática que contiene, puesto que en este caso "Plot is more important than anything else"³.

Lo religioso, una vez más, vuelve a convertirse en preocupación fundamental para el joven Marlowe. Pero tampoco aquí va a poder resolver su acuciante problemática religiosa. Su angustiada y obsesiva duda existencial seguirá abierta, sin respuesta, incluso más agudizada. Las palabras de Machevill en el prólogo de la obra, cuando dice "I count religion but a childish toy / And hold there is no sin but ignorance", pueden prestarse a una interpretación equívoca. No estamos ante un presupuesto filosófico, el cual vaya a explicitarse o explicarse posteriormente, pero que ya, y desde el principio, se da por sentado. Se trata más bien de un aserto que hay que contrastar, probar y analizar con detalle para conocer su verdad y autenticidad. En esto, precisamente, va a consistir el empeño de Marlowe, en convencerse y demostrar, a través de la representación escénica, su consistencia y certeza. Por ello deberíamos ser más cuidadosos al describir y delimitar el profundo ateísmo marloviano. Estamos ante una postura existencial inquisitiva que se revisa y matiza, y no ante una posición crítica negativa, cerrada y consumada. No podemos olvidar que la religión "was the core of Marlowe's thought and feeling" (Kocher 1962: 7), y que Marlowe incluso llegó a estudiar teología en Cambridge (Weil 1977: 2). Es más, y según H. S. Bennett, Marlowe escribió parte de *The Jew of Malta* "with the Bible before him" (Hunter 1978: 64). Ella era y suponía un centro de indudable interés vital. Intentó convencerse de su viabilidad, pero al final tuvo que desistir en su esfuerzo. Quiso comprender sin creer y tuvo que ceder en su sobrenatural empeño. De esta forma lo religioso se convirtió en la frustración más lacerante de su existencia. Por eso se puede entender, desde esta perspectiva, que "controversy about religion was the ruling passion of his soul" (Kocher 137), y esto puede explicar el esmero y cuidado que Marlowe pone en la selección de sus argumentos teatrales, siempre en consonancia y en sintonía con sus inquietudes y preocupaciones más decisivas. Tampoco la obra que nos ocupa va a cambiar su visión de lo religioso. Su intento va a quedar de nuevo baldío. Su escepticismo ya no se va a centrar en una determinada manifestación religiosa, sino que va a alcanzar de lleno cualquiera de sus variadas expresiones y concreciones. El tratamiento de lo religioso en la obra se centra básicamente en la confrontación dramática entre judaísmo y cristianismo, cargada de una concentrada ironía y de una crítica demoledora. El enfrentamiento se da ya en la segunda escena del primer acto, cuando Ferneze hace saber a Barabas que por ser judío, y "like

infidels", ha de contribuir al pago del tributo exigido por los turcos, debiendo entregar la mitad de su dinero y posesiones. Ante la imperiosidad y trascendencia de la exigencia no le queda otro recurso que apelar a la fe del gobernador de Malta. "Is theft the ground of your religion?" porque bajo ningún concepto está dispuesto a abjurar de sus creencias y convertirse al cristianismo, evitando, de ese modo, el despojo de sus bienes. La infranqueable barrera entre Barabas y Ferneze, entre judaísmo y cristianismo, se irá agrandando hasta llegar a ser insalvable. La enemistad fratricida anida ya en lo más profundo de sus corazones. De ahora en adelante, y hasta el final, el odio entre ambos será a muerte, siendo la profesión religiosa de cada uno de ellos la responsable última de su distanciamiento. Es evidente que el debate religioso que aparece en la obra es eminentemente práctico. No se discuten ni se ponen en tela de juicio los planteamientos teóricos correspondientes, sino que lo que se discute, critica y expone es la vivencia y puesta en práctica de lo religioso. La religión, desde este punto de vista, adquiere un marcado acento mercantilista y manipulador. Es otro bien de consumo más con el que se puede traficar según el dictamen de las diferentes circunstancias. Hay una visión inmanente y materialista de la misma. Se utiliza y manipula para la consecución de otros fines, con lo cual se la viene a despojar de su esencia más definitiva y caracterizadora. Barabas, sin duda, es el máximo representante de una concepción remunerativa y especulativa de lo religioso. La riqueza y la prosperidad material parecen ser la base y el fundamento de una actitud religiosa dependiente y religada con la divinidad. Ellas resumen y expresan con creces los dones recibidos y los anhelos buscados de toda experiencia religiosa:

Thus trowls our fortune in by land and sea,
And thus are we on every side enriched:
These are the blessings promised to the Jews,
And herein was old Abram's happiness:
What more may heaven do for earthly men
Than thus to pour out plenty in their laps,
Ripping the bowels of the earth for them,
Making the sea their servant, and the winds
To drive their substance with successful blasts? (1.1.105-113).

Una visión de la religión como ésta no puede ser convincente ni tener expectativas de compromiso. Una confianza en los cielos como dispensadores de prebendas y riquezas acaba por terminar. El sueño de Barabas, apenas soñado, se rompe y se difumina, porque con sus posesiones deberá contribuir al pago del tributo a los turcos. Y por si fuera poco su casa se convertirá en convento para uso de los cristianos. Sin embargo él sigue pensando que la abundancia material

es el signo más distintivo de la profesión religiosa, siendo cómo no patrimonio exclusivo de los judíos. De esta manera *poverty* y *wealth* son mucho más que meros indicadores de diferencias económicas y sociales, viniendo a ser lo que define y distingue a un cristiano de un judío. Todo, pues, gira y se reduce al brillante relucir del oro. La trasposición que se ha llevado a cabo es del todo pertinente. Así nos encontramos con que "Money is religion" (Steane 1964: 177). Y en consecuencia la religión más auténtica y verdadera será aquella que ofrezca una mayor retribución económica y una rentabilidad más beneficiosa. Paralelamente, y junto a la penuria de recursos materiales, existe una fe deficiente y precaria. Lo económico, pues, relativiza todo, siendo el referente fundamental y el elemento contrastivo de todo comportamiento religioso. Sin riqueza la fe no puede ser fuerte y desarrollarse. "A Christian poverty" conlleva la falta de "fruits in all their faith". Sin embargo es interesante hacer notar cómo esta concepción de la religión no es sólo la de Barabas, no es únicamente sostenida por los judíos. También los cristianos son especialmente sensibles a profesar un utilitarismo mercantilista de lo religioso. Será uno de los representantes de la oficialidad eclesiástica, Friar Jacomo, quien ponga de relieve lo importante y apetecible de los bienes terrenales sin los cuales la conversión no parece ser plena y total. Es más efectiva y definitiva, si va acompañada de otros bienes más tangibles y perecederos. "I shall convert an infidel, / and bring his gold into our treasury" (4.1. 161-162). La ambición de los tesoros del judío guarda una estrecha relación con el hecho de su conversión. Ambas expectativas están al mismo nivel, implicándose mutuamente. La una parece ser la condición para la consecuencia de la otra. Sin embargo esta manipulación y adulteración de la religión se va a poner contra sus usuarios y adeptos, porque ella no es garantía de prosperidad y bienestar interminable. Cuando no cumple su cometido específico y su función correspondiente y no se tiene en consideración su dimensión espiritual, se transforma en un sinsentido existencial que irremediabilmente conduce al fracaso y al despojo. Barabas, en definitiva, es víctima de la adoración de su becerro de oro. Su judaísmo deja mucho que desear, siendo tan sólo expresión de su estatus social y de su poderío económico. La religión ha pasado a ser algo externo y anecdótico. No es un valor primario determinante del comportamiento humano. Se llega así a un fariseísmo ilimitado donde la hipocresía es la norma ética fundamental. Marlowe sabe por sus conocimientos teológicos adquiridos en Cambridge que es la característica esencial del judaísmo bíblico, y también la del judío maltés, tal y como se presenta en la obra. Es curioso observar cómo Barabas proyecta sobre los demás, sobre los cristianos en concreto, su conducta falsa y retorcida. Ellos, según él, dejan mucho que desear en sus actuaciones, que no son precisamente un dechado de claridad y transparencia. En ellas sólo hay "malice, falsehood, and excessive pride" (1.1.119). La hipocresía se entiende como un radical aparentar, "As first mean truth and then

dissemble it" (1.2.300). Las apariencias y el engaño han de ser tales que no debe caber duda alguna sobre su veracidad y realidad. Para describir esta actitud judaica básica se recurre a citas evangélicas. Hay, pues, que ser "as innocent and harmless as a lamb" y al mismo tiempo "to have more of the serpent than the dove" (2.3.36-37). Todos los que rodean a Barabas y viven bajo su techo han de acatar, sin paliativo alguno, este principio consuetudinario de sus creencias y prácticas religiosas. En caso contrario han de morir, como les sucede a Abigail y a Ithamore, sus seres más cercanos y queridos, pero que una vez que son conscientes de la monstruosidad de sus acciones y velan por sus intereses personales, deciden romper con la falacia y la mentira, y ser y actuar por ellos mismos. Ellos han sido manipulados por el judío para llevar a cabo sus maquiavélicos planes de destrucción, venganza y engaño; pero finalmente se dan cuenta de que los que engañaban habían sido engañados. Estas son las palabras de lamento de Abigail por su complicidad en la hipocresía y maldad de su padre para enfrentar a Ludowick y a Matthias, y que acabará con la muerte de ambos: "O wretched Abigail, what hast thou done?" (2.3.324). Son el resultado del reproche que ella misma se hace ante la catástrofe que se avecina, por lo que decide vivir en autenticidad consigo misma convirtiéndose al cristianismo y, para mayor desgracia y ofuscación de Barabas, profesando en un convento. Intimamente unida a esta actitud hipócrita, y como consecuencia de ella, se encuentra una acentuada intransigencia que, siendo originariamente religiosa, se extiende a todas las manifestaciones vitales, desembocando en odio atroz y en desprecio insultante, donde todo, incluso la manipulación y el abuso, está permitido. Así habla el judío a su hija: "Use him as if he were a Philistine. / Dissemble, a wear, protest, vow to love him, / He is not the seed of Abraham..." (2.3.232-35). Todo está justificado contra aquéllos que no pertenecen a la estirpe elegida; más aún para quienes son "Gentiles" y ante quienes "We turn into the air to purge ourselves" (2.3.47). Y curiosamente la razón que se arguye para defender este comportamiento injurioso es de cuño religioso: "This offspring of Cain, this Jebusite / That never tasted of the passover, / Nor e'er shall see the Land of Canaan, / Nor our Messiah that is yet to come..." (2.3.305-8). Este odio no es exclusivo de Barabas, aunque en él adquiera sus tonalidades más trágicas y agresivas. Ferneze también odia al judío, si bien de una forma menos apreciable y más sutil y sofisticada, y por motivos más prácticos que religiosos. Por ello su alianza, al final de la obra, y a pesar del deseo positivo e interesado del judío, no va a ser posible ni factible. El cristiano no es capaz de cumplir lo que se propone, después que la maldad de Barabas ha urdido con todo ingenio y agudeza la muerte de Ludowick, su hijo. En la obra, de este modo, no se satisface ni una postura ni otra. Tanto el cristianismo como el judaísmo sobre todo, parecen contravenir una recta intelección y vivencia de lo religioso. En ambos casos predomina una visión material, superficial y externa de la religión. No creemos

que Marlowe en esta ocasión sea "not a defender of Jews, he is an attacker of Christians" (Kocher 1962: 130). No se trata ni siquiera de un ataque; es más bien una exposición irónica de dos formas de entender y practicar la religión, pero que no pasan de producir desencanto, así como confusión y aversión. A Marlowe sólo parece quedarle, como a Barabas, gritar con todas sus ansias y fuerzas: "help me, Christians" (5.5.71).

La apreciación de Abigail de que "There is no love on earth" (3.3.47) expresa y resume el tono trágico de *The Jew of Malta*, porque todo está supeditado a aparentar y poseer. De aquí que el desastre y el descalabro existencial sean lo previsible. La riqueza y el poder lo son todo. Por eso el único móvil posible será el placer. Se actúa por el "hermoso placer de los dineros" (2.1.68). Ante ellos se renuncia a todo y por ellos se está dispuesto a todo. Asistimos, ya desde el principio, a una consagración cósmica de las riquezas, a su exaltación infinita y total, "Infinite riches in a little room" (1.1.37). Su presencia y posesión se experimenta como una experiencia transcendental consumativa. Ellas, en principio, pueden ser la solución para la plena realización del hombre. Hay, pues, un regusto positivo y una aceptación de la acumulación de interminables riquezas. En esto puede que resida la diferencia más apreciable entre Barabas y Volpone. Para éste el amasar bienes es expresión de su tacañería y estrechez, que poco a poco le van encerrando en su alcoba. Se trata de una experiencia individual y cerrada (cf. Steane 1964: 167-68), fruto de un exacerbado egoísmo. En la vivencia del judío encontramos algo distinto. Marlowe quiere que caigamos en la cuenta de la bondad y la felicidad que el poseer conlleva. Es un acontecimiento que supera y rebasa los límites espacio-temporales dados. Por otro lado lo que siente Barabas por su oro es amor. Goza con su mirada e incremento, para lo cual invierte, compra y recauda. En él no sólo hay mezquindad o tacañería, sino un desmedido amor por las riquezas. Ellas son las causantes del materialismo crematístico de la obra y las que determinan todo comportamiento y toda situación. "It is gold that determines peace or war" (Steane 1964: 169). La inconsistencia ética y existencial que advertimos en los personajes hace que pierdan intensidad dramática y no sean sino meras representaciones y personificaciones de valores y, sobre todo, de contravalores. La deficiente caracterización de las *dramatis personae*, posiblemente su deficiencia más acusada y criticable, nos hace remontarnos a la puesta en escena de las moralidades. El mismo Barabas es la encarnación del vicio, o mejor "vice secularized" (Bevington 1964: 150). Su maldad es connatural con él, conforma lo más profundo e íntimo de su ser. Es malvado por naturaleza. Lo religioso en él es algo secundario, perteneciente a otro nivel menos relevante y sobresaliente de su personalidad. El mal es prioritario en él a lo demás. La religión no es más que un instrumento, un medio, más privilegiado si se quiere, del que se sirve para aparentar un status y beneficiarse de una determinada situación social, a la vez

que un refugio siempre abierto y accesible, cuando las circunstancias son adversas. Su maldad se puede calificar de monstruosa y maquiavélica, al no conocer límite alguno. Su mismo físico revela su ser. Su aspecto parece ser consecuencia de una deformación de la naturaleza humana, siendo la forma y tamaño de su nariz su rasgo más llamativo y extraño, incluso para Ithamore, su cómplice en el mar: "O mistress! I have the bravest, gravest, secret, subtle bottle-nosed knave to my master, that ever gentleman had!" (3.3.9-10). Su monstruosa apariencia es de lo más raro y peculiar: "The monster is á composite figure. Partly it is the ethnic stereotype of the Jew...; partly the stock figure of the usurer" (Sanders 1968: 38). Con un físico así, sus acciones no podían ser sino las de un "wicked Jew" (4.1.24). Su forma de ser y de actuar guarda una estrecha relación con la figura de Aaron y de Iago, de los que bien podría ser modelo y origen. Sin embargo, podemos decir que su potencialidad maligna es pasiva, se realiza cuando se siente acosado y sin salida. Sólo se comporta con monstruosidad inaudita en las ocasiones límite. No es de su esencia el continuo perpetrar el crimen y la destrucción como puede ser el caso de Aaron, a quien Shakespeare no concibe sino haciendo y tramando el mal. El no busca conflictos ni enfrentamientos. Lo que únicamente le interesa es su dinero; pero cuando se ve asediado, entonces no repara en nada, recreándose en sembrar el odio y la muerte, y mostrando una habilidad y una preparación sorprendentes para la improvisación y la maquinación de sus sangrientos planes. A tanto llega su perversidad que no repara en envenenar a su propia hija por haber decidido entrar en un convento:

Ay, but Ithamore seest thou this?
It is a precious powder that I bought
Of an Italian in Ancona once,
Whose operation is to bind, infect,
And poison deeply: yet not appear
In forty hours after it is ta'en. (3.4.67-72)

Una vez más Barabas se ayuda de Ithamore, su fiel sirviente, para llevar a cabo su venganza. Es curioso hacer notar cómo el envenenamiento es una de sus formas más recurridas de destrucción. Se utiliza aquí y también en la muerte de Ithamore, Bellamira y Pilia-Borza. Se usa para hacer desaparecer a los seres más queridos. ¿Será acaso un rasgo de piedad? Es difícil imaginarlo, dadas las características de la personalidad del judío y de los sentimientos que anidan en su corazón. Parece ser más bien que esta infección y envenenamiento físicos sean muestra y expresión de la podredumbre y de la corrupción que se palpa y siente en todo el devenir escénico de *The Jew of Malta*. Esta puede ser la razón última y definitiva del fracaso y del desencanto que nos transmite la obra. Nada escapa a la contaminación existencial que asola al mundo y que infecta a toda la

naturaleza. Si los valores no existen, si la religión es falacia y apariencia, se debe a la corrupción del hombre y del universo. La muerte es la única salida posible que queda para librarse del sinsentido del existir, ya que todo parece fracasar. Incluso la venganza, muy socorrida en la representación dramática, tampoco conduce a nada. Al contrario, ella va a ser la que va a precipitar los acontecimientos.

El tema de la venganza gozaba de una gran popularidad en la época isabelina. El público reclamaba este tipo de teatro, que tenía sus pertinentes repercusiones éticas y sociales. Precisamente, su interés residía en la relación que guardaba con algunas de las cuestiones entonces más debatidas, como era el tema del honor (Ford 1976: 334). La venganza que hallamos en este caso no es de esta clase. No se trata de un ajuste de cuentas para vengar el agravio sufrido. Es más destructiva y radical. Se ajustaría más a la definición que de ella da Thomas Hobbes en su *Leviathan*. Para él es "the retribution of evil for evil" (Hobbes 1962: 163). Su papel es decisivo para la trama argumental de la obra: "Revenge is of vital importance because it (inevitable disaster) and its results motivate the actions of the protagonist throughout the major portion of the play" (Bowers 1959: 108). Lo que más llama la atención es que ella es un presupuesto de la situación escénica. Se parte de ella como una actitud concomitante con la enemistad existente entre judíos y cristianos. Hay, pues, un clima de venganza contenida anterior al desarrollo de la acción, siendo uno de sus antecedentes fundamentales. No es algo que se improvisa, sino algo que aflora con reiteración y que mantiene la trama argumental. Sin ella, *The Jew of Malta* perdería gran parte de su interés dramático. Es interesante observar cómo la venganza, omnipresente de principio a fin, a la vez que se va intensificando y agudizando, se va haciendo más ostensible y evidente. Al comienzo existe una gran reserva hacia ella. Parece ser la carta que Barabas y Ferneze quieren jugar, pero que esperan el tiempo propicio y la ocasión oportuna para ejecutarla. Buscan por todos los medios que sea una venganza refinada y lo más sutil posible, puesto que lo trascendente y decisivo es que pase desapercibida. Tiene que dar la sensación de que se actúa por otros móviles y con otros fines. El fariseísmo, la hipocresía y los intereses políticos van a ser la fachada que esconda un desmedido y casi obsesivo afán vengativo. La venganza, en este caso, no resulta ser tan primaria, natural y sangrienta como en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (cf. Clemen 1961: 142 ss). El imperioso deseo de vengar que corroe y perturba se manifiesta en toda su desnudez y fuerza en el acto segundo. Es cuando el judío Barabas nos da a entender con una contundencia inesperada sus propósitos vengativos, "But I have sworn to frustrate both their hopes, / And be reveng'd upon the (aside) Governor" (2.3.147-8). Al llegar Matthias, el auténtico y sentido amor de Abigail, nos confiesa cuál es su resolución. Su hija no será para ninguno. No tanto por odiar a los cristianos cuanto por ser el momento idóneo para llevar a cabo su

venganza, no sobre Ludowick, sino sobre su padre, centro privilegiado y único de su fiebre vengativa. Barabas se va a convertir en un consumado maestro de lo que daríamos en llamar la venganza indirecta. Él quiere evitar, por todos los medios, una confrontación directa por el gobernador, para así hacerla más despiadada y cruel, y para, al mismo tiempo, evitar toda sospecha, por mínima que ésta pudiera ser. Para ello todo medio es lícito, incluso hasta el jugar con los sentimientos más íntimos y profundos de su propia hija. Hay que hacer notar cómo el público conoce con antelación el complot vengativo, mientras que los personajes involucrados en la representación dramática lo desconocen, e incluso no tienen la más mínima sospecha al respecto. Marlowe se cuida mucho de que haya una revelación progresiva, para, de esta manera, despertar y mantener vivo el interés dramático y para que no decaiga la tensión del discurso teatral. Para ello recurre con frecuencia a las aclaraciones que el mismo Barabas hace de sí y de su comportamiento. Esto, junto con sus monólogos, son la clave para conocer sus maquinaciones y sus verdaderas intenciones, porque en su actuar, y también cuando se trata de la venganza, siempre hay una dualidad de estructuras. Por un lado estaría lo que llamaríamos la estructura superficial de su conducta, lo que aparece, pero no es. Mientras que por otro lado estaría la estructura profunda, que sería la que en definitiva motivaría las diferentes formas de actuación y la que justificaría y daría sentido a su universo de valores éticos. Una vez que el proceso vengativo se ha puesto en marcha, es imposible detenerlo. Más aún si la adversidad se cierne sobre el judío, que ya no puede escapar a su destino como consecuencia de su práctica destructiva y falaz. Al final su ansia vengativa es universal. No conoce restricción alguna, ni distinción de credos, edad o sexo. Su furia desatada es irrefrenable:

What, all alone? Well fare sleepy drink.
I'll be revenged on this accursèd town;
For by my means Calymath shall enter in.
I'll help to slay their children and their wives,
To fire the churches, pull their houses down,
Take my goods too, and seize upon my lands:
I hope to see the Governor a slave,
And, rowing in a galley, whipped to death. (5.1.61-68).

