

MISCELANEA

**DEPARTAMENTO
DE LENGUA Y LITERATURA
INGLESAS**

7

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Depósito legal: Z-2028-86
I.S.B.N.: 84-600-3946-3

Composición de textos: Piluca Sanjuan Relancio
Maquetación: Francisco Castilla Palacín

Edita: Secretariado de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

el cambio lingüístico. Amplio campo, en verdad, en el que caben holgadamente todas las inclinaciones personales.

De la precariedad de los comienzos hemos pasado a una solidez institucional precursora de una nueva etapa de crecimiento y una cada vez más exigente calidad en nuestras aportaciones a la comunidad científica nacional e internacional.

Ocupo con respeto la Cátedra de mi maestra y tengo la satisfacción de que una de mis más queridas antiguas alumnas ha obtenido por brillantes méritos propios la segunda Cátedra con que se dota al Departamento.

Nuestros estudios se afincan en el Distrito con un plantel de Profesores que abarca una rica gama de edades y saberes. Estamos empeñados en no descuidar ningún área de las que la sociedad nos confía; de la Literatura Norteamericana a la Lingüística Pragmática, poco a poco, nuestra Sección irá ocupando el espacio que le es propio.

Este año somos, por feliz coincidencia, los organizadores del X Congreso de AEDEAN, en el que rendiremos merecido homenaje a D. Emilio Lorenzo. No es casualidad que a él le dedicásemos el primer número de nuestra MISCELANEA con motivo de su ingreso en la Real Academia, sino muestra de que siempre hemos sentido en este Departamento el reconocimiento del magisterio sin confundirlo con la adulación al poder.

Pero no es con un toque de nostalgia como quiero acabar estas líneas sino de ilusión y gratitud a los jóvenes que nos confían su formación y a los colegas de las recientes promociones que nos renuevan con su vigor y entusiasmo.

Con ellos y por ellos seguiremos avanzando.

Carmen Olivares

El curso 86-87 es un año de gozosa conmemoración para nosotros, los miembros de este Departamento, ya que se cumple el vigésimo aniversario de su fundación. La que ahora es pujante Sección de Filología Inglesa comenzó modestamente gracias al entusiasmo personal del Profesor Yndurain como una mera "Orientación de Humanidades Modernas" que venía a ser complemento de unos estudios que conservaban un fuerte entronque histórico.

En el curso 1966-67 toma posesión de la primera Cátedra de Lengua y Literatura Inglesa nuestra fundadora Doireann MacDermott de quien tengo el honor de ser discípula.

Veinte años es poco en la historia de una Universidad cuatricentaria, pero, precisamente por eso, es de destacar el esfuerzo colectivo de este Departamento por consolidarse y servir a la Universidad como ésta se merece.

En el momento de escribir estas líneas está en fase de constitución el nuevo Departamento de Filología Inglesa, un Departamento intercentros que agrupa a todos los que comparten una misma vocación, matizada en sus distintos rasgos que van desde la lengua instrumental para fines específicos a los estudios literarios pasando por la reflexión teórica sobre las estructuras y

el cambio lingüístico. Amplio campo, en verdad, en el que caben holgadamente todas las inclinaciones personales.

De la precariedad de los comienzos hemos pasado a una solidez institucional precursora de una nueva etapa de crecimiento y una cada vez más exigente calidad en nuestras aportaciones a la comunidad científica nacional e internacional.

Ocupo con respeto la Cátedra de mi maestra y tengo la satisfacción de que una de mis más queridas antiguas alumnas ha obtenido por brillantes méritos propios la segunda Cátedra con que se dota al Departamento.

Nuestros estudios se afincan en el Distrito con un plantel de Profesores que abarca una rica gama de edades y saberes. Estamos empeñados en no descuidar ningún área de las que la sociedad nos confía; de la Literatura Norteamericana a la Lingüística Pragmática, poco a poco, nuestra Sección irá ocupando el espacio que le es propio.

Este año somos, por feliz coincidencia, los organizadores del X Congreso de AEDEAN, en el que rendiremos merecido homenaje a D. Emilio Lorenzo. No es casualidad que a él le dedicásemos el primer número de nuestra MISCELANEA con motivo de su ingreso en la Real Academia, sino muestra de que siempre hemos sentido en este Departamento el reconocimiento del magisterio sin confundirlo con la adulación al poder.

↳ Pero no es con un toque de nostalgia como quiero acabar estas líneas sino de ilusión y gratitud a los jóvenes que nos confían su formación y a los colegas de las recientes promociones que nos renuevan con su vigor y entusiasmo.

Con ellos y por ellos seguiremos avanzando.