La tragedia está servida. Es curioso observar cómo aquí aparece con diáfana claridad el objetivo prioritario y básico de la actitud vengativa de Barabas, su obsesión maquinativa; pero que queda un tanto difuminada dentro de ese contexto de venganza general que guarda proporción con la maldad que anida en lo más hondo de él y con su radical opción de posesión ilimitada, y sobre todo exclusiva, de riquezas. Ya se encuentra fuera de sí. El ello es incapaz de

controlar al desafiante y mostruoso ego. Ahora escuando conocemos al genuino judío. Las formalidades y los disfraces han desaparecido. Lo más horrendo e inhumano es previsible y posible. El mal ya tiene identidad propia: la del judío de Malta. Sin embargo, esto va a servir para poco. Es más, ello va a suponer su inmediato y fulminante fin. Ferneze es consciente de la inmensidad y desintegración de su poder maligno y no puede hacerle concesión alguna. Su muerte es una necesidad. Su eterna venganza en perpetua maquinación no ha solucionado nada. La elección de un contravalor para realizar sus planes tampoco ha dado resultado. Tan sólo ha servido para contagiar la obsesión vengativa a los otros personajes, consiguiéndose así el clímax dramático. La infección llega a todos; pero resulta más llamativa y sorprendente esta ansia de revancha en la bella y dócil Abigail, quien está dispuesta a llevar a cabo "extreme revenge" (3.3.42). La confusión de nuevo se ha apoderado del escenario. Los personajes parecen ser y actuar *contra natura*. Las circunstancias hacen que se comporten de un modo extraño e inesperado. El mal y el caos que Barabas siembra e incita crean un ambiente tenso y enrarecido, donde todo está abocado al desastre y a la nada.

Lo político es otro de los puntos de interés que pone a nuestra consideración *The Jew of Malta*. El término *policy* aparece con cierta profusión en ella, teniendo, en principio, un sentido amplio. Se suele entender por él una actuación concreta que se pretende realizar. En este sentido la utilizan tanto Ithamore, "O, my master has the bravest policy" (3.3.12) como Abigail, "Was this the pursuit of thy policy" (3.3.37). Hay una concepción eminentemente práctica de lo político con esta significación general. No es una teoría a aplicar, sino una acción programada concreta y particular que se ejecuta para la consecución de un fin determinado y definido. Pero también hay un tratamiento más específico y no menos interesante de lo político entendido como aquello relativo al poder, llegándose a concebir como una profesión especializada que requiere una dedicación y una preparación. La misma palabra *policy* se utiliza para referirse a esta forma especial de actividad pública. Barabas así lo reconoce, "Ay, policy? that's their profession, / And not simplicity, as they suggest" (1.2.163-164). La política es complejidad y engaño. Hay una clara contraposición entre lo que se dice y lo que se hace. Las apariencias también son fundamentales en lo político, y ante lo cual el sagaz judío se pone en guardia. Su afirmación adquiere una relevancia especial, dado que es una repetición irónica de la frase anteriormente dicha por uno de los caballeros. "And that will prove but simple policy" (1.2.162). La política parece tener algo de maquiavelismo. Es difícil aquilatar el conocimiento que del mismo tenía Marlowe, puesto que "Elizabethans knew little of Machiavelli at first hand" (Bawcutt 1978: 11). En todo caso el maquiavelismo que encontramos en la obra no sería puro, académico, sino que sería de un marcado carácter popular (Bawcutt 1978: 11), distorsionado y adulterado por

los ataques de Gentillet y otros hacia él mismo. Es posible que algunas escenas de *The Jew of Malta* hayan sido tomadas de *Il Principe*. Ello podría ocurrir en el acto quinto, cuando Barabas invita a Calymath a un banquete con la intención de matarle. Esta trampa es muy parecida a la que se menciona en el capítulo VIII del libro de Maquiavelo, donde Fermo invita a los ciudadanos más representativos y cualificados de la ciudad a participar en un ágape, lo que aprovecha para asesinar a todos, y de esta forma conseguir el dominio de la ciudad. Pero igualmente podría estar tomada del *Libro de los Macabeos*, cuando al final del libro primero Ptolomeo usa la misma estratagema para terminar con Simón Macabeo y dos de sus hijos. Fuera de toda hipótesis y con una mayor probabilidad es muy posible que Marlowe tuviese un cierto conocimiento de esta obra, pues "It is clear that Marlowe had at least some knowledge of the political and the controversial writings of his day" (Bawcutt 1978: 25). Ya en el mismo prólogo hay un intento de exposición resumida del maquiavelismo. Es evidente a todas luces que no estamos ante una presentación precisa y rigurosa de sus presupuestos y principios; pero sí se puede observar que comparte una preocupación semejante y una posición crítica parecida con la teoría maquiavélica, tratando y considerando los temas maquiavélicos básicos relativos a la política y a la religión. Pero la presencia de Maquiavelo no se limita a esto. Barabas podría ser uno de sus personajes más representativos, encarnando y practicando algunas de sus ideas fundamentales, como podrían ser la perversidad congénita, la justificación de cualquier medio para la consecución de un fin y la política de apariencias. La gran diferencia estaría en que, en esta ocasión, nos movemos dentro de intereses exclusivamente económicos y dentro de una marcada caracterización religiosa. Con su actuación el maquiavelismo se extiende y cobra una fuerza y expresividad dramáticas. Sin embargo el judío no es el origen de su presencia e influencia. Está en el ambiente antes de que se inicie la acción teatral. Machevill antecede a Barabas.

La división política fundamental que existe en la isla de Malta a lo largo de la representación es la de conquistadores y conquistados o la de gobernante y gobernados. Hay un enorme abismo entre el poder oficial constituido y los súbditos en cuestión, que sólo han de obedecer, aunque ello suponga, en el caso del judío, una injusticia que clama al cielo. Ante este sistema político concreto no queda otra salida que la aceptación y la sumisión. O se está de un lado o de otro. Barabas es consciente de la disyuntiva política:

Why let 'em come, so they come not to war;
Or let 'em war, so we be conquerors:
(aside) Nay, let 'em combat, conquer, and kill all,
So they spare me, my daughter, and my wealth. (1.1.153-156)

Dada la importancia y trascendencia de lo económico, lo político se diluye y queda confundido. Prácticamente la política queda reducida a la economía. Todo se mira y se mide por el oro. Ello va a explicar el fracaso final compartido de mandatarios y mandados, de cristianos, turcos y judíos. Tan sólo Del Bosco, el vicealmirante español, sabe lo que es política y actúa en consecuencia, "Therefore be ruled by me, and keep the gold" (2.2.39). Su elección es la del político. Le interesa sobre todo el dominio y el control de la isla. Lo demás es secundario. No tiene inconveniente en pactar y dejar el oro para el gobernador y sus seguidores, porque lo fundamental está asegurado. Supera la tentación de compartir riquezas y poder, porque ello precipitaría los acontecimientos y anticiparía el desastre. No sucede lo mismo con Barabas, quien confiesa que los judíos "come not to be kings" (1.1.131), pero que al final no puede resistir la tentación del poder, consiguiendo ser nombrado gobernador por Calymath. La política es el único recurso que le queda, cuando ha sido despojado de todo. Es la forma de recuperar lo perdido. Y en esto va a residir su último y más lamentable error. Su alianza con Ferneze, su eterno enemigo, va a significar su muerte y más estrepitoso fracaso al utilizar los recursos económicos como medios políticos. Política y economía son dos esferas diferentes que se complementan; pero que nunca se pueden confundir, ya que pertenecen a planos distintos de la realidad. Esta exuberancia, relevancia y prioridad de lo económico se puede justificar por la proliferación mercantilista que tuvo lugar en aquella época con la apertura de nuevos mercados y que en la obra tiene un cumplido y fiel reflejo⁴. Por eso Barabas piensa que la política es algo que se puede comprar, almacenar y manipular. Su política particular y peculiar de apariencias y de engaño de poco le ha servido. La política tiene una dimensión social y pública esencial que nunca existió para él y ante la que sus inmensas riquezas y sueños de oro han de someterse y acatar. Por fin se da cuenta de que no lo puede todo. Sin embargo ya es demasiado tarde. Su tragedia es ya historia irreversible.

La complejidad tensa y complicada de *The Jew of Malta* termina en la simplicidad de la nada. La profusión y abundancia material acaban con todo. Parece que Marlowe sigue con sus mismas dudas y sospechas. El fracaso y la confusión siguen sin solución. Ni lo espiritual (religión) ni lo material (riquezas) pueden librar al hombre de su sinsentido existencial. De ahí que lo grotesco y lo irónico traten de aligerar y suavizar el sostenido tono pesimista de la obra. La corrupción alcanza tanto a lo personal como a lo social. La tragedia de Barabas llega a convertirse en la tragedia de Marlowe. Por eso el fracaso de *The Jew of Malta* es un fracaso compartido.

NOTAS

1. Para M. C. Bradbrook es "one of the most difficult of Elizabethan plays" (Leech 1964: 120).
2. Steane 1964: 166. Sin embargo parece ser que la crítica se decanta por interpretar esta obra como una farsa, cuya naturaleza, en último término, se remontaría a las moralidades y a los interludios, donde el vicio aparecía personificado (Eliot 1932; Spivack 1938). Es interesante notar a este respecto la posición crítica de W. Sanders, quien viene a matizar las posturas de T. S. Eliot y de C. Lamb (Sanders 1968: 38).
3. Craik 1966: XIV. La edición de Craik será la que utilizaremos en el presente estudio.
4. Ello explica el que "Marlowe mocks his heroes in a remarkably subtle fashion", y la relación del dramaturgo con el público, que tiene una doble vertiente, "one satiric and the other tragic" (Weil 1977: 5).

REFERENCIAS

- BAWCUTT, N. W., ed. 1978. *The Jew of Malta*. By Christopher Marlowe. Manchester UP.
- BEVINGTON, D. M. 1964. "The Jew of Malta". En Leech 1964.
- BOWERS, F. T. 1959. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. Gloucester (MA): Peter Smith.
- CLEMEN, W. 1961. *English Tragedy Before Shakespeare: The Development of Dramatic Speech*. London: Methuen. Reimp. 1980.
- CRAIK, T. W., ed. 1966. *The Jew of Malta*. Por Christopher Marlowe. London: Benn. Reimp. 1979.
- ELIOT, T. S. 1932. "Marlowe". En T. S. Eliot, *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber and Faber. Reimp. 1980.
- FORD, Boris, ed. 1976. *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 2. 1959. Harmondsworth: Penguin.
- HOBBS, Thomas. 1962. *Leviathan*. London: Collins.
- HUNTER, G. K. 1978. *Dramatic Identities and Cultural Tradition Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Liverpool UP.
- KOCHER, Paul H. 1962. *Christopher Marlowe: A Study of His Thought, Learning and Character*. 1946. New York: Russell and Russell.
- LEECH, C., ed. 1964. *Marlowe: Twentieth Century Views*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

- MARLOWE, Christopher. 1966. *The Jew of Malta*. Ed. T. W. Craik. London: Benn. Reimp. 1979.
- SANDERS, W. 1968. *The Dramatist and the Received Idea*. Cambridge UP.
- STEANE, J. B. 1964. *Marlowe*. Cambridge UP.
- SPIVACK, B. 1938. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York.
- WEIL, Judith. 1977. *Christopher Marlowe, Merlin's Prophet*. Cambridge UP.

LAS DIMENSIONES TEXTUALES Y EL PROCESO DE LECTURA

Carlos INCHAURRALDE BESGA
Universidad de Zaragoza

La importancia de la enseñanza de la lectura, como una de las destrezas lingüísticas básicas, está fuera de toda duda. Mucho se ha escrito sobre su metodología, que en el campo de la enseñanza del inglés ha sido estudiada por autores diversos. Los profesionales de la enseñanza de una segunda lengua tienen mucho material al que acudir, pero tan importante como el método es el "porqué". En este artículo expongo dos cuestiones de interés en este campo: (a) la constatación de que, además de la posible coexistencia de sistemas de signos distintos, existen dos tipos de estructuración que se complementan en todo texto, y (b) un intento de explicación del proceso psicológico que se da en la lectura, basándome en los modelos de funcionamiento de la memoria más conocidos. Dos cuestiones que intento compaginar en un tratamiento conjunto, pues considero que se explican mutuamente.

1. La multidimensionalidad del texto.

1.1. Signos conceptuales y signos contornuales.

El aspecto más inmediatamente aparente del texto (y por texto aquí entenderemos predominantemente el texto escrito, con todas las posibilidades de

- MARLOWE, Christopher. 1966. *The Jew of Malta*. Ed. T. W. Craik. London: Benn. Reimp. 1979.
- SANDERS, W. 1968. *The Dramatist and the Received Idea*. Cambridge UP.
- STEANE, J. B. 1964. *Marlowe*. Cambridge UP.
- SPIVACK, B. 1938. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York.
- WEIL, Judith. 1977. *Christopher Marlowe, Merlin's Prophet*. Cambridge UP.

LAS DIMENSIONES TEXTUALES Y EL PROCESO DE LECTURA

Carlos INCHAURRALDE BESGA
Universidad de Zaragoza

La importancia de la enseñanza de la lectura, como una de las destrezas lingüísticas básicas, está fuera de toda duda. Mucho se ha escrito sobre su metodología, que en el campo de la enseñanza del inglés ha sido estudiada por autores diversos. Los profesionales de la enseñanza de una segunda lengua tienen mucho material al que acudir, pero tan importante como el método es el "porqué". En este artículo expongo dos cuestiones de interés en este campo: (a) la constatación de que, además de la posible coexistencia de sistemas de signos distintos, existen dos tipos de estructuración que se complementan en todo texto, y (b) un intento de explicación del proceso psicológico que se da en la lectura, basándome en los modelos de funcionamiento de la memoria más conocidos. Dos cuestiones que intento compaginar en un tratamiento conjunto, pues considero que se explican mutuamente.

1. La multidimensionalidad del texto.

1.1. Signos conceptuales y signos contornuales.

El aspecto más inmediatamente aparente del texto (y por texto aquí entenderemos predominantemente el texto escrito, con todas las posibilidades de

iconicidad que el medio gráfico presenta) es su carácter espacial. El texto ocupa un espacio, a lo largo y a lo ancho de la página impresa, lo cual no es sino consecuencia de la linealidad del lenguaje. El eje espacial permite de esta manera almacenar la potencialidad del eje temporal, posibilitando así su reproducción en cualquier momento.

Sin embargo, esto no da cuenta por sí solo del espacio ocupado por un texto. Para ello deberemos hablar del grado de *contornualización*. En todo texto coexisten dos sistemas de signos: un sistema de *signos conceptuales* y un sistema de *signos contornuales* (cf. Busquets 1977), de los cuales el primero hace referencia al lenguaje escrito como sistema de signos lingüísticos, y el segundo nos refiere a los signos de tipo gráfico, auditivo, visual, etc. En este sentido, el juego de caracteres gráficos escogidos para representar un texto produce una determinada contornualización. El distinto tipo de letra en títulos, notas a pie de página, etc., presentará grados diferentes de contornualización.

Signos contornuales serán también las ilustraciones y fotografías que acompañan el texto, integrando de esta manera dos sistemas de signos que se refuerzan mutuamente, y cuya coexistencia, como veremos, será muy importante para el adecuado procesamiento del lenguaje escrito. Esto es así por ser una réplica reducida de lo que más adelante llamaré el *hipertexto cognitivo*.

La relación que se establece entre estos dos sistemas de signos (S1 y S2) puede presentar distintas variantes:

- (a) Tanto S1 como S2 nos remiten a otro sistema SO, del tipo que sea, aunque aparentemente tanto S1 como S2 no tengan una relación directa.
- (b) S1 nos remite a S2, pero no viceversa.
- (c) S2 nos remite a S1, pero no viceversa.
- (d) S1 nos remite a S2 y S2 nos remite a S1.

Como ejemplos de estos casos podríamos tener los siguientes:

- (a) Una reseña de una película acompañada de la fotografía de una escena de ésta, de la cual no se hace mención en el texto.
- (b) Una descripción de un experimento en la cual se hace referencia a un gráfico con determinados resultados.
- (c) Una fotografía acompañada de unas líneas que la explican.
- (d) La noticia de algo ocurrido, lo cual también es mostrado en una fotografía que recoge ese momento, y que tiene como pie una explicación de a qué se refiere.

Llegados a este punto, habría que decir también que este tipo de relaciones se podría dar entre dos sistemas similares (dos sistemas de signos conceptuales, por ejemplo), y que este tipo de relaciones se presta a una jerarquización y al establecimiento de una red de relaciones entre sistemas de signos distintos,

llegando a conformar un texto global que vincule todos los sistemas en distintos niveles.

1.2. La dimensión sintagmática del texto.

Sin embargo, disponemos de unos criterios físicos y gráficos para poder establecer la autonomía relativa de unidades textuales independientes. Un panfleto, un libro, un artículo, quedan delimitados físicamente—también temática y estructuralmente, lo que trataremos más adelante—por medio de la demarcación del medio en que se manifiestan y también por medio de recursos de tipo gráfico. La delimitación de las oraciones por puntos, la agrupación de éstas en párrafos, y la integración en unidades superiores de distintos tipos—capítulos, secciones, actos, etc.—proporcionan criterios separadores e integradores que culminan con el establecimiento de una entidad, aún superior, cerrada.

Este tipo de disposición física es producto del carácter lineal del lenguaje, ya mencionado, que va acotando el texto principal en subtextos que recojan subunidades informativas bien definidas.

La disposición gráfica lineal se corresponderá con una organización estructural de tipo sintagmático: los grafemas—que se asociarían (!) con los sonidos del lenguaje hablado—se articulan en palabras, las cuales se agrupan, y acaban formando sintagmas, proposiciones y oraciones completas. Estas oraciones enteras se engarzan entre sí por medio de conectores discursivos y otros recursos formales que reflejan una estructura temática subyacente. En este sentido, la dicotomía *macroestructura temática-superestructura esquemática* de Van Dijk (1985: 69) muestra muy bien el fenómeno que se da aquí: la organización temática del texto (la macroestructura) motivará la disposición del texto a nivel superficial, siempre dentro de unos determinados prototipos esquemáticos (la superestructura esquemática).

1.3. La dimensión paradigmática del texto.

Pero no sólo existe una dimensión sintagmática del texto. También tenemos una dimensión paradigmática, que la complementa, y que también es importante a nivel estructural. En el plano formal, la existencia de paralelismos, repeticiones, redundancias, ritmo, aliteraciones, etc. de cualquier tipo, contribuye a crear esa unidad peculiar que la poesía explota tan bien (cf. Levin 1983). Pero también aparecen otros aspectos de tipo paradigmático: desde el nivel oracional, donde coexisten unas estructuras lógicas, temática e informativa, una modalidad y una fuerza ilocutiva, hasta el nivel textual discursivo, donde fenómenos como la *cohesión* y la *coherencia* ponen en relación integradora las distintas partes del texto. Dentro de la cohesión tenemos fenómenos como la deixis, la cohesión léxica, las conjunciones, las sustituciones, la elipsis (Halliday

y Hasan 1976; cf. Gutwinski 1976). Mientras estos recursos son más explícitos en el texto, engarzando lo formal con lo temático, la coherencia se apoya en estrategias interpretativas. Según Widdowson, está basada en "the capacity of the reader (or hearer) for inferring propositional content that is not explicitly stated and illocutionary value which is not explicitly indicated" (1978: 44-45). Por lo tanto, iría manifestándose en el procesamiento textual.

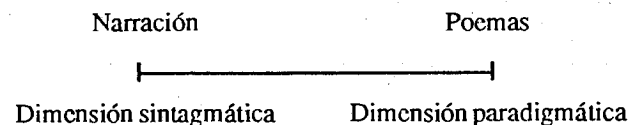
A pesar de que esta distinción entre cohesión y coherencia es discutible, y de que quizás una y otra tan sólo sean dos polos de un mismo fenómeno, sí que podríamos asumir, para nuestro propósito, que la cohesión crea una unidad de tipo intratextual, y que la coherencia establece esta unidad a partir de conexiones extratextuales.

Dos aspectos que merecen ser comentados y que tienen que ver con la dimensión paradigmática del texto serán la estructuración semántica y la estructuración comunicativa. Volviendo a la distinción entre *macroestructura temática* y *superestructura comunicativa*, habrá que decir que dentro de la primera hay que separar la estructuración del contenido semántico—que a partir del significado de unidades léxicas aisladas va estableciendo una red de significados de acuerdo a cómo se relacionan entre sí—de una estructura basada en la función comunicativa—que también se articula enlazando las distintas intenciones expresadas en las diferentes oraciones hasta llegar a la intención global del texto, su *macro-acto de habla* (*macro-speech act*) (cf. Van Dijk 1977).

1.4. Dos tipos de texto. Expectativas estructurales del lector.

Tras este rápido repaso de la multiplicidad estructural del texto, en el que he querido resaltar la existencia de dos dimensiones que actúan conjuntamente, la sintagmática y la paradigmática, mostraré la importancia que a nivel metodológico puede presentar esta distinción para su aplicación a la enseñanza de idiomas.

Por un lado, habría que decir que los distintos tipos de texto pueden ordenarse en una escala de acuerdo con la importancia proporcional que una y otra dimensión tengan como factores creadores de estructura. Como tipos representativos tendremos, por un lado, textos con una estructura secuencial muy clara (un ejemplo podrían ser las narraciones). En el otro extremo, textos donde la circularidad y los recursos formales de tipo unificador son importantes (aquí los poemas son buenos ejemplos):



Los ejemplos citados—narraciones y poemas—son representativos pero no son los únicos. Hay que tener en cuenta que existen muchos otros tipos de texto, que no tienen nada que ver con lo literario, adecuados a estos dos extremos. Una receta de cocina presenta una estructura secuencial muy clara, mientras que la lista de ingredientes que la acompaña está estructurada de acuerdo con su conformación gráfica y recursos de cohesión léxica. Es cohesiva, pero no secuencial. Son dos subtextos representativos de dos tipos de estructuración diferentes. De la misma manera, el grado de representatividad puede ser muy variado: hay narraciones con mucho componente descriptivo, estático, y poemas con alta narrativa.

Lo importante aquí es que la naturaleza tan diferente de su estructura es sentida como tal por el lector normal, pues utiliza unas expectativas estructurales distintas según se le presente un tipo de texto u otro. Esto está apoyado por estudios como los de Meyer (1975) y Urquhart (1984). También ha sugerido el trabajo empírico que cito a continuación. Este consta de varios experimentos en los cuales, a pesar de que no se utilizó un grupo control, los datos obtenidos presentaban muchos puntos en común con los obtenidos por Urquhart (1984) en un trabajo parecido utilizando dos tipos de textos, narrativos y descriptivos. Sin embargo, sobre todo por lo que respecta a la lectura de poemas, se necesitarían resultados complementarios.

En dos de los experimentos, llevados a cabo con alumnos,¹ aparecían resultados congruentes con la hipótesis: en el primero de ellos, desarrollado con dos grupos, se le presentaban a los sujetos dos textos en inglés que originalmente mostraban una estructura muy clara de *resolución de problemas* (*problem-solving*) (cf. Jordan 1984, a propósito de este tipo de estructuración). En esta estructura, la secuencialidad temática—que se manifiesta en la organización discursiva—es muy fuerte: consta de cuatro partes principales, ordenadas en una secuencia—una situación, un problema, una solución a ese problema, y una evaluación de esa solución.

El segundo de los textos, una pequeña narración, había sido manipulado de tal manera que sus párrafos aparecían en un orden distinto del normal, quedando la estructura original totalmente alterada.

Lo sorprendente es que, a pesar de todo, tras ser consultados sobre dónde situaban las distintas partes de la estructura, los sujetos tendían a situar la situación al principio, seguidamente la solución, y finalmente la conclusión, tanto en el texto 1 como en el texto 2 (ver tabla 1).

Tabla 1

Texto 1

Nº párrfo	1	2	3	4	5	6
Nº respuestas						
Situación	15	0	0	0	0	0
Problema	11	3	0	0	0	0
Solución	0	8	5	4	0	0
Evaluación	0	0	4	6	6	6

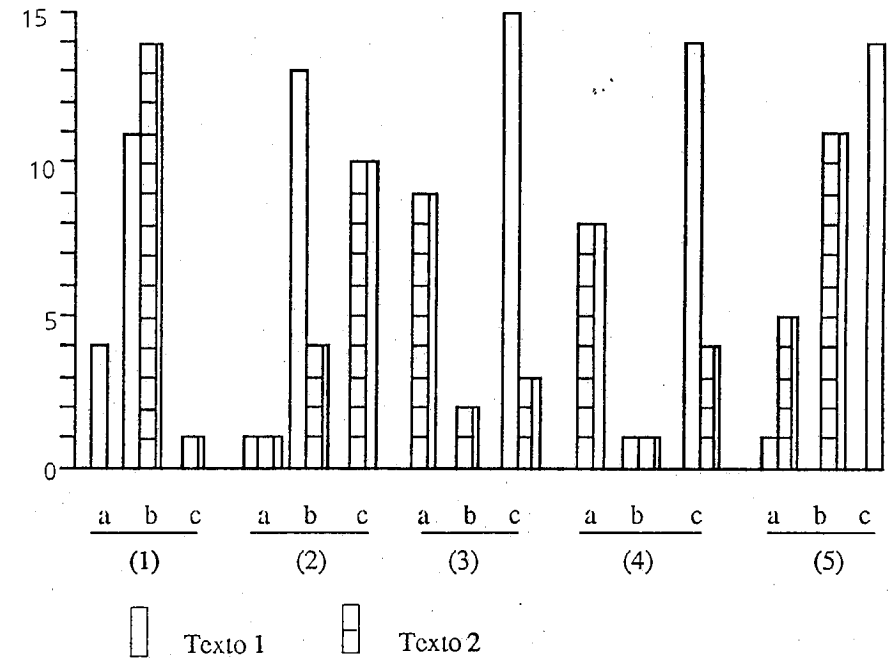
Texto 2

Nº párrfo	1	2	3	4	5	6
Nº respuestas	(1)	(3)	(6)	(5)	(2)	(4)
Situación	14	1	1	1	1	0
Problema	7	10	0	0	0	1
Solución	0	3	2	12	0	0
Evaluación	0	0	0	1	3	6

* Los números entre paréntesis indican el nº de párrafo previo a la reordenación

Otro aspecto curioso es que, en una prueba de 5 preguntas de comprensión con tres respuestas posibles a leer para cada una, el grupo del texto 1 se mostró más uniforme en sus respuestas, mostrando una mejor comprensión que el grupo del texto 2. Es importante recalcar aquí que se explicaron convenientemente todas las palabras y expresiones que no comprendían (ver gráfico 1).

Gráfico 1



Concluyendo: a pesar de que la comprensión quedó bastante deteriorada en el grupo 2, las expectativas estructurales eran muy claras, por lo que el texto fue interpretado de acuerdo a éstas, aun cuando el orden natural había sido alterado.

En otro experimento, también con otros dos grupos de alumnos,² se presentaron dos poemas con su estructura completamente alterada, pues las estrofas habían sido cambiadas de lugar. Las ordenaciones originales propuestas por los alumnos son las que aparecen en la tabla 1. Sólo hubo coincidencias en las siguientes ordenaciones: poema 1, 8 respuestas para el orden BACD; poema 2, cuatro respuestas para el orden BDECFA. Ninguna de las dos era la ordenación original. En el resto de los casos, las propuestas eran únicas (ver tabla 2).

La conclusión que se desprende de estos resultados es que es muy difícil imponer un criterio de tipo secuencial claro en textos que, como los poemas, basan más su estructura en otros recursos.

Tabla 2

Poema 1. Orden correcto: C A D B		Poema 2. C B F A E D	
Respuestas	Nº	Respuestas	Nº
1º Preescolar		1º Preescolar	
B A C D	2	B D E C F A	1
C B A D	1	A C B E F D	1
C A D B	1	D E B C F A	1
B C A D	1	A E B D C F	1
C A B D	1	A F E B D C	1
A C B D	1	E B D A D F	1
		B E C D F A	1
2º Humanas		2º Humanas	
B A C D	6	B D E C F A	3
A D C B	1	B C F E D A	1
B C A D	1	B F C D E A	1
C A B D	1	B C F D E A	1
		F B C D E A	1
		C F B D E A	1
		C E D F B A	1
		B E D C F A	1
		B C D F E A	1

La peculiar estructura de la poesía ya ha sido comentada ampliamente en la literatura disponible. Así, por ejemplo, si seguimos a Levin, "uno de los atributos de la poesía . . . consiste en la especial unidad de su estructura" (1983: 21-22). Respecto a esta estructura, Levin nos dirá:

Nuestro análisis . . . pone de relieve la existencia de unas estructuras que son peculiares al lenguaje de la poesía y que ejercen una función unificadora sobre el texto en que aparecen, . . . a las que hemos dado el nombre de *aparcamientos (couplings)*.

Esta noción, siguiendo con Levin, "es útil para explicar una experiencia común: el hecho de que la poesía muestre una característica tendencia a la permanencia en la mente humana". Esta observación es de una importancia fundamental para nuestra consideración de cómo se lleva a cabo el procesamiento de este tipo de texto.

2. El procesamiento textual

Existen en la actualidad distintos modelos del proceso de lectura, como los de Goodman (1975, 1988), Rumelhart (1977), Stanovich (1980), etc., e incluso formulaciones para la descripción y comparación de estos modelos de lectura (cf. de Beaugrande, 1981). Teniendo en cuenta esta circunstancia, mi intención aquí no es establecer un nuevo modelo, sino resaltar el papel que el funcionamiento de la memoria puede tener en el proceso lector. Para acercarnos al problema del procesamiento textual desde un punto de vista psicológico, comenzaré con una propuesta explicativa de Kintsch y Van Dijk (1978). Estos autores partirán de la distinción entre *macroestructura* y *microestructura* (Van Dijk 1978), siendo la primera la representación semántica global y la segunda el conjunto de relaciones interfrásticas a nivel superficial. El paso de la segunda a la primera se lleva a cabo por medio de unas macrorreglas de supresión (*deletion*), generalización (*generalization*) y (re)construcción (*(re)construction*) (Van Dijk 1977, 1985). El proceso psicológico sugerido es el siguiente:

Las proposiciones del texto son abstraídas a medida que se procesan, pero sólo unas cuantas pueden ser almacenadas en un retén (*buffer*) de memoria de capacidad limitada. Por eso, el retén se llena de varias proposiciones en cada ciclo, de las cuales sólo se seleccionan algunas, para conectarlas con las que entren en el ciclo siguiente. De esta manera, las proposiciones se van uniendo, encadenándose por medio de recursos de cohesión y coherencia, y al mismo tiempo abstrayendo lo esencial. El proceso es lineal, pero el resultado recoge la macro-estructura textual. Es esta naturaleza psicológica, subjetiva, del proceso de lectura lo que lleva a Van Dijk a decir que

(...) we should not simply say that a text 'has' a macrostructure, but that such a structure is assigned to the text by a writer or reader. In this sense, . . . themes or topics are cognitive units. They represent how the text is understood . . . and how relevancies are stored in memory. (1985: 76).

Van Dijk continúa explicándonos cómo las distintas representaciones del mundo en la memoria del sujeto condicionan este proceso. Pero también dará importancia a factores extrasubjetivos, textuales, los cuales interpretará el sujeto por medio de *macroestrategias*. Hablando del lenguaje periodístico nos dirá:

(...) readers use expedient macrostrategies for the derivation of topics from a text. For news discourse, these strategies have important textual devices to help build the thematic structure. (Van Dijk 1985: 77).

Todo esto hace clara alusión a los dos tipos de conocimiento que, dentro de la teoría de los esquemas, se podrían separar en *esquemas de contenido* y *esquemas formales*. Por un lado las representaciones de tipo conceptual, y por

otro las representaciones de tipo formal (las expectativas estructurales), operan sobre el procesamiento textual.

A la luz de la ciencia psicológica actual, será conveniente ver en qué términos se puede explicar todo esto, y ver qué conclusiones se pueden desprender. Para ello, me referiré en primer lugar a distintas facetas del funcionamiento de la memoria humana.

3. El funcionamiento de la memoria durante la lectura.

Las teorías más actuales de la memoria parten de la división de esta en distintos modelos de almacenamiento. Atkinson y Shiffrin (1968) distinguen en su funcionamiento las características formales, estructurales, por una parte; y los procesos de control por otra. Este funcionamiento se manifiesta en tres tipos distintos de almacenamiento: sensorial, a corto plazo, y a largo plazo (cf. Sebastián 1983).

A pesar de que esta concepción teórica en su modelo inicial ha sido criticada, el planteamiento original sigue estando vigente, aunque con variaciones y reformulaciones, por lo que lo utilizaremos como guía en esta exposición.

3.1 El almacenamiento a corto plazo.

El primer estadio consiste en el almacenamiento sensorial, momento en el que la imagen visual o auditiva queda recogida y conformada durante unos instantes (fracciones de segundo) para posteriormente ser incorporada selectivamente al almacenamiento a corto plazo. Dado que desde el punto de vista lingüístico esta primera etapa carece de interés, pasaremos directamente a la siguiente.

El *almacenamiento a corto plazo* (*short-term memory*) se manifiesta como trascendentalmente importante en el procesamiento textual. Este es el retén temporal del cual hablaban Kintsch y Van Dijk en su explicación del procesamiento textual. Atkinson y Shiffrin (1968) concibieron su codificación como exclusivamente auditivo-verbal-lingüística, pero está ampliamente demostrado que también queda codificada en este almacén información de tipo visual (Brooks 1968; Posner y Keele 1967; Phillips y Baddeley 1971; Shepard y Metzler 1971; etc.).

Esto es muy importante, pues permite la integración y puesta en relación de sistemas de signos diferentes, posibilitando un procesamiento en el que la contornualización textual juegue un papel importante.

El almacenamiento a corto plazo tiene unas características peculiares: es un almacenamiento limitado y temporal, en el cual parece que la información se almacena agrupada en bloques (como demostró Miller, 1956), de aquí la importancia de los elementos cohesivos en el nivel superficial textual para una

agrupación y abstracción adecuada de las proposiciones que se van procesando. Se le han atribuido otras propiedades, pero muchas de ellas han sido sometidas a discusión.

El énfasis del modelo original en una concepción estática ha dado paso a un replanteamiento como *memoria de funcionamiento* (*working memory*) (Baddeley y Hitch 1983), solución que le da un papel más dinámico a este tipo de almacenamiento. En esta nueva concepción, el sistema es más flexible, y el procesamiento y almacenamiento son difíciles de distinguir.

También tenemos algunos aspectos de interés para el tema que nos ocupa en este nuevo modelo. En particular, el hecho de que se haya descubierto un subsistema separado para el procesamiento visual (Brooks 1967, 1968; Baddeley et al. 1974; Kroll et al. 1970) hace que tengamos en cuenta que en la lectura el factor visual es muy importante como integrador de signos conceptuales y signos contornuales. Por el contrario, la vinculación de lenguaje hablado-no escrito—con imágenes seguiría un proceso diferente, pues se utilizarían dos subsistemas distintos a la vez.

Este modelo permite explicar algunos aspectos concretos. Cuando se interpolan actividades, sólo se dará el reemplazamiento de unos elementos por otros cuando se clasifiquen en una misma categoría, lo que no siempre es así. Esto explica por qué hay partes y elementos de un texto que se recuerdan mejor que otros, independientemente de si vienen antes o después. Su recuperabilidad depende de cómo los hayamos categorizado y de la importancia que les hayamos dado.

En Baddeley y Hitch (1983: 525), estos autores nos ofrecen un intento de explicación de cómo se da el proceso de lectura en el niño. Partiendo de una división de la memoria en funcionamiento en tres partes—el *sistema central*, el *lazo articulatorio* o “retén fonémico”, y la *agenda viso-espacial*—, plantean la posibilidad de que los grafemas se asocien a los sonidos correspondientes, pudiendo aprovechar así el lazo articulatorio (registro sonoro) y no sólo la agenda viso-espacial (registro visual). Este es un proceso que se da claramente en los lectores adultos, y que explica que el conocimiento de la pronunciación ayude al procesamiento textual.

3.2. El procesamiento a largo plazo.

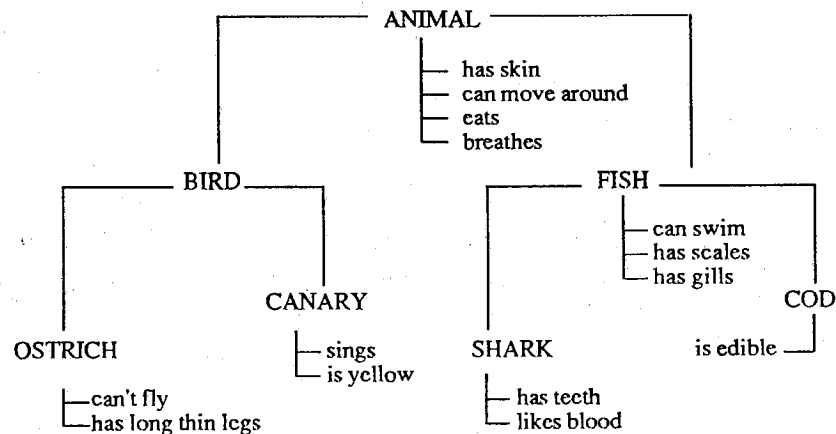
El tercer tipo de almacenamiento, el de la *memoria a largo plazo* (*long-term memory*), queda constituido por toda la información que se incorpora de manera permanente. Aunque en un primer momento la manera en que esta información se organizaba estaba considerada como un proceso pasivo (Tulving 1966), últimamente se ha reconocido la importancia de esta organización para una recuperación adecuada de los contenidos.

Hasta que Tulving no hizo la distinción, en 1979, entre *memoria episódica* y *memoria semántica*, los estudios sobre este tipo de almacenamiento sólo hacían alusión al primero de los dos subtipos citados. Esta memoria episódica estaría ligada al momento concreto en el que se adquirieron los contenidos correspondientes y a las propias experiencias del sujeto. Por el contrario, la memoria semántica comprendería conocimientos no ligados a ningún momento ni circunstancia concreta. Estas diferencias deberían repercutir en el modo de almacenamiento y recuperación de la información correspondiente.

Los estudios sobre la memoria episódica se han basado esencialmente en analizar los procesos de conocimiento y recuerdo (cf. Mandler 1981, por ejemplo) y el mecanismo de recuperación de la información. Dado que este tipo de memoria vincula al individuo con la experiencia del mundo exterior, es previsible pensar que existe un mecanismo que posibilite la transferencia de información hacia la memoria semántica, para su incorporación en las estructuras superiores de conocimiento.