Carmen Olivares

CORRECCION Y VICIO DE LANGUAGE SWITCHING

Macario OLIVERA VILLACAMPA

Conflicto de dos lenguas

La lengua materna, o primera lengua, se ha considerado como un serio obstáculo para la adquisición de una segunda lengua. Incluso, se ha llegado a pensar que la situación ideal para un adulto sería colocarse en el punto cero, como el caso del "infante", que empieza a hablar balbuceando, pero no relacionando dos lenguas. Dejando aparte el caso de los niños, y de los niños en situación bilingüe, que requeriría estudio específico, nos encontramos con el adulto, que inevitablemente trae una lengua como bagaje de infancia (en nuestra circunstancia es la lengua española), y que necesita y quiere aprender una segunda lengua: el inglés. Sobre todo en ciertos estadios y momentos de la adquisición, o, si se prefiere, aprendizaje, surgirá el conflicto, como, por ejemplo, en la premura de un turista que apenas dispone de unos cientos de palabras de la nueva lengua y necesita comer o encontrar alojamiento, lo normal es que trate de colgar unas palabras en la estructura de la lengua materna para hacerse entender. No deja de ser conflicto, aunque en tales ocasiones resulte beneficioso en el sentido de que permite conseguir un objetivo. Lingüísticamente hablando, el conflicto se resume en los términos "interference" y "transfer", por los que

hemos de pasar, en cuidadoso análisis, para llegar a la depuración de lo que, "sensu stricto", es el fenómeno de *language switching*.

El análisis contrastivo

El método del análisis contrastivo se basa en la teoría, corrientemente aceptada, de que, al aprender una nueva lengua, se produce una interferencia de las estructuras de la lengua materna, que, por lo general, obstaculiza la adquisición de la segunda lengua. De ahí que sea necesario proceder comparativamente y desvelar los numerosos puntos de "contraste", con el fin de demoler ese obstáculo originario. Charles Fries es el autor que dio gran impulso a esta forma de proceder, al estar convencido de que los mayores problemas para aprender una lengua no surgen de las estructuras o características de la lengua en sí, sino primariamente del conjunto de hábitos creados por la primera lengua:

The basic problems arise not out of any essential difficulty in the features of the new language themselves but primarily out of the special "set" created by the first language habits (Fries, 1957: Foreword).

La explicación racional del aserto anterior deriva, sin lugar a duda, del principio *estímulo - respuesta* de la teoría behaviorista, según la cual, con fuerza determinista, al mismo estímulo ha de corresponder la misma respuesta, de donde resulta que, al repetirse los mismos estímulos para dos lenguas, ha de intervenir el estudio consciente para desviar la "segunda respuesta" de la dirección grabada por el hábito de la primera. La interferencia se coloca, por lo tanto, dentro del proceso psicológico de la adquisición de una segunda lengua, y su manifestación externa se canaliza a través del fenómeno conocido como "transfer", según el cual quedan reflejadas en la nueva lengua las estructuras de la lengua materna. Por exigencia de la misma fuerza tendencial, se da un proceso de "negative transfer" para aquellas estructuras que son diferentes en ambas lenguas y que, consecuentemente, causan errores en el uso de la segunda lengua, como ocurre, por ejemplo, con la posición del adjetivo, que en español se coloca con frecuencia detrás del nombre y en inglés ha de preceder a éste, y así es fácil caer en el error: *the girl smart, the dress dark, the house big...* Y se da también un proceso de "positive transfer" para aquellas estructuras coincidentes, que parece deben facilitar el paso de una lengua a otra, como ocurre, por ejemplo, con los morfemas de plural - *s* y - *es*, que se usan en español y también en inglés.

El análisis contrastivo sigue teniendo importancia y resulta muy interesante cuando es tratado por autores o profesores que poseen un alto nivel de conocimiento teórico de la gramática de ambas lenguas. Pero, recientemente, ha recibido duras críticas en el campo de su eficacia práctica, siempre partiendo de datos experimentales, como expone Dulay (1982: 97), porque:

a) La mayoría de los errores verificados, tanto en el niño como en el adulto, no reflejan en absoluto estructuras de la lengua materna, lo que revela que el "negative transfer" no ejerce una influencia tan poderosa.

b) No se ha comprobado que funcione el "positive transfer", y, así, se observan con frecuencia faltas de plural, a pesar de la coincidencia de morfemas.

c) Sin embargo, parece claro y comprobado que los errores fonológicos, o la defectuosa pronunciación, o el acento, o la entonación, son puntos que delatan una enorme influencia de la lengua materna en la segunda lengua, concretamente del español en el inglés. A este respecto, merece la pena recoger las palabras de Dulay:

Despite a long history of assumption to the contrary, present research results suggest that the major impact the first languages has on second language acquisition may have to do with accent, not with grammar or syntax (1982: 96).

De todo lo cual resulta que sólo en un sentido muy amplio, y de manera implícita, se pueden considerar como "language switching" los fenómenos lingüísticos de que se ocupa el análisis contrastivo.