Por lo que respecta a la memoria semántica, que organiza nuestro conocimiento del mundo, habrá que decir que se han propuesto dos tipos principales de modelos. Por un lado tenemos los modelos de redes, y por otro los modelos de rasgos.

La primera persona que sugirió un modelo de red fue Quillian (1968), adelantándose a la distinción terminológica de Tulving entre los dos tipos de almacenamiento a largo plazo. En un modelo de red los conceptos están organizados jerárquicamente, y un concepto se puede representar como un nodo (*node*) en una red más amplia. La relación entre conceptos subordinados y superordinados puede ser directa, o bien mediada a través de otros conceptos de la red.



Una red semántica (Brachman, 1983)

Lo más interesante de este modelo desde el punto de vista psicológico es el hecho de que la recuperabilidad de los distintos conceptos dependerá de su situación en la red y del número de nodos que deba recorrer el proceso de búsqueda. De acuerdo con esto, se tardará más tiempo en procesar las propiedades más generales que las específicas, puesto que aquéllas se almacenan en el término supraordenado. Wilkins (1971) demostró que esto no es siempre así, pues existen otros factores que deben ser tenidos en cuenta, como la frecuencia de uso de los distintos términos.

Rips, Shoben y Smith (1973) también obtuvieron datos que se contradecían con los de Quillian. Por esto es por lo que propusieron un nuevo modelo de memoria semántica, basada en conjuntos de rasgos y no en redes. En este modelo, los conceptos son almacenados como agrupaciones de rasgos, los cuales pueden ser de dos tipos, *definitorios* y *característicos*. Los definitorios incluyen el concepto dentro de una categoría superior, mientras que los característicos lo destacan frente a otros conceptos pertenecientes a la misma categoría.

Un modelo que también ha sido motivo de críticas. Por un lado, se hace difícil determinar los rasgos definitorios, e incluso si estos son posibles (Collins y Loftus 1975). Asimismo, de acuerdo con la capacidad humana de formar bloques (*chunks*) con los conceptos, la representación en forma de rasgos motivaría una recuperación más lenta cuando existe más información almacenada, lo que claramente no es así.

En cualquier caso, un defecto criticable en ambos modelos sería el considerar las categorías como entidades discretas, fácilmente delimitables, cuando sabemos que en el mundo real hay ejemplos más claros de una categoría y ejemplos menos claros. La pertenencia a una categoría es algo gradual, y los límites de la categoría no están claramente definidos, sino que son borrosos. Rosch (1973, 1975, 1977, 1978) nos expone el problema y establece la existencia de "prototipos" (cf. también la "semántica de preferencias" de Fass y Wilks, 1983).

3.3. Modelos semánticos para la interpretación semántica.

Estos modelos de organización semántica mental han favorecido la creación de formulaciones aplicables al procesamiento del lenguaje. El *modelo de rasgos* tiene su correlato más claro en el análisis componencial (cf. Nida 1975) o los enfoques de la gramática generativa (a partir de Fodor y Katz, 1964). En esta concepción, se asume que los conceptos están almacenados como conjuntos de rasgos, y que al interpretar y producir el lenguaje natural los vamos desarrollando en una estructura superficial.

De los modelos expuestos, el de redes es el más aprovechable para integrarlo en una teoría del procesamiento textual, si bien éste deberá tener

bastante más sofisticación que el original de Quillian: Collins y Loftus (1975) presentan una propuesta con un diccionario separado de la red conceptual. En esta red, los nexos se organizan según el grado de relación o conexión semántica. Los conceptos se ponen en relación por medio de sus propiedades comunes, por lo que cuantas más compartan más relacionados estarán.

El texto es una pequeña estructura de conocimiento que, aunque limitada, también reproduce este tipo de estructuración reflejada en los modelos. Por esto es por lo que se han desarrollado modelos de redes más o menos ortodoxos que puedan dar cuenta de las relaciones intratextuales, de la misma manera que ocurre con las estructuras de conocimiento. Así, tenemos modelos como el de Schank et al. (1973), Simmons (1972), de Beaugrande (1980), etc., los cuales han sido utilizados, principalmente, en estudios de lingüística computacional.

No sólo se ha intentado ver la misma estructura de la organización del conocimiento en los textos. Los estudios sobre la activación de estructuras de conocimiento al procesar lenguaje natural han puesto en evidencia la existencia de distintos tipos de estas estructuras en el almacenamiento a largo plazo. Según las propuestas existentes, el conocimiento no se organiza de una manera única, sino que existe una variedad de organizaciones que posibilita el procesamiento de distintos tipos de información que se dan simultáneamente. Esto es la *teoría de los esquemas (schemata theory)*.

Minsky (1975, 1977) nos habla de representaciones del conocimiento que él llama *marcos (frames)*. Estos adoptan la forma de redes donde aparecen unos determinados "casilleros" que pueden adoptar distintos valores. En esencia, describen objetos y acciones prototípicas.

Schank y Abelson (1977a, 1977b) reformulan los *escenarios (scenarios)* a los marcos que representaban acciones en términos de *guiones (scripts)*. Estos describen acontecimientos rutinarios simples, y en su representación existen casilleros para *roles, propiedades y acciones*. El uso de *guiones* en el procesamiento textual fue estudiado con ordenadores, dando resultados interesantes.

El término "escenario" es usado con posterioridad por Sanford y Garrod (1981) que ven a éste como un marco o situación a partir del cual pueden ser activados determinados roles y acciones.

En nuestra memoria semántica también aparecen organizadas de alguna manera nuestras expectativas sobre *objetivos (goals)* y *planes (plans)*. Estas expectativas también pueden ser activadas al procesar discurso. Se ha llegado incluso a formalizar historias en estos términos (cf. Lehnert 1981).

Finalmente, es interesante hacer notar que no sólo disponemos de configuraciones del conocimiento de tipo conceptual, que sólo ayudan a interpretar el contenido textual. También disponemos de información almacenada de tipo formal, que nos ayuda a activar expectativas sobre lo que habremos de encontrar en el texto y sobre cómo estará distribuido.

Esto refleja la distinción ya citada entre esquemas de contenido y esquemas formales. En este sentido, las "gramáticas de historias" (cf. Thorndyke 1977, por ejemplo) constituyen un ejemplo de este tipo de información.

3.4. Información multicódigo.

Un último aspecto de interés es el hecho de que la información almacenada no es solamente información de tipo verbal o proposicional, sino que también puede coexistir con información de tipo visual. En este sentido, hay varias hipótesis: la hipótesis de codificación dual (Paivio 1971), la hipótesis radical de capacidad para formar imágenes mentales (Shepard y Cooper 1982; Kosslyn 1981), la hipótesis conceptual-proposicional (Pylyshyn 1983), etc. En esencia son dos actitudes encontradas: frente a los que proponen la coexistencia de ambos códigos, existen quienes propugnan un código único que represente a ambos.

La posibilidad de un código dual abre la puerta a una propuesta de "hipertexto cognitivo". El término "hipertexto" está deliberadamente tomado de la informática, y, a pesar de su falta de una definición precisa, podría decirse que consiste en un texto "global", con capacidad ilimitada, donde se pueden poner en relación los elementos más lejanos, y donde todo tipo de información, en todos los formatos imaginables, coexiste. Imaginémos un gigantesco fichero donde hay almacenados documentos, frases sueltas, experiencias, imágenes, etc., y todo tipo de información procesable. Esta información aparece relacionada de distintas maneras, de acuerdo a la experiencia personal del individuo. En esta concepción quedarían integradas conjuntamente la memoria episódica y la memoria semántica. De acuerdo con esto, la coexistencia de dos códigos, el contornual y el conceptual, en un mismo texto, es procesable e integrable en el "hipertexto cognitivo" del lector. De la misma manera, la existencia de elementos del texto en el "hipertexto" hace que éstos sean puestos en relación con nuevos elementos que ayuden a dar sentido al texto, posibilitando inferencias que permitan comprenderlo. En esencia, éste es el proceso "TOP-DOWN / BOTTOM UP" que se da al activar los esquemas de conocimiento (cf. Brown y Yule 1983: 234). Esta concepción también permitiría darle una importancia al contexto situacional del lector en el proceso de lectura.

4. Conclusiones.

Todo este repaso de las distintas teorías sobre la organización del conocimiento en relación con el proceso lector no ha tenido otro objeto que el de resaltar dos aspectos. En primer lugar, la importancia de la contextualización en su sentido más amplio. Un texto escrito no es simplemente lenguaje impreso,

sino también el medio y las circunstancias en las que se manifiesta, así como los distintos códigos que lo acompañan (que son interpretados conjuntamente por la memoria, según los modelos expuestos). El alumno procesa todo esto y lo integra en sus estructuras de conocimiento. De aquí la importancia de huir de la artificialidad impuesta por el entorno de la clase extranjera y la artificialidad que impone un texto no auténtico, donde muchas veces no se respeta la posibilidad de disponer de un código múltiple.

El segundo punto al que me referiré es la distinción, mencionada en la primera sección, entre la dimensión sintagmática y la dimensión paradigmática. Ambas dimensiones reflejan dos procesos diferentes y complementarios que se dan al leer el texto, recogidos en los modelos de memoria comentados. Por un lado, el procesamiento sintagmático, que va recogiendo linealmente el texto implicado, y por otro lado el procesamiento paradigmático, que va contrastando lo recogido en el almacenamiento a corto plazo con las organizaciones superiores existentes en el almacenamiento a largo plazo. La importancia de uno u otro tipo de procesamiento en la lectura de los distintos tipos de textos a los que me he referido está por demostrar, pero quizá ahí radique la clave del modo tan diferente con que el lector aborda unos y otros textos.

NOTAS

1 De estos dos experimentos, el primero de ellos, con materiales en prosa, fue exhaustivamente descrito en Inchaurrede y Rodríguez-Maimón 1987. También se hace una descripción rápida del experimento en Inchaurrede y Rodríguez-Maimón 1989.

2 El segundo experimento, con materiales en verso (poemas), aparece descrito en Inchaurrede y Rodríguez-Maimón 1989.

REFERENCIAS

- ATKINSON, R.C. y R. M. SHIFFRIN. 1968. "Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes". En *The Psychology of Learning and Motivation*, ed. K. W. Spence and J. T. Spence. Nueva York: Academic Press. Vol. 2. 89-122.
- BADDELEY, A.D. y G. HITCH. 1983. "Memoria en funcionamiento". Trad. por K. Alvaréz y T. del Amo. En Sebastián, ed. (1983: 471-483). Trad. de "Working Memory". En *The Psychology of Learning and Motivation*. Vol. 8. Nueva York: Academic Press.

- BADDELEY, A.D., S. GRANT, E. WIGHT y N. THOMPSON. 1974. "Imagery and Visual Working Memory". En *Attention and Performance 5*, ed. P. M. Rabbitt y S. Dornick. Londres: Academic Press, 1975.
- BEAUGRANDE, R. de. 1980. *Text, Discourse and Process*. Londres: Longman.
- . 1981. "Design Criteria for Process Models of Reading". *Reading Research Quarterly* 16: 261-315.
- BRACHMAN, R.J. 1983. "What IS-A Is and Isn't: An Analysis of Taxonomic Links in Semantic Networks". *Computer* 16.10: 30-36. IEEE Society (USA).
- BROOKS, L.R. 1967. "The Suppression of Visualization by Reading". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 22: 349-68.
- . 1968. "Spatial and Verbal Components in the Act of Recall". *Canadian Journal of Psychology* 22: 349-68.
- BROWN, G. and G. YULE. 1983. *Discourse Analysis*. Cambridge UP.
- BUSQUETS, L. 1977. *Para leer la imagen*. Madrid: ICCE.
- COLLINS, A.M., y E.F. LOFTUS. 1975. "A Spreading-Activation Theory of Semantic Processing". *Psychological Review* 82: 407-428.
- DIJK, T.A. van. 1977. *Text and Context*. Londres: Longman.
- . 1985. "Structures of news in the press". En *Discourse and Communication*, ed. T.A. van Dijk. Berlín: de Gruyter. 69-93.
- FASS, D., y Y.A. WILKS. 1983. "Preference Semantics, Ill-Formedness, and Metaphor". *American Journal of Computational Linguistics* 9.3-4: 178-87.
- FODOR, J.A., y J.J. KATZ, eds. 1964. *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, NJ.
- GOODMAN, K. 1975. "The Reading Process". En *Language and Literacy: The Selected Writings of Kenneth Goodman*, ed. F.W. Gollasche. Londres: Routledge and Kegan. (También en *Integrative Approaches to Second Language Reading*, ed. P. Carrell, J. Devine y D. Eskey. Cambridge UP. 11-21).
- GUTWINSKI, W. 1976. *Cohesion in Literary Texts: A Study of Some Grammatical and Lexical Features of English Discourse*. La Haya: Mouton.
- HALLIDAY, M.A.K., y R. HASAN. 1976. *Cohesion in English*. Nueva York: Longman.
- INCHAURRALDE, C., y M.J. RODRIGUEZ-MAIMON. 1987. "Why We Need to Teach How to Recognize Organization in Texts: Some Considerations". Congreso TESOL-Spain 1987, Zaragoza. Artículo inédito.
- . 1989. "El uso de poemas dentro de la clase de lengua extranjera". *Actas del VI Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Santander: Universidad de Cantabria. 283-290.
- JOHNSON-LAIRD, P.N. y P.C. WASON, eds. 1977. *Thinking: Readings in Cognitive Science*. Cambridge UP.
- JORDAN, M.P. 1984. *Rhetoric of Everyday English Texts*. Londres: Allen and Unwin.
- KINTSCH, W., y T.A. van DIJK, 1978. "Toward a Model of Text Comprehension and Production". *Psychological Review* 85: 363-94.
- KOSSLYN, S.M. 1981. *Image and Mind*. Cambridge (MA): Harvard UP.
- KROLL, N.E.A., T. PARKS, S.R. PARKINSON, S.L. BIEBER y A.L. JOHNSON. 1970. "Short-Term Memory while Shadowing: Recall of Visually and Orally Presented Letters". *Journal of Experimental Psychology* 85: 220-224.
- LEHNERT, W.G. 1981. "Plot Units and Summarization". *Cognitive Science* 4: 239-331.

- LEVIN, S.R. 1983. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Trad. de J. Rodríguez Puértolas y C.C. de Rodríguez Puértolas. Madrid: Cátedra. Trad. de *Linguistic Structures in Poetry*. La Haya: Mouton, 1962.
- MANDLER, G. 1981. "The Recognition of Previous Encounters". *American Scientist* 69: 211-17.
- MEYER, B.J.F. *The Organisation of Prose and Its Effects on Memory*. New York: New Holland.
- MILLER, G. 1956. "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information". *Psychological Review* 63: 81-97.
- MINSKY, M. 1975. "A Framework for Representing Knowledge". En *The Psychology of Computer Vision*, ed. P.H. Winston. Nueva York: McGraw-Hill.
- . 1977. "Frame-System Theory". En Johnson-Laird y Wason, eds. (1977).
- NIDA, E.A. 1975. *Componential Analysis of Menaging*. La Haya: Mouton.
- PAIVIO, A. 1971. *Imagery and Verbal Processes*. Nueva York: Holt.
- PHILLIPS, W.A. y A.D. BADDELEY. 1971. "Reaction-Time and Short-Term Visual Memory". *Psychonomic Science* 22: 73-74.
- POSNER, M.I. y S. KEELE. 1967. "Decay of Visual Information for Single Letter". *Science* 158: 137-39.
- PYLYSHYN, Z.W. 1983. "La naturaleza simbólica de las representaciones mentales". En Sebastián, ed. (1983: 367-84).
- QUILLIAN, M.R. 1968. "Semantic Memory". En *Semantic Information Processing*, ed. M.L. Minsky. Cambridge (MA): M.I.T. Press.
- RIPS, L.J., E.J. SHOEN y E.E. SMITH. 1973. "Semantic Distance and the Verification of the Semantic Relations". *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour* 12: 1-20.
- ROSCH, E. 1973. "On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories". En *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, ed. T.E. Moore. Nueva York: Academic Press.
- . 1975. "Cognitive Representations of Semantic Categories". *Journal of Experimental Psychology: General* 104: 192-253.
- . 1977. "Classification of Real-World Objects: Origins and Representations in Cognition". En Johnson-Laird y Wason (1977).
- . 1978. "Principles of Categorization". En *Cognition and Categorization*, ed. E. Rosch y B., Lloyd. Hillsdale (NJ): L.E.A.
- RUMELHART, D. 1977. "Toward an Interactive Model of Reading". En *Attention and Performance* 6, ed. S. Dornick. Hillsdale (NJ): L.E.A.
- SANFORD, A.J. y S.C. GARROD. 1981. *Understanding Written Language*. Nueva York: Wiley.
- SCHANK, R.C. y R.P. ABELSON. 1977a. "Scripts, Plans and Knowledge". En Johnson-Laird y Wason, eds. (1977).
- . 1977b. *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Lawrence Erlbaum.
- SCHANK, R.; C. GOLDMAN y R. RIESBECK. 1973. "MARGIE: Memory, Analysis, Response, Generation and Inference in English". En *Advanced Papers for the Third International Joint Conference in Artificial Intelligence*. Stanford, USA.

- SEBASTIAN, M.V., ed. 1983. *Lecturas de psicología de la memoria*. Madrid: Alianza Universidad.
- SHEPARD, R.N. y J. METZLER. 1971. "Mental Rotation of Three-Dimensional Objects". *Science* 171: 701-3.
- SHEPARD, R.N. y L.A. COOPER, eds. 1982. *Mental Images and Their Transformations*. Cambridge (MA): M.I.T. Press.
- SIMMONS, R.F. 1972. "Some Semantic Structures for Representing English Meanings". Tech. Report, NL-1. (Computer Science Dept., U. of Texas, Austin).
- STANOVICH, K.E. 1980. "Toward an Interactive-Compensatory Model of Individual Differences in the Development of Reading Fluency". *Reading Research Quarterly* 16: 32-71.
- THORNDYKE, P.W. 1977. "Cognitive Studies in Comprehension and Memory of Narrative Discourse". *Cognitive Psychology* 9: 77-110.
- TULVING, E. 1966. "Subjective Organization and Effects of Repetition in Multi-Trial Free-Recall Learning". *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour* 5: 193-97.
- . 1979. "Relation between Encoding Specificity and Levels of Processing". En *Levels of Processing in Human Memory*. Hillsdale (NJ): L.E.A.
- URQUHART, A.H. 1984. "The Effect of Rhetorical Ordering on Readability". En *Reading in a Foreign Language*, ed. J.C. Alderson y A.H. Urquhart. Longman.
- WIDDOWSON, H.G. 1978. *Teaching Language as Communication*. Oxford UP.
- WILKINS, A.J. 1971. "Conjoint Frequency Category Size and Categorization Time". *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour* 10: 382-85.

LA ESTRUCTURA INFORMATIVA EN LA DOBLE CODIFICACION DEL LENGUAJE PU- BLICITARIO

M^a Nieves GUALLAR ABADIA
Universidad de Zaragoza

De entre los sistemas de comunicación al alcance del hombre la publicidad es, sin duda, aquél que se caracteriza por tener una mayor proyección y dinamismo así como por una más variada gama de posibilidades de aplicación. El poder de la publicidad, hoy por hoy, es un hecho evidente. De aquí que el lenguaje publicitario se haya convertido en sugestivo objeto de reflexión para especialistas de muy diversos campos: psicólogos, sociólogos y, sobre todo, lingüistas, quienes, siendo los promotores y conductores de este interés interdisciplinar, han enriquecido el estudio del fenómeno publicitario con sus aportaciones.

El objetivo del presente estudio es contribuir al desentrañamiento de este lenguaje tan simple en forma como complejo en contenido; lenguaje donde se entremezclan códigos y codificaciones, donde lo verbal y lo visual se unen para formar un todo indisoluble. Es por ello por lo que nuestro análisis va a centrarse en ambos elementos. Para llevarlo a cabo nos hemos basado en un corpus de textos publicitarios extraídos de revistas de divulgación (semanales y mensuales) tanto españolas como inglesas publicadas a partir de agosto de 1987 hasta el momento presente (septiembre 1989). Tras una primera reflexión general

sobre el fenómeno publicitario con el fin de acercar al lector a la complejidad y riqueza del tema de nuestro artículo, pasaremos a analizar, más concretamente, las estrategias visuales y verbales de las que se sirve el publicista para granjearse el beneplácito del receptor y ver así culminada su meta inicial: *el consumo del producto*.

En la elección de colores, formas, encuadres, así como en aquella de vocablos y frases, el publicista no deja nada al azar. Mediante el hábil empleo de técnicas visuales puede enriquecer la imagen pública de su artículo; técnicas que permiten desprender del mensaje y, por consiguiente, del producto en sí un mundo de contenidos subyacentes que se escapan a simple vista y que no obstante van a condicionar de forma determinante su éxito en el mercado. Lo mismo ocurre en lo referente al componente escrito. Cualquier eslogan publicitario, por simple que éste sea, es el resultado de la aplicación de un cúmulo de estrategias que recorren desde la estructuración gramatical hasta la selección de vocablos o el número de los mismos.

A la hora de analizar el texto publicitario en inglés-español nos ha parecido conveniente realizar nuestro análisis no desde una perspectiva puramente gramatical, que correría el riesgo de reducir el texto publicitario a un listado de tiempos verbales, predicaciones y estructuras inconexas, sino desde una perspectiva *funcional* centrada en el contenido, en la *estructura informativa* de los textos y capaz de dar cuenta del "dinamismo comunicativo" de los elementos que los conforman. Es ésta una visión introducida por primera vez por lingüistas de la Escuela de Praga, y continuada posteriormente por Halliday y colaboradores. De acuerdo con esta visión, toda lengua posee diferentes maneras de organizar el mismo mensaje, de comunicar el mismo contenido proposicional. Lo que el hablante hace a la hora de emitir un mensaje es elegir entre las opciones que su lengua le ofrece aquella que más se adecúa al contenido que desca expresar. Así, no sólo es significativo el *qué* se dice sino también el *cómo* se dice, puesto que la forma en la cual el mensaje es expresado posee un significado propio, más sutil si se quiere, que revierte y contribuye a completar el propio contenido proposicional de dicho mensaje. Si bien esta visión del lenguaje en términos de estructura informativa se ha venido aplicando tradicionalmente sobre el componente verbal de forma exclusiva, nos ha parecido conveniente y enriquecedor extenderla y emplearla como base de análisis sobre el otro importante componente del mensaje publicitario: *el visual*.

Una vez marcados los objetivos, pasemos pues a ver qué se esconde tras esa puerta tan accesible a primera vista como, a la vez, difícil de atravesar, constituida por el anuncio publicitario.

Si hay algún rasgo que define al lenguaje publicitario independientemente de la lengua en la que se emita, éste es, sin duda, su carácter *unidireccional*; nos encontramos ante un emisor que transmite cierta información a un receptor

anónimo a quien no se le da la oportunidad de responder, replicar o rebatir argumentos. Todo encuentro interpersonal lleva implícita una oportunidad de comunicación que se materializará o no, exclusivamente, si ésta es la voluntad de los participantes. En el lenguaje publicitario, donde emisor y receptor mantienen una relación *asimétrica*, la posibilidad se ha de transformar en un hecho real: en *comunicación efectiva*.

El emisor publicitario es un comunicador que actúa movido por un objetivo esencialmente práctico, vender un producto, y un claro propósito, *persuadir*:

El publicitario... trabaja pensando: "Este es mi pensamiento, usted debe aceptarlo y actuar de acuerdo con lo que le pido", si éste hecho no se produce, la publicidad no sirve porque su móvil es HACER TOMAR ACTITUDES. (Lorente 1987: 54)

Es en la comunicación publicitaria donde el "poder persuasivo" del lenguaje se pone de manifiesto más claramente; donde la capacidad de un enunciado o imagen para provocar en el receptor un determinado comportamiento se hace más evidente. Nos enfrentamos, de este modo, con un emisor que hace de la *manipulación* del receptor una eficaz arma de trabajo; manipulación que hemos de entender en la doble acepción del término, a saber:

- 1) Manipulación como empleo y *transformación* de una materia prima, palabras e imágenes en este caso, en un determinado producto final, el anuncio publicitario.
- 2) Manipulación como *control* soterrado de los deseos y aspiraciones del público receptor, como manejo de imágenes y locuciones para la consecución de lo que en pragmática se denomina "el efecto perlocutivo".

El propagandista se propone convencer y conmovir¹, y para ello opera directamente sobre los sentimientos del receptor; más que crear emociones lo que hace es estimular o evocar aquellas ya existentes en su auditorio y que mejor encajan en sus planes. Es "el mago de la sugestión"; juega con las frustraciones, deseos y carencias de su público, y si éstos no existen los creará para dar coherencia a su propuesta, para que su producto se revele como la esperada panacea capaz de dar satisfacción; de aquí la importancia de que el publicista conozca lo más perfectamente posible a su público; porque, aunque no pueda dar gusto a la totalidad del mismo, sabe bien que el impacto de su mensaje dependerá del uso que haga de las creencias y deseos colectivos, de cómo maneje los resortes que mueven y motivan a su auditorio.

People respond to persuasion that promises to help them in some way by satisfying a want or need. That's why the persuader must think in *terms of the*

persuadee's needs as well as his or her own. . . . Persuasion is a reciprocal process in which both parts are dependent upon one another. . . . Communication effects are the greatest where the message is in the line with the existing opinions, beliefs and dispositions of the receivers.

(Jowett y O'Donnell 1986: 24-5, 116)

En publicidad, el emisor se sirve de *canales artificiales* que actúan de intermediarios entre él y el receptor. Esta artificialidad es otro condicionamiento importante ya que la inexistencia de contacto personal y la seguridad de no tener réplica inmediata permiten al emisor actuar de una forma agresiva en un intento de dirigir el comportamiento del receptor en una determinada dirección y, lo que es más importante, sin que éste último se sienta ni ofendido ni manipulado. Radio, TV, revistas... cada medio lleva implícito, por la cantidad de sentidos que participan, un mayor o menor grado de penetración. Cuantos más sentidos intervienen y más intensamente operan, más posibilidades tiene el mensaje de llegar a la mente del auditorio. Cada medio supone así una plataforma acondicionada con elementos y accesorios diferentes; la clave está en saber extraer al máximo la calidad de percepción, los recursos de cada uno de ellos.

En la comunicación persuasiva y por tanto en la publicidad, que es persuasión por excelencia, intervienen elementos pertenecientes a muy diversos códigos: lo visual, lo sonoro, se articulan junto al mensaje lingüístico y contribuyen de forma diferente al sentido del mismo. Dos son los códigos predominantes en el anuncio publicitario (inglés-español), *el verbal y el visual*.

En todo anuncio el entramado visual ha de ser diáfano, preciso, y lo mismo ocurre con el entramado literario: pocas palabras pero cuidadosamente escogidas, porque un anuncio debe ser un "telegrama visual", una auténtica provocación basada en conseguir y encontrar la máxima concentración posible en imágenes y palabras.

¿Cómo captar la atención de un lector? Con un encabezamiento o eslogan que se ajuste a la personalidad pública de la marca, que hable de sus beneficios y ayude a retenerla en la mente; con una imagen nueva, insólita o incluso graciosa que, lejos de molestar al receptor, le agrade. La adecuación de imagen y texto a la marca y peculiaridades del producto es esencial para la consecución del propósito de todo publicista: vender.

La publicidad forma parte del producto, "es el producto"; para obtener el éxito es necesario una buena personalidad pública: que encaje con la forma de pensar, sentir y actuar del tipo de público al que el producto va destinado².

En líneas generales, toda oferta de venta que es lanzada al mercado es el resultado de la síntesis de dos factores: *utilidad y deseo*. Cada producto es creado bien para desarrollar una determinada actividad o finalidad práctica, bien para

colmar una aspiración o deseo del auditorio receptor, o bien para ambos fines; lo normal es que uno de estos dos factores predomine sobre el otro. La existencia de ambos elementos y el tanto por ciento en que éstos aparecen no es sólo una característica del producto, sino que además trasciende a la forma en que dicho producto es presentado y, por consiguiente, al texto e imagen publicitarios. Así, cuanto mayor sea el predominio del factor "utilidad", *mayor profusión textual* se empleará a la hora de anunciarlo; mientras que cuanto mayor sea el predominio del factor "deseo", la comercialización del producto se realizará mediante *textos más breves*.

El mejor ejemplo para ilustrar este segundo caso lo constituyen los anuncios de productos como colonias y licores. La reducción del texto es extrema y la razón de ello es clara: en el momento de comprar una colonia o un licor, el consumidor no toma una decisión trascendente; sabe que si el aroma o el sabor no le gusta puede tirar la botella y cambiar de marca la próxima vez, de ahí la importancia de rodear al producto de una imagen atrayente por sí misma; una imagen que evoque e incorpore no sólo los caracteres del producto, sino también los de un entorno, un mundo real o no pero lo suficientemente atractivo para la asegurar la fidelidad del consumidor al producto.

The task of the advertiser is to favourably dispose viewers to his product, his means, by and large, to show a sparkling version of that product in the context of glamorous events. The implication is that if you buy the one, you are on the way to realizing the other and you should want to.

(Goffman 1979:26)

Dado el predominio de la imagen en este tipo de anuncios, nos ha parecido interesante en primer lugar analizar qué resortes, qué estrategias son las que utiliza el propagandista para controlar el *potencial* de ese *lenguaje visual*; hasta qué punto factores como espacio, color, luz, forma, se combinan y funcionan como engranajes conformando lo que podríamos denominar *una nueva retórica visual*. Es en los anuncios de estos dos productos donde la capacidad provocadora y el poder atrayente del mensaje publicitario se dejan en manos de la imagen; *una imagen que condensa en formas lo que el eslogan no dice en palabras*. Así, el anuncio estándar de esta clase de productos viene a seguir el siguiente esquema: en un primer plano aparece una figura con los caracteres que el propagandista pretende asociar al producto: una mujer elegante y sensual, un hombre musculoso; también es frecuente el empleo de imágenes seriadas evocando ambientes selectos, informales, deportivos según sea la idea a predicar del artículo.

Estas figuras aparecen ocupando lo que he denominado una "posición temática". Nos hemos permitido aquí adoptar términos como tema/rema que normalmente se emplean al hablar de la estructura informativa del lenguaje, en

cuyo ámbito se define "tema" como aquel elemento/s sobre el cual gira el mensaje y que, generalmente, tiende a ocupar posiciones iniciales. "The theme is the starting point of an utterance ... what is thematised in a sentence is, in some sense, what the sentence is about" (Brown y Yule 1984: 126, 132). En el campo del *mensaje visual* el concepto de tema no se ajusta totalmente a dicha definición y la razón es obvia: el lenguaje escrito se rige por un claro principio de *linealidad* que no es extrapolable al plano visual. Ante un estímulo visual, la mirada del espectador no se mueve de izquierda a derecha sino que tiende a dirigirse al centro para ampliar posteriormente, y casi de forma instantánea, su radio de captación; tiende a concentrarse en el objeto que por su situación, tamaño y forma llama más la atención y que, generalmente, coincide con aquél colocado en una posición central dominante. Este objeto rodeado de sus características propias es el que se erige visualmente como *elemento temático*. Complementando dicha figura central, es muy frecuente la representación del logotipo asociado a la marca que, normalmente, se sitúa en una *posición remática* o secundaria; marca / logotipo que, ya empleada como tema o como rema visual, es siempre de alguna forma "focalizada", realizada, mediante el contraste de colores, el juego tonal o el empleo de una rotulación especial y característica con el fin de que la asociación "marca-producto-personalidad pública del producto" (Fig. 1, 2).

Mención especial merece el uso del *color y forma*, elementos que operan de manera diferente según el carácter del auditorio-receptor del mensaje. En anuncios de perfumes femeninos es común la aparición de figuras humanas, generalmente mujeres, sobre fondos que armonizan en color con los colores y formas de la marca, del producto y que incluso se asocia con su aroma: tonalidades rosas, amarillas dominan los fondos de anuncios de colonias florales; el verde o el azul son muy empleados en colonias deportivas mientras que el negro, rojo y ocre tienden a predominar en los perfumes. Es frecuente, también, el uso de punteados y difuminados dando una sensación de ligereza, suavidad y frescura; recursos estos que, en cambio, no aparecen en anuncios dirigidos al público masculino caracterizados por el empleo de colores fuertes, ya cálidos o fríos, pero siempre puros, nítidos, sin velados. Estos son factores que contribuyen a crear una sensación de fuerza, precisamente la idea que el publicista pretende predicar e imprimir a su oferta de venta.

Un contraste similar se puede observar en la *selección de marcos, de encuadres*: en anuncios de colonias de caballero, el producto y su envoltorio son frecuentemente tematizados y focalizados visualmente no sólo mediante un contraste tonal, sino también a través del empleo de encuadres rectos, cuadrados o triangulares; los primeros con un claro significado asociado: rectitud, solidez, como también ocurre con los segundos: acción, tensión, movimiento. En perfumes femeninos, sin embargo, predomina el uso de formas y marcos circu-

lares, ovalados, ondulados (generalmente asociados con ideas tales como protección, calor, ternura, calidez) acompañando y evocando de forma armónica el envoltorio y la presentación del producto. En ocasiones, es el propio cuerpo femenino el que actúa como marco rodeando al objeto presentado y, por consiguiente, comunicando una visión del producto como algo delicado, como un objeto precioso digno de atención, lo que Goffman denominó "the feminine touch" (Fig. 3, 4, 5): "Women more than men are pictured using their fingers and hands to trace the outlines of an object. This ritualistic touching is to be distinguished from the utilitarian kind that grasps, manipulates or holds" (Goffman 1979:29).

A la luz de lo anteriormente expuesto podemos afirmar que el publicista hace uso estratégico de la agudeza y el acento, técnicas visuales que emplea con un claro propósito: manejando hábilmente la primera conseguirá que la imagen sea nítida, fácilmente inteligible y descodificable o bien difusa creando así un ambiente más cálido e íntimo; mediante la segunda (acento), realizará aquella parte de la imagen que desea perpetuar en la mente del receptor.

¿Qué ocurre en anuncios de aquellos otros productos en los que el elemento objetivo-práctico (factor utilidad) domina sobre el elemento subjetivo (factor deseo)? A modo de ejemplo tomaremos los anuncios dedicados al mercado del automóvil que es, quizás, el más claro exponente de este tipo de productos. La persona que compra un coche lo podrá hacer, si se quiere, para culminar una aspiración personal o integrarse en el mundo o círculo social al que se asocia dicho producto, pero por encima de todo lo compra con una finalidad práctica.

Si hojeamos los anuncios de automóviles que aparecen en las revistas veremos que suelen seguir un esquema similar: en un primer plano, se sitúa una gran fotografía del coche en cuestión que se erige en *tema y foco visual* íntimamente ligado con el logotipo de la marca que suele ocupar una *posición remática*, pero que siempre está presente. Se coloca el coche, por lo general, sobre fondos claros (blancos, grises especialmente) creando una sensación de nitidez, claridad, e incluso de pulcritud, a la vez que consiguiendo un engrandecimiento del producto; éste último tiende a adoptar tonalidades puras, fuertes y cálidas (rojo, verde, negro) con el fin de hacer el contraste visual más impactante. No se tiende a usar imágenes auxiliares que puedan distraer la atención del consumidor de la figura central haciéndole sombra; de aparecer, ocuparán posiciones marginales no erigiéndose nunca en foco visual. Especialmente interesante resulta el empleo preponderante de enmarcamientos cuadrados y rectangulares así como el uso de un marco dentro de otro marco con el consiguiente *efecto focalizador-condensador*.

Otro elemento característico que llama la atención es la gran cantidad de texto, en términos comparativos, que acompaña este tipo de anuncios. Podemos decir que todos ellos parecen seguir una estructura similar: tras un titular más o

menos atrayente, con mayor o menor "gancho" y una buena fotografía del modelo, el lector se encuentra con un extenso subtexto donde se le informa de los pormenores de la máquina, sus características generales y prestaciones: motor, potencia, consumo, equipamiento... (Fig. 6, 7). ¿Por qué ese empleo de una imagen fuerte y dominante? ¿Por qué esta descripción minuciosa? Porque el publicista sabe que, tras el primer impacto visual, si la imagen es lo suficientemente atractiva, el lector va a estudiar la oferta detenidamente. Porque, en resumen, la combinación del atractivo de la imagen con la precisión y correcta selección de la información del mensaje es lo que va a determinar el éxito final del publi-propagandista: la compra del producto, culminación de aquel efecto perlocutivo que mencionamos anteriormente.

Cabe preguntarse ahora si estas técnicas, estas estrategias que hemos visto desplegadas en el componente icónico publicitario, son extrapolables al componente verbal tan importante, a su vez, en este tipo de comunicación. ¿Qué hay tras un eslogan publicitario? ¿Existe alguna razón que fundamente la estructuración gramatical, la selección de vocablos, en suma, la elaboración de un texto publicitario en el momento de la creación de una campaña, de un anuncio?

Al analizar un corpus numeroso de anuncios y eslóganes publicitarios lo primero que llama la atención es el carácter recurrente, la reiteración de determinadas estructuras así como el posicionamiento de determinados contenidos en lugares concretos de esas estructuras. La adopción de estas formas y contenidos específicos por parte del publicista no es producto de una elección gratuita, sino de una decisión sabiamente meditada, una elección (choice) plenamente significativa³. Las páginas siguientes pretenden dar luz sobre las causas que fundamentan esa elección significativa del publicista, ahora a nivel de texto escrito, no de imagen, mediante el estudio de eslóganes publicitarios en los que dicha elección se materializa. Tomaremos como punto de referencia una visión del texto, o mejor, de la oración o eslogan (ya que por lo general el eslogan suele ser una oración de dimensiones más bien breves) no en términos de sujeto, objeto y predicado sino de *unidades de información*. Además de usar la dicotomía *tema-rema*, ya antes aplicada al ámbito visual, definiéndose el rema en esta ocasión como aquéllo que se predica del tema, haremos referencia a los siguientes conceptos:

- 1) Información nueva (*new*) —aquella que suponemos desconocida por parte del receptor y que tiende a situarse en posiciones remáticas— e información dada (*given*), susceptible de ser obtenida a través del contexto textual o situacional que envuelve al mensaje.
- 2) Elemento focal / elemento no focalizado: aquél elemento más prominente desde el punto de vista informativo y que normalmente viene marcado por un acento nuclear.

Dos son las estructuras básicas que tienden a emplearse en los eslóganes publicitarios, a saber:

1) **TEMA**
(MARCA)

REMA (Foco)
(FABRICANTE / VALORES,
IDEAS BASICAS A PREDICAR
DEL PRODUCTO)

"103 BOBADILLA, Luz en tu copa."

"1900, hay que moverse".

"Un CAMPARI, cae bien".

"LAWSONS, light up your evening with a great scotch".

"ELNETT, the finest hairspray used by the finest hairdressers".

"THE NEW ASTRA BELMOT CD. Rather more gear than the ghia".

"DELIGHT, the pleasure is mine".

2) **TEMA**
(IMPERATIVO, F. VERBAL,
GRUPO NOMINAL)

REMA (Foco)
(MARCA)

"Share the secrets of CARDHU".

"Obviously... BAUME & MERCIER".

"Laugh at the passage of time... ANAGENESE."

"Nothing feels like BACARDI RUM".

"El tono lo da el negro, FREIXENET".

"Algo en el aire recuerda a LOEWE".

"Deseada como un OASIS".

"La satisfacción se llama BX."