Interferencia sociolingüística

Además de la interferencia psicológica referida antes, que afecta al proceso de adquisición de la nueva lengua, se da el tipo de interferencia sociolingüística, que se refiere al uso de la lengua "in facto esse", en una situación concreta, mezclándose, con más o menos profusión, con palabras o expresiones de la otra lengua. Weinreich define este tipo de interferencia como:

"those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals as a result of their familiarity with more than one language, i. e., as a result of languages in contact (1953: 1).

Es requisito esencial, para que se produzca este fenómeno lingüístico-social, que haya dos "lenguas en contacto", lo cual tiene dimensiones de amplio espectro cultural, pero, al menos inicialmente, surge de personas bilingües, que encuentran necesario, conveniente, o cómodo, pasar de una lengua a otra en determinados casos o momentos. El aporte originario bilingüe tiene a veces un efecto expansivo y la palabra de otra lengua se incorpora al lenguaje, con más o menos acierto o éxito, y es utilizada también por los hablantes en general, mientras que, otras veces, se queda en el reducido círculo social de la comunicación entre bilingües. Es evidente que la interferencia puede operar en ambas direcciones, pero en este trabajo nos fijamos en el caso del español que cambia al inglés bajo el peso cultural de esta segunda lengua, produciendo expresiones comúnmente calificadas como "anglicismos".

Anglicismo y *language switching*

Existen distintas formas de aproximarse a la definición de "anglicismo" y distintos criterios a la hora de elaborar una clasificación de las palabras o expresiones que han de considerarse como tales anglicismos, oscilando entre dos extremos: desde la coincidencia, por lo menos gráfica, con el inglés, hasta la incorporación plenamente adaptada a la lengua española. Así, en la introducción del Diccionario de Alfaro (1970: 17ss) encontramos once categorías de anglicismos, y en el estudio de Stone (1957) vemos una tipología con seis divisiones para clasificarlos. Por cuanto respecta al objetivo de este trabajo, es evidente que sólo nos referimos a una parte del grupo octavo de Alfaro, que dice: "Los extranjerismos puros, es decir, las voces inglesas que se usan corrientemente en nuestro idioma, ora en su cabal forma, ora con grafía o pronunciación hispanizadas". O sea, nos referimos a las voces inglesas que se usan (más o menos corrientemente) en nuestro idioma "en su cabal forma", entendiendo como tal sobre todo la grafía, y concediendo que la pronunciación puede oscilar en grado de aproximación al inglés o al español según la preparación de los hablantes, aunque la tendencia preferida sea la inglesa. Y, atendiendo a las divisiones de Stone, incluimos en nuestro objetivo sólo la primera parte de la primera división: "Palabras que se emplean en su forma inglesa".

Sin proceder por clasificaciones o divisiones, otros autores engloban el anglicismo en términos de definición más breve. Según dice Pratt (1980: 104), la definición de Bookless es la primera que resulta aceptable: "An anglicism is considered to be a word which has originated in British or American English and which is used in the Spanish press in a modified or

unmodified form". Para el alcance de este trabajo, basta suprimir de la definición la palabra "modified". El propio Pratt apunta como anglicismo al elemento lingüístico que tiene como étimo inmediato un modelo inglés, y luego distingue entre "anglicismo patente" y "no patente", incluyendo en el primer apartado "toda forma identificable como inglesa, o bien totalmente sin cambiar, o bien adaptada a las pautas ortográficas del español contemporáneo" (1980: 116). Si señalamos, una vez más, que nuestro título se refiere a "toda forma inglesa totalmente sin cambiar", tendremos también el concepto definido del fenómeno "language switching", que no puede, por lo tanto, denominarse simplemente "anglicismo". Para que quede constancia, hemos de mencionar el artículo de E. Lorenzo (1955), que es ya clásico y señala nuevos campos de investigación del anglicismo, en especial por cuanto respecta al influjo sintáctico en sentido estricto. Pero, como indica Pratt, tiene el inconveniente de que "en ningún momento define el anglicismo, defecto importante al tratar un tema tan desconocido en aquel entonces" (1980: 97).

El juicio sobre el uso de anglicismos en español suele ser bastante estricto y riguroso, como podemos comprobar tanto por documentos escritos de autores cualificados, como por las reacciones que a veces se observan en los interlocutores cuando uno, en un momento dado, introduce una palabra o una frase inglesa en el desarrollo de una conversación. Se suele ver como un vicio, como si se tratara de una agresión al lenguaje, o fuera un indicio de afectación o afán de preciosismo. Parece, como mínimo, que dicho proceder no es necesario en absoluto, puesto que nuestra lengua es rica y se basta a sí misma para todo tipo de comunicación y la más variada gama de matices. Según dice Pratt (1980: 99), el primero en alzar la voz en favor de un purismo a ultranza es Salvador de Madariaga, quien en unos artículos, expresivos por su mismo título, como "El castellano en peligro de muerte", o "El español, una colonia lingüística del inglés", sigue una línea proscriptiva y prescriptiva. También Lapesa está en contra de los anglicismos, pero no en todo caso, puesto que los juzga aceptables si lexicalizan nuevos conceptos, en cuyo caso deben adaptarse a las pautas ortográfica, morfológica y acentual del español (Pratt, 1980: 103); lo cual indica claramente que está en contra del "language switching". El Prof. Marcos Pérez realizó un trabajo en la Universidad de Valladolid específicamente sobre los anglicismos en el ámbito periodístico, en el que, a pesar del enfoque objetivo que adopta, termina por inclinarse hacia un tono purista y defensivo ante las "incesantes amenazas a la limpidez y elegancia de nuestra lengua" (1971: 49). J. Rubio Sáez analiza el fenómeno del anglicismo en el español y razona su presencia por una serie de motivos que

cataloga acertadamente en nueve puntos, pero, a la hora de justificar su presencia, prevalece un enfoque fundamentalmente purista (Pratt, 1980: 110, 112). En resumen, podemos decir que, salvo concretas justificaciones, los autores ven el anglicismo, y específicamente el "anglicismo crudo", que sería el "language switching", como un "vicio". El punto de inflexión hacia un indicio de reconocimiento de "corrección" lo marca el propio Pratt cuando dice que "no puede haber una sinonimia completa entre una palabra procedente de un idioma y otra de otro" (1980: 222). Y lo ilustra con la palabra "sandwich", que se ha dicho ser un anglicismo innecesario, ya que en español existe el equivalente "bocadillo". Pero, si observamos detenidamente el dato, nos damos cuenta de que no se trata exactamente de lo mismo, ya que hay matices diferenciales en uno y otro idioma que se refieren a la clase de pan, la mantequilla y el tipo de relleno, para no referirnos a otros factores diferenciales extrínsecos, como serían la hora de comerlo, suplencias, efectos, etc. En el mismo sentido justifica Alfaro (1970: 334) el uso de "picnic", como merienda en el campo o al aire libre, a la que cada uno contribuye llevando algo; la palabra española "jira" no dice lo mismo, pues, si bien indica "merienda campestre", no incluye el dato de que cada uno de los participantes contribuye con algo.

Por lo tanto, bien sea por razones denotativas de referencia a la realidad total, o por razones connotativas, como repercusiones culturales, afectivas y sociales, o por razones de contexto de situación, que confieren un nuevo significado a términos que, fuera de tal contexto, podrían ser coincidentes, nos encontramos con que, a pesar del disgusto de los puristas, habremos de admitir, después de verificada, la corrección de "language switching", o presencia del inglés en el español. Se darán también casos de esnobismo, es decir, el recurso al inglés por el mero hecho de seguir la moda, el afán de darse a entender o resaltar la inclusión del hablante o escritor en una clase social distinguida. En estos casos no existen razones lingüísticas para el "language switching", el dato no se justifica y puede resultar desagradable. No obstante, parece, en principio, que el esnobismo ocurre con mayor frecuencia en el lenguaje hablado que en el escrito, ya que suele ir acompañado de ciertos ademanes, gestos, presencia de determinadas personas, incluso tonos de voz, circunstancias, en resumen, que propician su caldo de cultivo, y que desaparecen en un escrito dirigido al gran público. Ocurre, además, que palabras o frases que en un escrito serían puro esnobismo reprochable, se pueden comprender en el habla por el motivo de revestir específicos caracteres de ironía, gracia, humor, salida airosa, ocurrencia, misterio, etc.

Hasta ahora nos hemos ocupado de definir con precisión el fenómeno de "language switching", aislándolo de otros apartados con los que guarda relación, en los que puede incluirse y con los que puede globalmente confundirse, sobre todo con el anglicismo, y también hemos tratado de marcar la inflexión hacia la corrección, a partir de la calificación de vicio por parte de los puristas. Pero todo trabajo científico conlleva exigencias de verificación en la realidad y también de justificación por medio de unas razones objetivas. A este respecto, nos ceñiremos al lenguaje periodístico escrito, por ser una realidad más estable que el habla para la observación, y, entre los múltiples ejemplos, sólo recogeremos un muestreo, como punto de partida para un estudio más ambicioso de investigación en el futuro.