Tanto en un caso como en otro, la estructura temática nos presenta la elección que *el emisor* ha hecho respecto a los elementos del mensaje; la estructura informativa y la elección del foco, si bien realizada por el mismo emisor, representa la materialización de opciones dirigidas *al receptor*. Estudie-mos con detenimiento los esquemas anteriormente expuestos:

• En ambos casos el *foco* recae en el *rema* (*end-focus principle*). El publicista reserva así *posiciones finales* para los elementos focalizados; su decisión tiene un fundamento: el *foco*, por lo general, expresa el punto *informativamente* más importante y que tiende a coincidir con información *nueva*. En aquellas campañas de introducción de productos en el mercado se

observa, tanto en inglés como en español, una preferencia por colocar la marca del producto en posición remático-focal mientras que en aquellas de productos ya conocidos, dicha posición se reserva a las ideas y valores que el propagandista desea asociar con su producto y que contribuirán a dotarlo de una personalidad pública propia. En el primer caso, "la novedad" viene a constituir *el propio producto*; en el segundo sin embargo, la "novedad" ya no es el producto en sí conocido de antemano por el receptor sino una *calidad*, un beneficio que se puede derivar del mismo. Lo que interesa al publicista no es la transmisión de una información más o menos novedosa / original, sino que el receptor retenga el nombre de la marca y, al menos, uno o dos caracteres relacionados con la misma de aquí lo similar de los esquemas y estructuras empleadas.

• En los eslóganes publicitarios apreciamos a su vez cómo *se reservan posiciones finales* a aquellos elementos e ideas que el propagandista quiere que el receptor *recuerde*. Para que el mensaje tenga impacto en la mente del auditorio ha de estar adecuado con las limitaciones del mismo. El receptor, y el publicista es consciente de ello, recuerda mejor aquello que oye o lee en último lugar, aquél elemento que es más recurrente; de aquí esa tendencia a reservar posiciones finales a la marca o a los valores connotados según sea el objeto perseguido.

• En ocasiones, las posiciones finales vienen a ser ocupadas por las partes más complejas del mensaje, predicaciones más elaboradas (*end-weight principle*):

"HUBORG, Don't let the good things of life to pass-by".

"HEINNEKEN, When you make a great beer you haven't to make a great fuss"

No obstante, este tipo de estructuras no es especialmente frecuente dado el grado de simplificación que en forma o contenido suele caracterizar al lenguaje publicitario.

Las páginas precedentes han pretendido realizar una aproximación desde una perspectiva distinta a un fenómeno tan cotidiano como es el mundo publicitario. Nuestro objetivo ha sido abrir una puerta para ver qué se esconde entre los bastidores de un fenómeno capaz de revestirse de tan brillante parafernalia, un fenómeno que no es sólo un amasijo informativo de balances de producción, sondeos de mercado o estrategias persuasivas sino que además es creación, que es en definitiva una *forma de arte*.

There are a lot of great technicians in advertising. And, unfortunately, they talk the best game. They can tell you that people in an ad. will get you greater readership. They can tell you that a sentence should be this short or that long... They can give you fact after fact after fact. They are the *scientists* of advertising. But there's one little rub. Advertising is fundamentally *persuasion* and persuasion happens to be *not a science but an art*⁴.

NOTAS

1 La retórica clásica señalaba la existencia de dos vías retóricas: una intelectual (*videm facere*, convencer), que a su vez se desarrolla a través de dos líneas diferentes, *narratio* y *argumentatio*, y otra afectiva (*animos impelere*, conmover). El publicista ha de ser consumado maestro en ambas vías.

2 Lorente 1987:15. La importancia de acompañar al producto de una adecuada campaña es esencial puesto que todo anuncio representa no sólo un medio, un vehículo de acceso directo al objeto de consumo, sino que se convierte, como L. Dobrow señala, en una extensión del propio producto: "A great advertising campaign imparts a special quality, an intangible but important extra value to the product being advertised. The ads. become more than effective sales tools, they become an *extension of the product* itself. In fact a great campaign not only *sells the product, it sells itself*" (L. Dobrow 1984:80).

3 Es en el contexto publicitario donde la noción de "choice", propia de la gramática sistémica, se manifiesta central. De acuerdo con esta corriente, que da prioridad a las relaciones sistémicas o paradigmáticas en contraste con la gramática generativa circunscrita al ámbito sintagmático, el hablante de toda lengua lleva a cabo continuamente opciones, elige de entre las posibilidades que su lengua le ofrece aquellos sistemas que más se adecúan al contenido que desea expresar así como al contenido situacional que rodea dicha expresión.

4 Dobrow 1986:20. Dobrow recoge en su libro este comentario de Bill Bernbach, quien puede ser considerado el padre del imperio publicitario de Madison Avenue y fundador de la agencia Doyle Dane Bernbach.

REFERENCIAS

- BROWN, George, y G. YULE. 1984. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge UP.
 BROWN, J. A. C. 1986. *Técnicas de Persuasión*. Madrid: Alianza.
 DOBROW, L. 1984. *When Advertising Tried Harder*. New York: Friendly Press.
 DYER, G. 1982. *Advertising as Communication*. Methuen. London.
 FELIUGARCÍA, Emilio. 1984. *Los Lenguajes de la Publicidad*. Alicante: Universidad de Alicante.
 GOFFMAN, Erving. 1979. *Gender Advertisements*. London: McMillan Press.
 GONZÁLEZ MARTÍN, Juan. 1982. *Fundamentos para la teoría del mensaje publicitario*. Madrid: Forja Editorial.
 JOWETT, G., y V. O'Donnell. 1986. *Propaganda y persuasión*. London: Sage.
 LORENTE, José Luis. 1987. *Todo lo que sé sobre publicidad*. Barcelona, Folio.
 LORENZO GONZÁLEZ, J. 1988. *Persuasión subliminal y sus técnicas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 PERICOT, Jordi. 1987. *Servirse de la Imagen*. Barcelona: Ariel Comunicación

REVISTAS

Inglesas: *Cosmopolitan, She, Woman, Time, Newsweek.*

Españolas: *Hola, Diez Minutos, Especial Dominical de los Diarios: Heraldo de Aragón, ABC, El País, Cambio 16,*

Primera Línea.

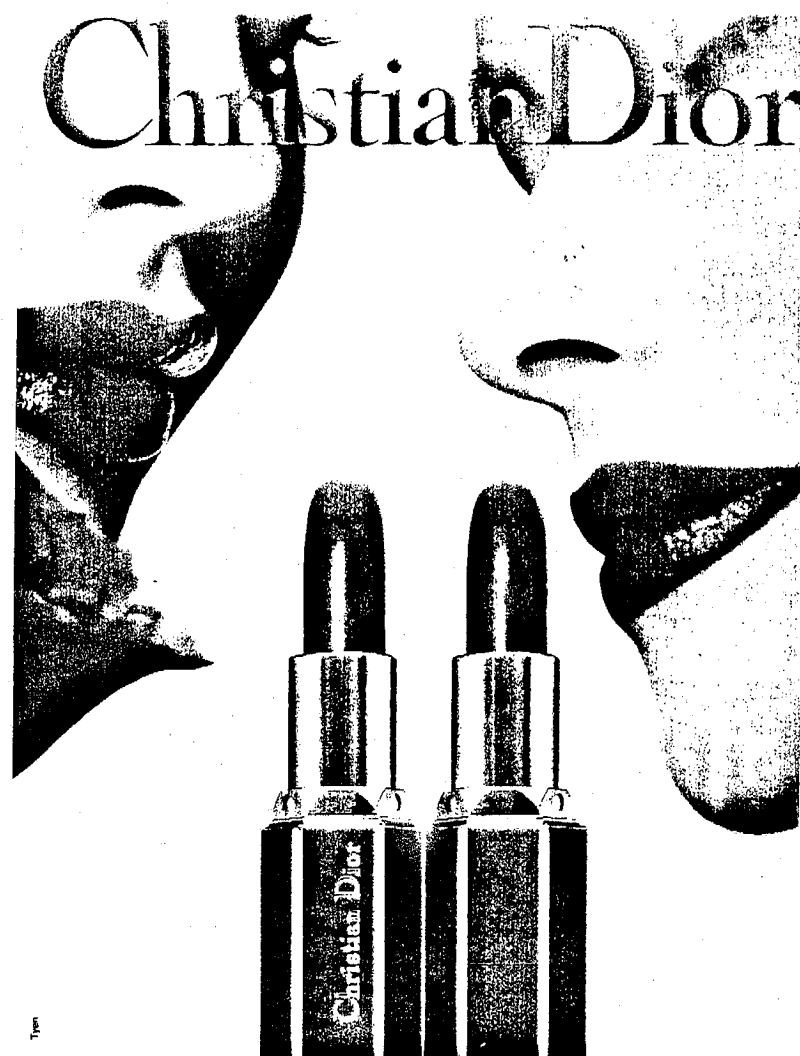


Fig. 1.- Obsérvese cómo la marca aparece ocupando una posición remática doble (parte superior y parte inferior sobre el propio producto). La característica gráfica, propia de la empresa (C. Dior) y utilizada en la comercialización de todos sus artículos, contribuye a la demarcación del producto. Predominio de elementos visuales sobre elementos textuales muy propio de productos cuyo consumo obedece a factores más subjetivos que objetivos o prácticos.



Fig. 2.- Extrema simplificación textual.
Nótese que la marca de la bebida aparece doblemente focalizada: 1) mediante un contraste tonal claro/oscuro; 2) y mediante un contraste espacial: las letras se agrandan accreando material y figuradamente el nombre del producto al lector consumidos



Fig. 3.- Un buen exponente de cómo se anuncia un artículo deseado por sí mismo más que por su utilidad. La modelo aparece en posición temática evocando los valores connotativos a derivar del producto el cual ocupa una posición remática (ángulo inferior). Como es propio en anuncios dirigidos hacia un público femenino, hay un predominio de líneas curvas dando sensación de ligereza, calidez así como un uso de contornos punteados, poco precisos (levedad, suavidad...)



LA NOUVELLE EAU DE TOILETTE POUR HOMME

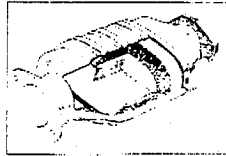
YVES SAINT LAURENT

Fig. 4.- En contraste con la F. 3 en este anuncio observamos un predominio de líneas rectas y volúmenes cuadrados y rectangulares así como contornos perfectamente dibujados creando una sensación de fuerza, estabilidad y solidez; valores que, bien el mismo hombre o la mujer que compra para él el producto, desean ver asociados a la figura masculina.



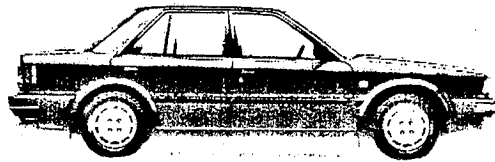
Fig. 5.- Nuevamente, líneas curvas, estructuras envolventes, uso de punteados y velados contribuyen a crear un impresión de levedad, frescura, suavidad. Obsérvese que en esta ocasión la propia figura femenina actúa como marco rodeando al producto en sí mismo; producto que, situado en el centro de la imagen, ocupa una posición temática siendo a su vez realzado mediante contraste tonal.

Forests play a vital role in purifying the air we breathe. Yet, ironically, man-induced pollution in the air is causing forests to wither and die. For this reason, we build cars that combine low fuel consumption with low, clean emission. Cars equipped with a highly efficient catalyzer. Like the Nissan Bluebird. In a world becoming increasingly aware of the requirements of the environment, the Bluebird makes a very sensible choice. It provides overall comfort while meeting the need to prevent air pollution. You could say the Bluebird sees the forest—without losing sight of the trees. All because of a very simple reason. In our many years of making cars, we've found that the more a car understands nature, the better it can meet its challenges. Nissan...it's only natural.



The highly efficient catalyzer in the Nissan Bluebird.

Specifications and equipment may vary according to market

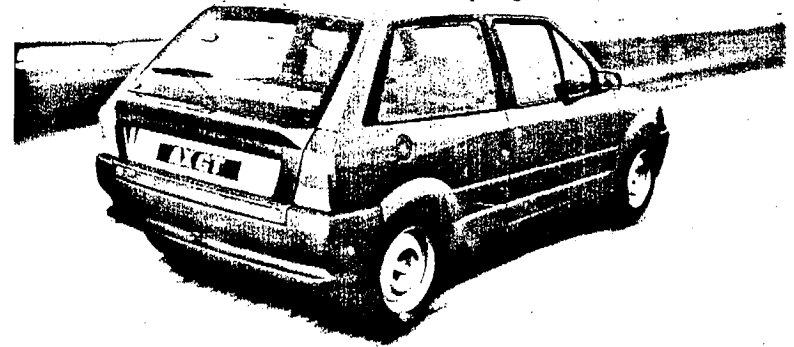


NISSAN BLUEBIRD

WHAT THE FORESTS TAUGHT US ABOUT BUILDING CARS

Fig. 6.— Tanto en este anuncio como en el presentado a continuación encontramos el típico exponente de mensajes creados para la comercialización de productos donde el factor práctico predomina. Se caracterizan por su gran profusión textual. El modelo queda destacado mediante contraste de color (color frío/cálidos) y se huye de encuadres circulares para ofrecer una visión directa del producto en la cual predominan las líneas rectas con su significado asociado de resistencia, invulnerabilidad.

Nuevo AX GT ¡Genial!



Es el AX GT un coche genial. Un coche genial con un motor de 1.301 cc., con 85 CV, que le da el ímpetu necesario para acelerar de 0 a 100 Km/h. en 9,3 segundos o para ponerse a 180 Km/h. de velocidad punta. Estabilidad a toda prueba, gracias a la suspensión independiente a las cuatro ruedas y a sus neumáticos de perfil bajo. Manejable en cualquier circunstancia por sus barras antitumbos delanteras y traseras.

Pero para Citroën, la denominación GT significa mucho más que unas soberbias prestaciones: por eso en el AX GT no hemos olvidado un equipamiento excepcional, con detalles de todo tipo:

- Asientos delanteros envolventes, tapizados en velour Dauphine a juego con los guarnecidos.
- Asiento trasero abatible con respaldo fraccionado.
- Volante deportivo de tres radios.
- Consola en la parte superior con focos para mapas y reloj digital de cuartos.
- Salpicadero de nuevo diseño, en grafito y gris, con salidas laterales de ventilación, además de las bocas de aspiración de la consola central.
- Cuentavuelcos.
- Nocko emisor-escucha.
- Retrovisor derecho regulable desde el interior.
- Spoiler delantero.

Así son la potencia y el equipamiento del nuevo Citroën AX GT: un coche genial por 1.259.700 ptas. I.V.A. incluido.

EL AX DEJA A SU COMPETENCIA EN CUADRO

	CITROËN AX GT						
Cilindrada	1.301	1.447	1.297	1.302	1.401	1.302	1.301
Potencia CV	85	84	70	74	85	72	85
Velocidad máxima (km/h.)	180	172	170	170	175	166	165
Accel. 0-100 (segundos)	9,3	11,5	12,5	12,0	11,1	11,2	11,2
Consumo a 90 km/h.	4,9	5,4	4,9	5,1	4,5	5,0	4,9
Consumo C ₂₅	0,31	0,35	0,36	0,40	0,36	0,35	0,34
Superficie habitable	3,13	3,05	2,97	3,01	3,10	3,06	2,91

NUEVO
CITROËN AX GT

Fig. 7.— El gran sub-texto que suele acompañar estos anuncios nos informa minuciosamente acerca de las prestaciones del modelo. El contraste tonal contribuye al realce visual del modelo.

**NO EXPERIMENTS PLEASE, WE'RE BRITISH:
POSTMODERNISM AND CONTEMPORARY FICTION
IN BRITAIN**

**Randall STEVENSON
University of Edinburgh**

I want to emphasize the element of logical and historical *consequence* rather than sheer temporal *posteriority*. Postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism. (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*)

So many novelists still write as though the revolution that was *Ulysses* had never happened. . . Nathalie Sarraute once described literature as a relay race, the baton of innovation passing from one generation to another. The vast majority of British novelists has dropped the baton, stood still, turned back, or not even realised that there is a race. (B. S. Johnson, *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?*)

"The first impulse of every critic of postmodernism," Ihab Hassan recently suggested, "is still to relate it to the semanteme in contains: namely, modernism" (1987: 214). As Hassan's comment half-implies, it may in some areas be time for criticism to move on from the task of defining postmodernism in relation to its

antecedents. Yet in the British context such a move is probably still premature. The negative views B. S. Johnson expresses above are fairly widely shared: Malcolm Bradbury points to the existence of a general critical assumption that after the work of the modernists, the "experimental tradition" in Britain may simply have lapsed (Bradbury 1973: 86). This critical assumption, and its origins, are worth examining further. The "first impulse" Hassan defines, however, remains an essential one. Any study of postmodernism in Britain must first of all establish that there really is something to study; that a literature does exist in Britain which can be seen, in Brian McHale's terms, as the "logical and historical" consequence of the earlier initiatives of modernism.

For the purposes of tracing their later consequences, these initiatives can be usefully separated into three areas. Firstly, modernist fiction's most obvious and celebrated innovation lies in its focalisation of the novel within the minds or private narratives of its characters. Stream of consciousness and a variety of other devices are used to transcribe an inner mental world at the expense of the external social experience most often favoured in the conventional realistic forms of earlier fiction. Virginia Woolf's demand, in her essay "Modern Fiction" (1919), that the novel should "look within" and examine the mind thus becomes one of the summary slogans of modernism. In the same essay, Woolf suggests that the movement within consciousness shows life as something other than "a series of gig-lamps symmetrically arranged" (Woolf 1966: 106): a second distinctive feature of modernist fiction is its abandonment of serial, chronological conventions of arrangement. The extended histories of Victorian fiction are replaced in *Ulysses* (1922) and *Mrs Dalloway* (1925) by concentration within a single day of consciousness: random memories incorporate the past, rarely chronologically. Time itself becomes inconceivable in terms of clocks and calendars. Shredding and slicing life, in Woolf's view, menacing it with monotony and madness, in Lawrence's, clocks provide for modernist fiction more of a threat than a sense of order and regularity.

A more general sense of difficulty in sustaining order and regularity in the early twentieth century underlies Lily Briscoe's comments in *To the Lighthouse* (1927) when she remarks that an artist's brush may be the "one dependable thing in a world of strife, ruin, chaos" (Woolf 1973: 170). Lily's painting also works in the novel as a figurative analogue for the conduct and conclusion of Woolf's own narrative processes, her own imposing of order on chaos. Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Wyndham Lewis's *Tarr* (1918), and Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* (1913-27) more directly and obviously portray the life and artistic commitments of their authors. As these works emphasise, a third distinguishing feature of modernism is an interest in the nature and form of art which occasionally extends, self-reflexively, towards the novel's scrutiny of its own strategies.

This third aspect of modernist innovation is the one whose "logical and historical" consequences are clearest and easiest to trace in later writing. B. S. Johnson's wish to see the baton of innovation initiated by *Ulysses* carried forward can actually be satisfied, in this area, by looking no further than developments Joyce made himself. Even in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce's semi-autobiographical hero wonders whether he may not love "words better than their associations" (Joyce 1973: 167). Competition between love of words and of the world they seek to represent expands in *Ulysses*. In one way the novel is a final triumph of realism, representing character more inwardly and intimately than ever previously. On the other hand, *Ulysses* is at least partly an autotelic novel, its hugely extended parodies raising as much interest in its own means of representation as in the linguistic resources of fiction generally as in anything which they may represent. The balance shifts very much further in favour of the latter area of interest in the "Work in Progress" with which Joyce followed *Ulysses*. Its constant, playful, inventive forging of a self-contained language can be summed up by the novel's own phrase, "say mangraphique, may say nay por daguerre!" (Joyce 1971: 339). "Work in Progress" is primarily 'graphique,' not 'por daguerre': it is writing, writing for itself, not as daguerrotype or any other semi-photographic attempt to represent reality. In *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), Eugene Jolas comments:

The epoch when the writer photographed the life about him with the mechanics of words reddent of the daguerrotype, is happily drawing to its close. The new artist of the word has recognised the autonomy of language. (Jolas 1972: 79).