Verificaciones

a) Técnica

Nos encontramos, ante todo, con un mundo de nuevas realidades técnicas que, debido a que sus inventores, promotores o iniciadores son de habla inglesa o utilizan el inglés, llegan hasta nosotros con su invariable etiqueta de términos ingleses. Son casos de necesidad, puesto que en español todavía no disponemos de palabras adecuadas a la nueva realidad importada, y lo más que podemos hacer es detenernos a dar explicaciones, por lo general amplias y complejas, pero no traducir el término. Incluso, reproduciendo el razonamiento de P. Sarvisé,

diré que la conservación del original inglés en los términos más puramente técnicos es lógica y necesaria. Toda ciencia ha necesitado de un vocabulario internacional mínimo referido a sus objetos de estudio. Tradicionalmente se ha recurrido al griego y al latín. Sin embargo, en una actividad como la informática, que no viene potenciada desde la cátedra, sino desde la factoría, lo que se tenía que imponer era la lengua de los inventores y productores¹.

El problema principal surge cuando tales términos se desplazan del contexto técnico o científico y aparecen en una noticia de radio, una entrevista televisiva o un artículo periodístico. El Ministro de Industria y Energía dijo en TVE que se iba a instalar una fábrica de *chips* en España. Y el periódico: "Japón se ha convertido en el principal suministrador de *chips* para la memoria de las computadoras, de vital importancia en la industria militar de armas electrónicas"². Estos medios ya no van más allá con una

definición o explicación, que, por lo demás, tampoco sería productiva para el no iniciado: "Circuito integrado impreso por fotocomposición en una placa de silicio tratado". Referidos a este mismo campo, se dan cantidad de términos, que, en razón de su distinto tratamiento y del muy variable tipo de frecuencia, se pueden considerar en grupos:

a) El conjunto de palabras que constituyen órdenes, "commands", que forman parte del lenguaje que el programador utiliza en su diálogo con el ordenador, y que no suelen aparecer fuera de tan peculiar contexto lingüístico.

b) El conjunto formado por siglas, que corresponden a neologismos ingleses, y que, normalmente, aparecen sólo en tratados o libros de informática, por ejemplo: MPU (Microprocessor Unit), PC (Program Counter), RAM (Random Access Memory), ROM (Read Only Memory), etc.

c) Conjunto formado por contracciones o abreviaturas, o bien palabras completas, pero que tampoco suelen aparecer más que en tratados especializados, por ejemplo: *Bit* (Binary digit), *Datassette* (Data cassette), *Byte*, *Checksum*, *Jiffies*, *Joystick*, *Paddle*, etc.

d) Otros términos que, debido a sus directas implicaciones comerciales, aparecen en los periódicos, y entre los que podemos establecer una doble división: Por un lado, los que necesariamente han de aparecer como tales por no ser susceptibles de traducción, como es el caso de *chips*, *microchips*, de *software* (conjunto de programas y elementos físicos que los contienen), *hardware* (conjunto de aparatos que forman el sistema informático). Y, por otro lado, los que no se justifican y lindan con el esnobismo, como es el caso de *computer*, que puede perfectamente presentarse en español como *ordenador* o *computadora*³.

b) Cultura

Dentro del apartado de nuevas realidades, se han de considerar también las importaciones de carácter cultural, o sub-cultural, o contra-cultural, a las que, normal y correctamente, se ha de aplicar el término inglés que recibieron en su origen. El periódico cuenta que la obscenidad de la guerra de Vietnam imprimiría un sello personal a toda una pujante contracultura: Los *beatnik* darían paso a los *vietniks*, conduciendo a manifestaciones multitudinarias, y el movimiento *hippie* se transformaría en *yippie* (Youth in Protest). Tanto los "beatniks", que surgen hacia los años 50, como los

"hippies", que aparecen en los años 60 y, en parte, recogen la tradición de los anteriores, constituyen modalidades típicas de "contracultura", y así se expresan con costumbres y formas de vestir anticonvencionales que son protesta activa, pero pacífica, contra la moralidad establecida y las instituciones y hábitos sociales imperantes. Pero, la sombra trágica e inmoral de la guerra de Vietnam, que, sin embargo, se presenta como moralidad oficial, los radicaliza y adquieren el "sello personal" de la "revolución", que se incrusta en las nuevas denominaciones de "vietnik" y "yippie". No tenemos otros términos, pues nacen como una específica contracultura, la expresan y la extienden. Cuando, posteriormente, a raíz de la era Reagan, se quiere cambiar la "revolución" por la pasión del dinero, el mismo artículo periodístico dice que en la Universidad de Berkeley el lema hoy es "Make money, not revolution", y los estudiantes son mayoritariamente religiosos, votan a Reagan y están en contra de la marihuana⁴. Sin duda, la misma fuerza expansiva del binomio cultura - contracultura americana conduce al autor a reproducir el lema en inglés, y como tal lema puede aceptarse, pero no es necesario, y, en todo caso, en atención a la gran mayoría de los lectores, lo debería haber traducido.

Parece que cada nueva década tiene que estar marcada por su propio signo contracultural, y, así, en los años 70 aparece el *punk*, movimiento de rebeldía, surge en el ambiente del subproletariado londinense, de tendencia nihilista y rechazo total de la sociedad, acompañado de su música "punk" (dura y veloz), vestimenta llamativa, maquillajes... toda una serie de manifestaciones que no pueden tener más nombre que el de su nacimiento, porque los *punkies* son "gentío inclasificable", entre otras "tribus de la noche"⁵.

La palma de la protesta, la revolución y todo género de innovaciones, se la suele llevar la juventud. Pero, éste es un concepto abstracto, que nadie ha podido precisar cuando empieza y cuándo acaba, y ocurre lo mismo con el concepto de "adolescencia", del que sólo se sabe que precede a la etapa de juventud, pero sin límites precisos. Para delimitar un estadio vital de años concretos, con edades, de forma matemática, se dan en inglés los "teens", de los 13 a los 19 años, de donde procede *teenagers*, cuyo uso se justifica en base a la precisión aludida, al no tener en español un término correspondiente⁶.

c) Sociedad

Aunque no siempre es fácil distinguir lo cultural de lo social, por sus múltiples conexiones y derivaciones, podemos señalar el campo de los fenómenos sociales como excelente receptor de términos ingleses. Aparece ante todo, con peso específico, la expresión *mass media*. Por ejemplo:

Cory Aquino invitaba a la resistencia pacífica para presionar al Gobierno de Marcos... y hacer el boicot a una serie de bancos, firmas comerciales y *mass media* allegados a Marcos⁷.
... la automitificación propia del que se siente objeto de la atención de los *mass media*⁸.

Es curioso observar que Pratt no utiliza dicha expresión, propone la correspondencia de "medios de comunicación de masas" y rechaza ("quizá por manía personal") "medios de comunicación social" (1980: 63). Ello no obsta para que, en la misma página, introduzca sin escrúpulos el inglés: "gadgets", "American way of life". Manías aparte, a nuestro juicio este caso de "language switching" no es necesario ni se justifica, pero, además, debe evitarse porque fácilmente puede inducir a error al lector común y llevarle a entender "clase media", o "masa media", tanto por la proximidad ortográfica, como por las palabras que suelen acompañarle: "allegados", "atención de"... que normalmente se usan en casos de relación personal.

Por razón de frecuencia, la palabra que, probablemente, ha obtenido mayor patente de circulación es *boom*, pues se usa en muchos contextos siempre con la intención de enfatizar un aumento o auge rápido y espectacular, referido a distintas manifestaciones o fenómenos sociales, como la economía, la moda, el turismo, la literatura, etc., y hay que reconocer que produce un efecto de éxito difícilmente superable. Por ejemplo:

España vivió el *boom* económico en la década de los 60⁹.

Sindona se hizo conocer como consultor financiero en la época del *boom*, el milagro económico a la italiana¹⁰.

Gidio Chezzi vive en Barcelona, a la que considera una ciudad europea, participando activamente en el *boom* de la moda¹¹.

Comencé en una pequeña empresa de electrodomésticos... pero comprendí que el futuro estaba en el *boom* turístico y me dediqué a la construcción¹².

El *boom* póstumo de Mac Innes ha sido mal digerido por el *establishment* literario¹³.

También *establishment* es una palabra difícil de sustituir, por recoger muy bien todo ese entramado semi-misterioso, entre burocracia, poder y enredo, que está en la cima de los diferentes sectores sociales, desde el literario, pasando por la política (donde su uso es muy frecuente), hasta el "establishment gay"¹⁴.

El *pub* (abreviatura de "public house") es un establecimiento originariamente británico, donde se bebe lenta y repetidamente (sobre todo cerveza), dando lugar al encuentro, la conversación, el "flirt", la expresión amistosa, y que se ha introducido y extendido con pujanza en nuestra sociedad como distinto de bares y cafeterías, con su propio nombre: "El mismo porcentaje gasta su dinero en bares, *pubs* y cafeterías"¹⁵. A propósito de *flirt*, que ha derivado en "flirteo", "flirtear", y que, por lo tanto, ya no tiene razón de ser su uso en forma original inglesa, es curioso observar su traslado del escaqueo amoroso sin compromiso al campo político: "El propio Chirac había advertido contra los riesgos de un *flirt* con Le Pen"¹⁶.

d) Comercio

El *marketing* no es una simple "comercialización" en el sentido tradicional de tratar de vender lo que se produce. Es más bien una ciencia moderna, que conlleva estudios y técnicas muy cuidadas en un mundo muy competitivo de tendido internacional, y que ha invertido el orden de prioridades, pues no trata tanto de vender lo que se fabrica, cuanto de fabricar lo que se vende. La nueva orientación, con redes internacionales, ha convertido al término en insustituible, como ocurre, aunque en grado menor, con otros términos del mismo campo. Por ejemplo: "El Salón de la Comunicación Comercial abarca nueve sectores, entre los que se incluye desde el *marketing* hasta la exportación. El Ente Público de Radiotelevisión Española instalará un *stand* en este Salón"¹⁷.