Eventual publication of "Work in Progress" as *Finnegans Wake* in 1939 provides a convenient date if not for the success of the novel itself, too abstract and esoteric to sustain much attention during the war years which followed at least for critics and literary historians. Many have followed Jolas in seeing Joyce's 'autonomy of language' and 'new art of the word' marking a decisive break with earlier epochs of fiction, initiating a postmodernist writing which extends, but into markedly new areas, the initiatives of its predecessor. Ihab Hassan talks of *Finnegans Wake* as "a 'monstrous prophecy of our postmodernity' ... both augur and theory of a certain kind of literature" (Hassan 1987: xiii-iv). Christopher Butler takes *After the Wake* (1980) as the title of his "Essay on the Contemporary avant Garde." Joyce's development toward *Finnegans Wake* also helps confirm the general distinction Brian McHale establishes in *Postmodernist Fiction* between modernism, dominated by epistemological concerns, and postmodernism, focussed around ontological ones. Stephen Dedalus's uncertainty about the relations which can be sustained between word and world

show in *A Portrait of the Artist as a Young Man* the epistemological concerns of modernism. In *Finnegans Wake*, the breach between word and world is no longer a matter of doubt or negotiation, but of some certainty, even celebration. As McHale suggests, any "stable world" the text projects is at best fragmentary, and generally "overwhelmed by the competing reality of language." The "autonomy" of this language establishes *Finnegans Wake* as an almost purely linguistic domain, a self-contained world, ontologically disjunct (McHale 1987: 234).

If such developments in *Finnegans Wake* were an augur and a prophecy, what did they prophecy; what literature did they inaugurate? What authors relayed the baton of innovation Joyce himself carried forward from *Ulysses* through 'Work in Progress' into *Finnegans Wake*? Two other Irish writers served as intermediaries between Joyce and later developments within Britain. Aware of Joyce's work throughout its progress, Samuel Beckett was naturally one of the first to recognise the significance of its "autonomy of language." Beckett remarks in *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* that Joyce's work is "not about something: it is that something itself" (Beckett 1972: 14) and he goes on in the central part of his oeuvre, the trilogy *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* (1950-52) to create a kind of autonomy of his own as the Unnamable remarks, "it all boils down to a question of words... all words, there's nothing else" (Beckett 1979: 308, 381). Each of the trilogy's aging narrators compensates for failing powers by endless spinning of evasive artifice in words, yet each anxiously foregrounds and negotiates with the inadequacies of the linguistic medium he employs. Language and the nature of narrative imagination thus become central subjects of the trilogy. Any "stable world" it presents is further overwhelmed by the progressive revelation of each narrator as only an imaginative device of a subsequent one in a succession of evasions leading towards the unnamable author and the depths of an impulse to articulate which can neither rest nor ever consummate its desires.

Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* (1939) follows comparably in the Wake of Joyce. Its narrator finds Joyce "indispensable" and the novel in which he appears is partly a pastiche of "Work in Progress." Joyce's material supposedly unfolds in the dreaming mind of a Dublin publican: the story O'Brien's narrator tells concerns a publican who operates his imagination altogether more systematically, locking up his fictional characters "so that he can keep an eye on them and see that there is no boozing" (O'Brien 1975: 11, 35). Unfortunately for his system, they break free while he sleeps and take over his story themselves. Like Beckett's trilogy, though in much lighter vein, *At Swim-Two-Birds* thus becomes a story about a man telling a story about storytelling. Each work extends

the "augury" of *Finnegans Wake*: each work is a postmodernist paradigm, a prophecy of the self-reflexive foregrounding of language and fiction-making which has become a central, distinguishing characteristic of postmodernism.

This is a characteristic which has appeared increasingly widely in post-war British fiction. In *The Alexandria Quartet* (1957-60), for example, Lawrence Durrell's narrator Darley sets up and discusses aesthetic paradoxes, including ones affecting the text in which he figures, quite often enough to justify Durrell's view that as a whole "the novel is only half secretly about art, the great subject of modern artists."¹ Anna Wulf, Doris Lessing's narrator in *The Golden Notebook* (1962), highlights and demonstrates the problems of writing, dividing transcription of her experience into various notebooks and commenting frequently on the nature and validity of each. In *The French Lieutenant's Woman* (1969), John Fowles (or a version of him) intrudes famously—or notoriously—into Chapter Thirteen to discuss his tactics and emphasise that "this story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind." Similar intrusions by authors commenting on their own practice and proceedings, or enacting in their texts problematic relations between language, fiction and reality, also appear in the work of Christine Brooke-Rose, Muriel Spark, Giles Gordon, Rayner Heppenstall, David Caute, John Berger, B. S. Johnson, Alasdair Gray, Julian Barnes and others. Alain Robbe-Grillet, admired in *The French Lieutenant's Woman* as a mentor of Fowles's own tactics, once suggested that "After Joyce... it seems that we are more and more moving towards an age of fiction in which... invention and imagination may finally become the subject of the book" (Robbe-Grillet 1975: 46-7, 63). There is evidence that in Britain this epoch has now arrived. A certain self-reflexiveness even finds its way into otherwise realistic novels, such as Anthony Burgess's *Earthly Powers*, as if no contemporary novel could quite be complete without least a moment of creative hesitation and self-examination.

This proliferating self-examination, however, has often been seen as unlikeable, irresponsible tendency in contemporary literature. As Linda Hutcheon suggests, there are now too many critics to list who find postmodernist writing "a form of solipsistic navel-gazing and empty ludic game playing" (Hutcheon 1988: 206). To these critics, postmodernism's self-reflexiveness seems a renunciation, in favour of a sterile narcissism, of the novel's potential to shape and assimilate the world for its readers. It is sometimes suggested not only that postmodernism scarcely exists in Britain, but that it would not be a good thing even if it did: like structuralism, it is seen as a form of literary rabies, to be confined to the continent for as long as possible. Postmodernism's self-reflexiveness can be defended, even on the grounds of responsibility upon which dismissals of it are usually based. A fuller reply to negative criticism of

postmodernism, however, can be made with the further evidence of a brief survey of ways in which postmodernism has followed from modernism's second area of innovation, in chronology and structure.

In 1926, Thomas Hardy remarked forlornly of contemporary modernist writing "They've changed everything now... We used to think there was a beginning and a middle and an end" (qtd. in Woolf 1953: 94). Beginnings, middles and ends have become still more problematic, even suspect, in recent fiction. For William Golding, for example, in *Pincher Martin* (1956) they become in a sense almost simultaneous. *Pincher Martin* performs an extreme form of modernism's abbreviation of the span of narrative into single days, reflecting the whole life of its protagonist supposedly within the single moment of his death. Lawrence Durrell sustains in his own way what he calls his "challenge to the serial form of the modern novel," presenting the same set of events successively from three different points of view in *The Alexandria Quartet* to create a novel "not travelling from a to b but standing above time."³ Rayner Heppenstall, in *The Connecting Door* (1962) establishes two different eras in which his characters exist simultaneously, and, in a later novel, *Two Moons* (1977) concurrently sustains stories set in two different months, one appearing on all the left-hand pages of the novel, the other on the right. A similar double-narrative tactic is employed by Brigid Brophy's *In Transit* (1969), and something comparable is undertaken by Peter Ackroyd in *Hawksmoor* (1985), which sets alternate chapters in contemporary and in early eighteenth-century London. Two fairly distinct narratives also appear in Alasdair Gray's *Lanark*, whose individual books are presented in the order 3, 1, 2, 4. Somewhere in the middle of the fourth book, Gray includes an Epilogue, in which he invites readers to follow the text in one order but think about it in another. Like Gray's protagonist, readers of *Lanark*—readers of postmodernist fiction generally—are likely to get lost in an Intercalendrical Zone. Strange, unstable orders of reading are perhaps most startlingly introduced by B. S. Johnson. His *Alberto Angelo* (1964) has holes cut in its pages so that readers may see into the future, while his celebrated novel-in-a-box, *The Unfortunates* (1964) is made up of loose-leaf sheets, intended, as a note on the box explains, "to be read in random order."

Such random or non-serial ordering thoroughly fragments the middles of some recent fiction: equal irreverence for convention appears, sometimes explicitly, in its beginnings and endings. Flann O'Brien and Samuel Beckett once again appear transitional figures in this postmodernist direction. Beckett's Molloy expresses it, for example, when he remarks "I began at the beginning, like and old ballocks, can you imagine that?" (1979: 9), while Flann O'Brien's narrator comments "one beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with" and goes on to offer "three openings entirely dissimilar" (1975: 9). John Fowles, in his turn, invites readers to choose between three different

endings to *The French Lieutenant's Woman*. In *G.* (1972), John Berger shuns defining endings, and defining order in fiction generally, remarking "the writer's desire to finish is fatal to the truth. The End unifies. Unity must be established in another way" (1973: 88).

Berger's views relate to a specifically political motivation variously apparent throughout the novel. The whole text has a fragmentary, indefinite quality. Its vague story is juxtaposed with much historical, even statistical documentation in paragraphs whose scant narrative connections are further exposed by their widely separate layout on the printed page. This disjunctive, unfinished quality challenges readers to establish an order which the text does not entirely provide for them. Far from finding, as in conventional fiction, a coherent, structured refuge from the shapelessness of life, reader of *G.* are—as if at a Brecht play—bereft of secure containment within illusion, and forced to take responsibility, conceptually at least, for the reshaping of reality beyond the page. Through the gaping openings between the novel's paragraphs, they are disturbingly re-inserted into the processes of history and power.

G. in this way helps refute some of the opponents of postmodernism. One of its most powerful adversaries is Fredric Jameson, who suggests postmodernism is "an alarming and pathological symptom of a society that has become incapable of dealing with time and history" (Jameson 1983: 117). *G.*, on the contrary, seems anything but reluctant to deal with time and history, using postmodernism's freedom to challenge literary forms and structures as a means of integrating into the text a much wider challenge to institutionalised forms and structures of power within society at large. Such politically-engaged postmodernisms rarer in Britain than elsewhere. Comparable tactics, however, are used by David Caute in *The Occupation* (1971), and in a novel Caute admired as a "landmark" in "coherent social comment," *The French Lieutenant's Woman*. (Caute 1972: 252-3). Fowles takes from Marx his epigraph about emancipation, and, like Berger, uses textual strategies to enforce upon readers an unusually direct engagement with this wider theme in the novel. Separate endings impose by formal means a need for freedom and responsible choice, also learned painfully, in personal and social terms, by Fowles's protagonist.

Not all the novels mentioned above are as concerned with political or social comment as *G.* or *The French Lieutenant's Woman*, but few are only empty, ludic, or disjunct from history. Fractured, non-serial forms in the texts mentioned suggest a concurrence with conditions of contemporary history summed up in Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller* (1980), which remarks that

the dimension of time has been shattered, we cannot love or think except in fragments of time each of which goes off along its own trajectory and immedia-

tely disappears. We can rediscover the continuity of time only in the novels of that period when time no longer seemed stopped and did not yet seem to have exploded. (Calvino 1982: 13)

Calvino's comments help connect the history of twentieth-century narrative with the wider history of the century itself. Time, for the Victorian age, did not seem stopped, but—for writers such as Wells at least—purposively and positively progressive, a feeling reflected in the chronological continuity, firm resolution and frequent *Bildungsroman* form of their narratives. For the modernists, on the other hand, history seemed not progress but nightmare, and the clock itself a threat. More recent events and technologies have expanded this sense of fragmentation and discontinuity, contributing to a fractured, accelerated, plural life within a wayward, even apocalyptic history. These conditions postmodernist art is often held to reflect. It may not, however, do so as automatically and unhealthily as Jameson's idea of postmodernism as a "pathological symptom" suggests. Modernism attempted to contain the dark energies of historical nightmare within subtle structures and complex chronologies; that is, by radicalising form. Postmodernism not only radicalises forms but almost satirises them, exposing their incapacities to connect with reality and the possibilities for distortion which result. In one way, as Jameson suggests, this can be seen as evasive, a negation of art's potential to confront the challenges of life and history. In another way, however, it can be seen as responsibly encouraging readers to challenge for themselves cultural codes and established patterns of thought, including some of those which make contemporary history so intractable. An age of consumerism, and of powerful manipulation by mass media, creates the need for what Nathalie Sarraute calls an "Age of Suspicion"; for scepticism about the means and motives through which the world is constructed and communicated. Postmodernism serves such scepticism. B. S. Johnson's *The Unfortunates*, for example, could scarcely go further in the creation of what Roland Barthes calls *scriptible* fiction. Readers can hardly remain passive consumers, or be seduced by the covert ideologies, of a text they have literally had to piece together, page by page, for themselves. Without going as far as *The Unfortunates*, the forms of each of the novels mentioned introduce a comparable questioning of conventional patterns and expectations, often heightened by novelists' explicit commentary of their own activity. Easily as such writing can, on occasion, include the narcissistic or the vacuously ludic, it has at least the capacity to be seriously—or wittily—challenging, an enabling enhancement of its reader's vision and decisiveness.

This sort of challenge is in some ways further extended by developments of the third area of modernism's initiatives, its internalisation of narrative perspectives. Joyce's use of stream of consciousness was often thought at the time

an achievement so outstanding as to deter imitation: Ezra Pound, for example, suggested "*Ulysses* is, presumably... unrepeatable... you cannot duplicate it" (1922: 625). Some of the authors who have dared adopt Joyce's methods have done so neither by duplicating nor by radically reshaping them, but by adapting them to reflect heightened or malfunctioning consciousnesses rather than relatively normal ones. The atmosphere of the Nighttown, "Circe" section of *Ulysses* extends further into recent writing than that of, say, Molly's soliloquy in "Penelope," emphasising in several novels the warping, unreliable way reality is represented within the mind. Readers of Malcolm Lowry's *Under the Volcano* (1947), for example, are introduced to a herd of buffaloes which quickly turn out to be merely the phantoms of a drink-sodden mind. Beckett's failing narrators manage in their torrents of words to sustain only unstably an existence on a strange edge of death and silence, adrift in "who knows what profounds of mind" (Beckett 1984: 288). Jean Rhys, in *Good Morning, Midnight* (1939) transcribes a mind strangely ustrung by loneliness, in a mixture of thoughts and memories recorded in a variety of tenses and stream-of-consciousness and interior-monologue styles. Though her technique clearly derives from the modernists, it is adapted into a unique, subtle form of her own. Later novelists have continued to stretch the stream of consciousness in similar directions. Christine Brooke-Rose's *Such* (1966), for example, like some of Beckett's narratives, follows movements in a mind of weirdly diminished vitality, transcribing a whirling chaos of images which invade consciousness at the point of death. B. S. Johnson's *House Mother Normal* (1971) uses the contents of eight minds at or close to this point, and one "normal" perspective, to express a multi-faceted range of interpretative possibilities created by a single event in an old people's home. The impairment of faculties suffered by its inmates is carefully, even graphically, represented by the text,—for example, one character who dies, or perhaps falls asleep, leaves only blank pages to represent the extinction of her consciousness.

Though Pound found *Ulysses* "unrepeatable" he suggests that "it does add definitely to the international store of literary technique" (1922: 625). Many later novelists have benefited from this store, and from other forms of modernist facility in rendering individual consciousness. The example of Virginia Woolf's interior monologue has been at least as useful in this way as Joyce or Dorothy Richardson's stream of consciousness, most immediately to Rosamond Lehmann and Elizabeth Bowen in the thirties, as well as to later writers, women perhaps especially, such as Anita Brookner. It is important, however, to distinguish this work from the fiction of, say, B. S. Johnson and Christine Brooke-Rose. Neither Rosamond Lehmann nor Anita Brookner, for example, should really be called postmodernist, since they follow after modernism, adopting something of its idiom and methods, without, as McHale suggests, following on

from the work of the modernists by not only adopting their idiom but *adapting* it into recognisably new and separate extensions of their own. It is worth trying to retain, in the ways McHale suggests, limits to the meaning of the term postmodernism. Umberto Eco complains "Unfortunately, 'postmodern'... is applied today to anything the user happens to like" (Qtd. in Hutcheon 1988: 42): as he suggests, the term is increasingly used in the media to signify little more than vague approval of what is new and striking in contemporary culture. Understanding of the nature and variety of this culture is better served by more careful engagement with the "semanteme" postmodernism contains; with fuller investigation of the "logical and historical" sources of certain innovations and new fashions. As the survey above suggests, some of the developments in recent British writing can be traced not only generally but quite specifically, each major area of modernist initiative carried forward through intermediary writers in the thirties into particular phases of continuing experiment.

The original point of the survey, however, was not, or not only, to suggest how specifically and illuminatingly the term "postmodernism" can be applied to the British context, but simply as an answer to B. S. Johnson's fear that the baton of innovation had been dropped altogether. On the evidence of the range of writers discussed, this is not the case. Yet such a conclusion may raise more questions than it answers. If postmodernism does exist in Britain, how strongly and significantly does it exist, and why has it often been overlooked? How and why has British writing acquired its "no experiments please" reputation? What origins, and what final justice, can be found for the critical assumption that, as Bradbury expresses it, "the experimental tradition did shift or lapse" in Britain after modernism?

Bradbury goes on to explain that this "shift or lapse" is "usually identified with the thirties, when realism and politics came back" (1973: 86). This view of the decade is now very widely accepted, and with reason: political and other stresses at the time did encourage in many quarters a rejection of modernism in favour of documentary, realistic forms more obviously attuned to contemporary crisis. Nevertheless, several of the experimental novelists mentioned above actually began their careers in the thirties; Samuel Beckett, Lawrence Durrell, Malcolm Lowry, Flann O'Brien, and Jean Rhys each having published at least a first novel by the time *Finnegans Wake* appeared in 1939. The emergence in the thirties of such writers, in touch with and impressed by the modernists, suggests any lapse in the experimental tradition at the time was not a complete one. With the partial exception of Durrell, however, none of the writers mentioned carried forward an energy for experiment into a later age by working in Britain. Lowry wrote in Mexico and Canada, hardly completing a novel after *Under the Volcano*, begun in the late thirties. Beckett mostly ceased writing in English after *Watt*, completed in the early forties. Jean Rhys virtually disappea-

red as an author between 1939 and 1966, and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* similarly passed through a penumbra of neglect between first publication in 1939 and a popular re-issue in 1960.

The various shifts or lapses in their careers may be the symptoms, or results, of an indifference toward experimental writing within Britain, perhaps understandable enough during the war and immediately post-war years. An indifference of this kind is clearer in the fifties, and can even be seen to have been deliberately fostered at the time. The title of Rubin Rabinovitz's study, *The Reaction against Experiment in the English Novel, 1950-1960* (1967), sums up part of the mood of the decade. "Realism and politics" (or at least social issues) came back almost as strongly as in the thirties, in the work of writers who often dropped the baton of innovation like a hot potato, vehemently rejecting modernism and experiment. William Cooper, for example, suggested that for his contemporaries, "the Experimental Novel had got to be brushed out of the way before we could get a proper hearing" (qtd. in Rabinovitz 1967: 6-7) and C. P. Snow explained in 1958 that "one cannot begin to understand a number of contemporary English novelists unless one realises that to them Joyce's way is at best a cul-de-sac" (Snow 1958: iii).

These views reflect what has since been recognised as a "prevailing ideology" in "the British literary-journalistic establishment" of the fifties—in which Snow's influence as a reviewer played a considerable part. In his essay "The Presence of Postmodernism in British Fiction," Richard Todd adds that although this literary-journalistic establishment emphasised certain quite genuine characteristics in the writing of the time, it conveniently ignored others. Passing over more innovative authors such as Lawrence Durrell or William Golding, it helped establish a sort of myth of the fifties, to the effect that the complexities and indulgences of modernism had been sensibly rejected in favour of thoroughgoing return to traditional, realist style, and to the true subject of the novel, class and social relations. Todd points out how limiting this myth, and the literature it supported, have been. As a result of the fifties' return to

naive social realism in a minor key... a potentially crippling form... it still remains the case the present-day discussion of British fiction is strongly influenced by a widely-held conviction that we are dealing with a literature in decline. (Todd 1986: 100).

Though the next decade quickly reversed the conservatism of the fifties, the notion that British fiction lacks experimental energy, or even just quality, still survives; a partially accurate picture, based upon a lapse in the experimental tradition less complete than suggested at the time.