Todos estamos familiarizados con el *holding* ("Holding Rumasa"), ya no podríamos decirlo todo de vez de otra manera, como gran sociedad poseedora de varias empresas del mismo sector o bien de distintos sectores, incluso sin relación técnica entre los mismos:

Sinclair Research seguirá existiendo, pero en forma de *holding* con dos subsidiarias¹⁸.

La sociedad *holding* PAINSA¹⁹.

INH, el *holding* español para el sector de hidrocarburos²⁰.

Pero, frente a la gran sociedad de empresas, los pequeños comerciantes unas veces se quejan de competencia desleal y, otras veces, dicen que los pequeños se acoplan mejor que los grandes a los cambios. En este sentido, "algunos economistas han proclamado las excelencias del "small is beautiful" (sic)²¹. Para resaltar la excelencia de la pequeña empresa, no creemos que sea necesario acudir al inglés, que, además, no está arropado por un contexto que facilite la comprensión. Es un caso de esnobismo, de abuso de "language switching".

Razones de concordancia internacional para productos especiales han conducido a acuñar unas abreviaturas del inglés, que circulan también entre nosotros, incluyendo una evidente carga de propaganda, que quizá sea, aparte la noción de calidad, su mayor causa de uso y aceptación:

También está el Beta *HI - FI*, auténtica alta fidelidad en imágenes²².

El ordenador doméstico constituye la culminación de la fuerza individualizadora de casi toda la *high - tech* de consumo²³.

e) Deporte

El mundo del deporte, importado también en gran escala, no sólo ha invadido nuestros campos, sino también nuestro lenguaje. Algunos términos han sido aceptados por el Diccionario de la Real Academia, como es el caso típico de "fútbol" o "futbol", pero otros, aunque usados comúnmente, constituyen ejemplos de "language switching". El *record* es una marca deportiva que supera a las anteriores en el mismo género, y, por extensión, es cualquier cosa que supera una realización precedente. La correspondencia española más próxima es *marca*, y, a veces, aparecen como sinónimos, por ejemplo: "Hirohito ostenta varios *records* (el acento gráfico es signo de españolización) exclusivos en todo el mundo ... y ha batido todas las *marcas* como señor del Japón"²⁴. Otras veces, a pesar de constituir una pesada reiteración en el espacio de unas pocas líneas, se repite siempre "record", en singular o en plural²⁵. Y, otras veces, ambos términos aparecen coordinados como redundancia: "... conocía a todos los corredores y estaba a la última en *marcas* y *records*"²⁶. No creemos, sin embargo, que se dé la sinonimia perfecta. La palabra "marca" es más diversificada y no señala tan puntualmente ese supremo nivel por nadie alcanzado hasta el momento; de ahí, la preferencia que suele tener "record". Pero, el término compuesto *recordman*, no nos parece oportuno en absoluto, pues para ello tenemos, aún conservando el matiz inglés, el más fácil de "hombre record".

Si se añade que dicho término inglés recibe un tratamiento propio del español, al formar su plural en *-s*, en vez de seguir la forma inglesa "men", tendremos en nuevo motivo para tacharlo de incorrección y vicio: "El *recordman* del medio fondo español se llama José Luis González ... Aspira a conseguir el primer lugar entre los grandes *recordmans* del mundo"²⁷.

Recientemente hemos recibido el impacto del *play - off* en nuestro propio ambiente; en la calle, los bares, radio y prensa, todo el mundo lo repite como incorporado con normalidad a su vocabulario, y es que el Magia de Huesca acaba de estar implicado en la "liguilla de descenso". En algún momento he propuesto esta denominación española en sustitución del inglés, pero parece que no es de recibo, porque el *play - off* tiene también derivaciones de ascenso, y porque se puede usar en plural, es decir, que el *play - off* está formado por varios *play - offs*, que no son más que los distintos partidos de esa específica modalidad:

El Magia de Huesca logró su objetivo de permanecer en la máxima categoría del baloncesto nacional al derrotar 83-72 al Caja Madrid en el tercero y decisivo encuentro del *play - off* de descenso²⁸.

Los bostonianos se reservan ya para los *play - offs*²⁹.

Por su estricto tecnicismo, hemos de aceptar *pole position*, aunque probablemente sólo los iniciados lo entenderán: "Senna, *Pole Position* en Brasil"³⁰, a menos de una explicación contextual coherente, que, en realidad, es una definición:

Aquel piloto que al final de la hora de entrenamiento ha dado la vuelta más rápida obtiene la *pole position*, el puesto más avanzado de la parrilla de salida³¹.