An important form in which the experimental tradition did survive, during the fifties and since, is indicated by Todd when he discusses the "employment within realistic narrative of metafictional or intertextual devices" (1986: 102). Many other critics have noticed this sort of combination: Malcolm Bradbury, for example, pointing to the existence of

a generation of writers the best of whom have taken the British novel off into a variety of experimental directions... which have challenged and reconstituted the mimetic constituents of fiction while not dismissing its realistic sources. (1973: 229)

Many members of the current generation of British writers, including older, established authors whose careers began in the fifties, show in single novels or at various points in their careers an attraction towards experiment as well as tradition and realism. The linguistic inventiveness of Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* (1962), for example, highlights an admiration for Joyce which its author shows less clearly elsewhere in his work. Much of Iris Murdoch's fiction seems informed by her view that the nineteenth century is "the great era of the novel" (1977: 27) yet *The Black Prince* (1973) exhibits a thoroughly postmodernist concern with the process and validity of imaginative writing, its own included. *The Sea, the Sea* (1978) similarly broods upon the capacity of its own language and structure to contain reality which can be obscured as much as illuminated by the illusions of art. Angus Wilson's *No Laughing Matter* (1967) presents a huge family saga much in the manner of Galsworthy or the Victorians, yet it also contains alternating narrators, dramatic interludes, sustained parodies, and frequent reflections on its own narrative technique and difficulties. In *Rites of Passage* (1980), William Golding creates a comparable combination. Though the narrative is broadly realistic, it parodies eighteenth century styles in ways which extend into a self-reflexive, postmodernist scrutiny of the power and validity of writing itself. Combinations of this sort continue to appear in the work of a younger generation of British novelists. Martin Amis, for example, remarks:

I can imagine a novel that is as tricky, as alienated and as writerly as those of, say, Alain Robbe-Grillet while also providing the staid satisfactions of pace, plot and humour with which we associate, say, Jane Austen. In a way, I imagine that this is what I myself am trying to do. (1978: 18)

Amis's *Other People* (1981) demonstrates the possibilities he outlines. Firmly, satirically based in contemporary London, it also has a fractured time-scheme and an indecipherable, detective-story plot which recalls Robbe-Grillet and the *nouveau roman*. In *Shutlecock* (1981) Graham Swift provides a further

example of realistic narrative which also sustains postmodernist anxieties and examinations of the relation between writing and reality.

All these combinations, recent and current, suggest the continuing validity of the picture of British fiction David Lodge presented in 1971. In his essay "The Novelist at the Crossroads" Lodge sees most British authors hesitating between, or combining in a variety of ways, the possibilities of a main road of tradition—"the realist novel... coming down through the Victorians and Edwardians"—and alternatives offered by modernism and the developments that have followed it (Lodge 1971: 18). This may seem a reassuring picture, a balm to B. S. Johnson's fears. Modernist innovation and the revolution that was *Ulysses*, far from being ignored, continue to expand the range of possibilities for British writers, encouraging new forms and combinations to sophisticate and diversify conventional resources. On the other hand, there are ways in which such a picture is much less than wholly reassuring. Rather than being sustained by a vibrant, developing experimental tradition, the revolutions of modernism may simply have been absorbed by an engrained, infrangible, realist tradition which rarely does more than appropriate a few of the more alluring additions Joyce and others made to "the international store of literary technique." Indirectly, Todd emphasises this latter possibility by presenting postmodernism as a "presence," as something amalgamated with more realistic modes in British writing, rather than a fully autonomous force in itself. This view is developed in a way which partly reduplicates the misleading tactics he identifies at work in the fifties. Critics at that time excluded authors inconvenient for their picture of a general return to tradition: Todd himself has little to say about authors such as B. S. Johnson and Christine Brooke-Rose, mostly on the grounds that they belong to a counter-cultural avant-garde never identified with the mainstream of British writing. On the whole, this is unhelpful. Although they do lie outside the mainstream—indeed, *because* they lie outside it—authors such as B. S. Johnson have at the very least an important exemplary function, keeping open a wide spectrum of possibility even for authors who may not always wish to go so far in such radical directions themselves.

Nevertheless, although it is not a reason to pass over them as Todd does, a limiting factor in the work of experimental novelists in Britain does seem, as he suggests, that they are consistently consigned to marginal rather than mainstream positions. Many of those mentioned above—Rayner Heppenstal, David Caute, Giles Gordon, as well as B. S. Johnson and Christine Brooke-Rose—exercise a very tenuous hold over the attention of the British public. It is only occasionally, as in the case of Fowles or Durrell, for example, that postmodernism has generated the kind of respect and popularity enjoyed by authors such as Thomas Pynchon, Italo Calvino and Gabriel García Márquez. The success of such authors has probably contributed to the view that the inspiration for

postmodernism in Britain has often had to come from foreign models rather than a native tradition of this form of writing, or even much of a disposition towards it. The baton of innovation, in this view, may not have been altogether dropped, but sometimes has to be carried by another team before the British outfit can continue its own rather erratic course down the tracks of literary history. The other team in question – the main one, anyway – is the French, whose new philosophies and related experiments in fiction have often helped sustain the initiatives of modernism since the Second World War. The example of Alain Robbe-Grillet, who acknowledges a debt to Joyce as well as to Sartre and Gide, offered from the late fifties onwards a renewed incentive to experiment at a moment when British writers might have felt themselves particularly distanced from modernism. In John Osborne's *Look Back in Anger* (1956), Jimmy Porter may indicate a real feature of the contemporary scene when he complains that his Sunday newspaper contains "three whole columns on the English Novel. Half of it's in French" (Osborne 1978: 10). Since the fifties there has been a fifth column of British writers who demonstrate and often acknowledge their admiration for French writing, Alain Robbe-Grillet and the *nouveau roman* in particular. John Fowles, a student of French literature while at university, talks in *The French Lieutenant's Woman* of "the lessons of existentialist philosophy" and of working in "the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes... the theoreticians of the *nouveau roman*" (Fowles 1977: 63, 105). Christine Brooke-Rose, a bilingual teacher of English at the University of Paris, translated some of Robbe-Grillet's fiction into English and attempted in some of her early novels – *Out* (1964) and *Such* (1966), for example – to transfer into English writing some of the characteristics of the *nouveau roman*. This attempt also informs the work of Rayner Heppenstall, an acquaintance of Michel Butor and Nathalie Sarraute who employs in *The Connecting Door* the *chosisme* and frustration of conventional orders and expectations of plot which feature generally in the *nouveau roman*. Several other writers have been attracted by it, in the sixties and seventies: Douglas Oliver, in *The Harmless Building* (1973), for example; Muriel Spark, at several stages in her fiction, and Giles Gordon, who follows the second-person narrative of Michel Butor in *La Modification* (1957), making "you" the protagonist of his *Girl with red hair* (1974). David Cate also records – and shows in *The Occupation* – an admiration for French writing, though his fiction reveals a further strain of influence from postmodernist United States fiction. This also appears widely in the work of other authors: in Thomas Hinde's spaced-out metafiction *High* (1968); in Andrew Sinclair's road-novel *Gog* (1967); even in some of the more conventional writing of David Lodge and Malcolm Bradbury.

At least until recently, however, France has remained the principal external influence on postmodernist fiction in Britain. Even the French language seems to exercise a kind of ownership over the terminology of experiment.

Though there is no real reason not to talk of "the new novel," the term *nouveau roman* has always been retained, perhaps for a certain alluring foreign *frisson*. Similarly, English has never chosen to find an equivalent term for *avant-garde*. There may in this be some covert assumption that postmodernist writing, like cooking – or rather *cuisine* – is something best left to the French. There may even be an emblematic quality in the image which Fowles records as the inspiration for *The French Lieutenant's Woman*; of Sarah Woodruff poised on an extreme southerly edge of England, staring across the Channel toward an imaginary lover. Her desires might be seen as figurative of more general feelings among postmodernist British authors, seeking inspiration and affection less often to be found within their own shores.

This tendency to look abroad for inspiration is not new, of course. It is no more a feature of postmodernism than of the modernism which preceded it, very often the work of exiles or displaced persons. Centred around the work of an Irishman living in Trieste, Zurich and Paris, modernist fiction – through strongly an anglophone phenomenon – had fairly few significant practitioners of British nationality and domicile apart from Virginia Woolf. In one way, this contributes to a view that, even before shifts and lapses in the thirties and fifties, Britain has *always* had an impoverished experimental tradition, repeatedly requiring to borrow from France, Ireland, the United States or wherever, to compensate for a bankruptcy of energies in the domestic context. This, however, may be to perceive only as a weakness within the British scene something which may more interestingly be considered an incentive, even a necessary condition of modernist and postmodernist writing generally. Like many other aspects of twentieth-century thought and culture, both modernism and postmodernism negotiate with the problem that "we can know the real," as Linda Hutcheon puts it, "only through signs," and, based on arbitrary relations between signifier and signified, language and sign may sheer away from the reality they seek to represent (Hutcheon 1988: 230). In Brian McHale's model, an epistemologic anxiety results for modernism, which seeks new forms to engage with a problematic, fugitive, but still reachable external reality. Ontologically-centred postmodernism largely abandons this quest, highlighting the inadequacies of systems of representation which assume the possibility of valid contact with an ulterior reality. In *either* case, modernist or postmodernist, underlying strains, epistemologic or ontologic, are likely to be particularly focussed by experience of foreign language or culture. Immersion in a foreign language environment, confrontation with an alien yet apparently self-consistent, effective system of words, confirms the sense of arbitrariness in the relation of signifier and signified, encouraging the nature of language and representation to install themselves, self-reflexively, as subjects of enquiry within fiction. More straightforwardly,

awareness of another nation's literature helps to create for authors a sense of the particular character and limitations of their own, encouraging the pursuit of alternatives and possibilities for innovation and change. If experimental novelists metaphorically stare across the Channel, it is not only because they hope some valuable contraband—fresh styles from France—may be smuggled through English literary customs. It is because aspects of foreignness itself, of vision focussed by contact with other nations and languages, may be a crucial encouragement to the sort of writing they produce.

A peculiarity of the British context—and possible strength for its future—is that this sort of encouragement may be found without even looking across the English Channel, though generally by looking away from England. A look across the Irish Sea finds Stephen Dedalus defining a particular sort of foreignness in *A Portrait of the Artist as a Young Man* when he meets an English priest and reflects that

His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language. (Joyce 1973: 189)

The result of this “fretting” against the English language and its accepted forms—a continuing experience during Joyce's time in Trieste, Zurich and Paris—appears in the range of parodies in *Ulysses* and the revolutionary linguistic of *Finnegans Wake*. The outstanding inventiveness of Irish literature may be owed in part to a continuing sense of existence in the shadow of an English language and culture authors may wish to adapt rather than accept. Writers from areas within Britain are likely to experience comparable feelings. Particularly while the affluent, Conservative-dominated South-East grows increasingly apart from the rest of the country, yet retains control over the language and ideology of most of its media, a sense of separateness and of the need for separate forms is likely to result elsewhere. This is especially likely in Scotland, for example, where strong feelings of cultural, linguistic and political autonomy have always existed. Alasdair Gray's *Lanark* gives evidence of the evolution of forms which may be the result. Around a core of traditional urban realism, Gray projects a series of fantasies and fractures of convention, as a means of confronting Glasgow's chronic deprivation, economic and imaginative. Ron Butlin's brilliant second-person narrative, *The Sound of my Voice* (1987) suggests Scottish writing may continue to develop a postmodernist idiom. Graham Swift's *Waterland* (1983) shows the appropriateness of this idiom even within the South-East of England, providing a setting can be found remote enough to establish the “contesting of centralisation of culture through the valuing of the local and peripheral” which Linda Hutcheon considers an important constituent of postmodernism (Hutcheon 1988: 61).

Another sort of foreign or peripheral experience may exist for British writers even within London itself. Virginia Woolf in her Bloomsbury circle could hardly have been closer to the metropolitan heart of England, yet she, too, found a foreignness within it, deliberately defining herself as an alien. She remarks in *A Room of One's Own* (1929)

If one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilisation, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. (Woolf 1977: 93)

“Splitting off of consciousness” and the alien, critical attitudes which result help to account for departures from convention particularly marked in women's writing at many points throughout the twentieth century, and continuing as a strong area of postmodernist development. *The Golden Notebook* offers a kind of paradigm or anatomy of inclination to innovation created by the particularity, the foreignness, of women's experience. Alternatives to male discourse, particular forms of expression, are sought throughout, and the formal consequences of “splitting off of consciousness” repeatedly enacted and discussed. Many women authors extend the sort of metafictional self-scrutiny which *The Golden Notebook* so extensively sustains, Eva Figes's novels, for example, often raising self-referential questioning of their own representational validity, and Muriel Spark teasing several of her heroines with unsettling awareness of the process of their own creation. Doris Lessing's later transition into science fiction writing indicates another complete alternative to realistic conventions, fantasy offering a strategy for escaping altogether the obligation to express a male-dominated world. Fantasy has continued to interest several other contemporary women writers, such as Emma Tennant and Angela Carter, in this way.

Fantasy is also an important component in the work of other writers who occasionally employ a postmodernist idiom—Brian Aldiss in his Joycean *Barefoot in the Head* (1969) or the *nouveau roman* *Report on Probability A* (1968); J. G. Ballard in *The Unlimited Dream Company* (1979); Christopher Priest in *The Affirmation* (1981); even D. M. Thomas in *The White Hotel* (1981). Fantasy also figures centrally in the work of Salman Rushdie, its interfusion with more prosaic material demonstrating Rushdie's incorporation into the novel in English of the exuberant magic realism developed by South Americans such as Gabriel García Márquez. Rushdie's background and career also indicate a further area of foreignness, and of promise, for postmodernist fiction in Britain. Largely as a legacy of empire, the English language has spread very widely across the world. For many of its current speakers—some, like Rushdie, immigrants to Britain—it remains a language foreign as well as familiar, and the

culture and conventions it sustains consequently matters for challenge and reformulation. Culturally and linguistically, Britain offers a nexus of increasingly plural possibilities, a promising ground for a postmodernism which may in the future develop more strongly in Britain than it has hitherto. Increasing cultural complexities suggest Lodge's image of the crossroads might even be brought up to date—and given, appropriately, a faintly foreign flavour—by suggesting that post-imperial Britain may become increasingly a sort of spaghetti junction, heterogeneous styles and registers meeting, intertwining, competing or coalescing.

The potential of such a situation is expressed in a different way by Brian McHale through reference to the work of Mikhail Bakhtin. Bakhtin traces the polyphonic nature of the novel—the “system of languages” which compete within it—back to the practice of popular carnival. McHale sees the parodic, convention-breaking form of postmodernism as the particular heir of such practice; as an essentially “carnivalised literature.”³ Not every critic shares this confidence in the carnivalesque capacities and subversive energies of postmodernism. A. Walton Litz, for example, relates the term postmodernism to the semanteme it contains in a particularly pessimistic way, suggesting that “like post-mortem or post-coital,” it implies that “the fun is over” (1986: 1142). In Britain, it may not be. Temporary, partial scleroses in the fifties encouraged gloomy prognoses, but the British novel is neither dead nor as indisposed to innovation as its critics have sometimes supposed. Mixing the familiar and the foreign, new and potentially productive connections may be taking place in a number of areas. Much of the fun of postmodernism may be still to come. A new race of novelists may result, making it possible to refute with more confidence than hitherto B. S. Johnson's fear that the British novel has never fulfilled the huge potential created by the irruption of modernism upon the literature of the twentieth century.

For their help in writing this essay, I am very grateful to my colleagues Tony Lopez and Sarah Carpenter.

NOTES

1. A view Durrell accepts in his interview in Cowley 1963: 231.
2. Lawrence Durrell, *The Alexandria Quartet* (1957-60); preface and p. 198.
3. Bakhtin suggests that “The language of the novel is a system of languages that mutually and idologically interanimate each other” (1981: 47), an idea further explained throughout *The Dialogic Imagination*. McHale 1987: 172.

REFERENCES

- AMIS, Martin. 1978. “The State of the Fiction: A Symposium”. *The New Review*. Summer.
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. “From the Prehistory of Novelistic Discourse”. In M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P.
- BECKETT, Samuel. 1972. “Dante . . . Bruno . Vico . . . Joyce.” In Beckett *et al.* ---. 1979. *The Beckett Trilogy*. 1959. London: Picador.
- . 1984. *Ohio Impromptu*. Rpt. in Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. London: Faber.
- *et al.* 1972. *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. 1929. Rpt. London: Faber.
- BERGER, John. 1983. *G*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- BRADBURY, Malcolm. 1973. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. London: Oxford UP.
- CALVINO, Italo. 1982. *If on a Winter's Night a Traveller*. London: Picador.
- CAUTE, David. 1971. *The Illusion*. 1971. London: Panther.
- COWLEY, Malcolm. *Writers at Work: The 'Paris Review' Interviews*. London: Secker and Werburg, 1963. 2nd series.
- DURRELL, Lawrence. 1983. *The Alexandria Quartet*. 1957-60. London: Faber.
- FOWLES, John. 1977. *The French Lieutenant's Woman*. 1969. London: Panther.
- HASSAN, Ihab. 1987. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State UP.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.
- JAMESON, Fredric. “Postmodernism and Consumer Society”. In Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.
- JOHNSON, B. S. 1973. *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?* London: Hutchinson.
- JOLAS, Eugene. 1972. “The Revolution of Language and James Joyce”. In Samuel Beckett *et al.*
- JOYCE, James. 1973. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. Harmondsworth: Penguin.
- . 1971. *Finnegans Wake*. 1939. London: Faber.
- LITZ, A. Walton. 1986. “Modernist Making and Self-Making”. *Times Literary Supplement*. 10 October. 1142.
- LODGE, David. 1971. *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- MURDOCH, Iris. 1977. “Against Dryness”. 1961. Rpt. in Malcolm Bradbury, ed., *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana.
- OSBORNE, John. 1978. *Look Back in Anger*. 1957. London: Faber.

- O'BRIEN, Flann. 1975. *At Swim-Two-Birds*. 1939. Harmondsworth: Penguin.
- POUND, Ezra. 1922. "Paris Letter". *The Dial*. June.
- RABINOVITZ, Rubin. 1967. *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950-1960*. New York: Columbia UP.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1965. *Snapshots and Towards a New Novel*. Trans. Barbara Wright. London: Calder and Boyars.
- SNOW, C.P. 1958. "Challenge to the Intellect". *Times Literary Supplement*. 15 August. iii.
- TODD, Richard. 1986. "The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood". In D. W. FOKKEMA and Hans BERTENS, eds., *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- WOOLF, Virginia. 1959. *A Writer's Diary*. Ed. L. Woolf. London: Hogarth Press.
- . 1966. "Modern Fiction". 1919. Rpt. in V. Woolf, *Collected Essays*. London: Hogarth Press.
- . 1973. *To the Lighthouse*. 1927. Harmondsworth: Penguin.
- . 1977. *A Room of One's Own*. 1929. St. Alban's: Panther.

INDICE

M. Carmen Africa VIDAL CLARAMONTE	
"Reflexiones sobre la Etnopoesía"	5
María Antonia ALVAREZ	
"Use of metaphor in Angela Carter's "Bloody Chamber" as a strategy for radical feminism"	19
María Luisa DOÑABEITIA	
"Strawberry nose: what can a translator do with names like this one? Some considerations related to the translation into spanish of <i>The Unicorn</i> "	33
María Teresa GIBERT	
"El proceso metafórico en <i>Oscar and Lucinda</i> , de Peter Carey" .	57
José Manuel GONZALEZ	
"Tragedia, confusión y fracaso en <i>The Jew of Malta</i> "	69
Carlos INCHAURRALDE BESGA	
"Las dimensiones textuales y el proceso de lectura"	83
María Nieves GUALLAR ABADIA	
"La estructura informativa en la doble codificación del lenguaje publicitario"	103
Randall STEWENSON	
"No experiments please, we're british: Postmodernism and Contemporary fiction in Britain"	123

INDICE

M. Carmen Africa VIDAL CLARAMONTE	
"Reflexiones sobre la Etnopoesía"	5
María Antonia ALVAREZ	
"Use of metaphor in Angela Carter's "Bloody Chamber" as a strategy for radical feminism"	19
María Luisa DOÑABEITIA	
"Strawberry nose: what can a translator do with names like this one? Some considerations related to the translation into spanish of <i>The Unicorn</i> "	33
María Teresa GIBERT	
"El proceso metafórico en <i>Oscar and Lucinda</i> , de Peter Carey" .	57
José Manuel GONZALEZ	
"Tragedia, confusión y fracaso en <i>The Jew of Malta</i> "	69
Carlos INCHAURRALDE BESGA	
"Las dimensiones textuales y el proceso de lectura"	83
María Nieves GUALLAR ABADIA	
"La estructura informativa en la doble codificación del lenguaje publicitario"	103
Randall STEWENSON	
"No experiments please, we're british: Postmodernism and Contemporary fiction in Britain"	123