Hay unos deportes de fácil práctica popular, que consisten simplemente en correr o andar, pero que todavía no podemos denominar apropiadamente en español: *Jogging* es trotar, pero no a caballo, sino a pie; de ahí la dificultad para ser sustituido por "trote", que no se ve bien aplicado a personas: "... es habitual contemplar a un ciudadano con chandal haciendo *jogging* al atardecer"³². Y *footing*, que incluye la modalidad de andar o correr a diferentes ritmos, intercalando ejercicios gimnásticos ... Se extiende en España a partir de los años 70, importado con su propio nombre, y hoy lo practica hasta nuestro Ministro de Cultura y Deporte: "me pongo el chandal para hacer *footing*, que es uno de mis deportes favoritos"³³.

f) Sexo

En los escritos sobre cuestiones relacionadas con el sexo se ha dado especial entrada al eufemismo, que es un modo de expresar con disimulo palabras "fuertes", que se considera pueden herir los sentimientos morales, religiosos o sociales. La palabra *gay* es originariamente un adjetivo que sugiere felicidad y alegría, "happy and full of fun". Pero tiene también un sentido peyorativo, como vida desordenada e inmoral, en expresiones como "leada gay life". Lo mismo ocurre en español con *alegre*: No es lo mismo "estar alegre" que "llevar una vida alegre". A partir del sentido peyorativo, el adjetivo ha tendido a sustantivarse y aplicarse como eufemismo a los homosexuales; pero el español "alegre" no ha evolucionado en este mismo sentido, y se ha tomado el inglés *gay* como eufemismo también en español. Hay un artículo titulado "The normal heart, un duro drama sobre el SIDA"³³, en el que *gay* entra en juego como variedad de vocabulario y con matices eufemísticos. Enriquece el vocabulario, puesto que está en alternancia con *homosexuales* (término culto, del griego "homós" = "same", el mismo sexo), y *maricas* (término vulgar), y, además, se define por contraposición con los *heterosexuales* (del griego "héteros" = "other"). Y se percibe el matiz eufemístico, puesto que, cuando se aplica a nombres propios o estamentos, siempre aparece *gay*: "El escritor y activista *gay* americano Larry Kramer"; "establishment *gay*". Además, en la disyunción con *heterosexual*, lo lógico sería su par *homosexual*, mientras que aparece *gay* por la única razón (de dudoso acierto en este caso) de que prevalece el eufemismo: "Estoy de acuerdo con Larry Kramer acerca de la promiscuidad, ya sea *gay* o *heterosexual*" (ibid.).

Hay otros casos de eufemismo, cuyo acierto o desacierto, necesidad, conveniencia o esnobismo, se habrán de valorar, no sólo en razón de su contenido, sino también en función de las situaciones y de las personas que los usan o a quienes van dirigidos. Por ejemplo, *sex - appeal*: "Según su horóscopo, Libra tiene un fuerte *sex - appeal*"³⁴, no parece, en principio, especialmente necesario, puesto que "atractivo sexual" no tiene por qué herir los sentimientos aún del más pudoroso. Otra cosa sería en una conversación, cuando una persona quisiera ocultar su implicación, como atraída o atractiva, en relación al interlocutor; entonces, el recurso al inglés ejercería la función de velar, más que revelar, con una especie de asepsia nocional, las verdaderas intenciones del hablante. Por ser de dominio público, hay que mencionar en este apartado *topless*, que ejerce una función eufemística importante, y, además, ahorra el enredoso circumloquio que en español sería preciso para decir aproximativamente lo mismo.

g) Connotaciones

Todas las palabras, sobre todo en contexto situacional, tienen connotaciones. Pero ahora nos referimos a connotaciones muy especiales que, no sólo justifican el "language switching", sino que constituyen casos sugestivos de la presencia del inglés en español.

Cuando la visita de Reagan a Madrid, el 6 de Mayo de 1985, dicen que Alfonso Guerra anduvo "huído", no quiso saludar a Reagan y declaró que la visita del mandatario norteamericano no iba con él³⁵. El Presidente no podía entender esta postura de desplante, estaba molesto, y, en cierto momento, entre sonriente y sarcástico, preguntó: *Who is this War?*. El articulista, que sin duda conoce el juego del inglés, se refiere a Guerra como *Mr. War, Alfonso War, Alfonso (War) Guerra*. Pues bien, estas expresiones connotan en Guerra la guerra que el Vicepresidente declaró a Reagan. Esto sólo se puede lograr en inglés: Primero, porque *this* es tanto masculino como femenino, mientras que en español se habría de distinguir los dos géneros, y, por lo tanto, en "este Guerra" no se implica "esta Guerra". Y, segundo, porque *Mr.*, que es masculino personal, sirve también para personificar fuerzas inanimadas, sin que, a tales efectos, se utilice "Mrs.", mientras que en español habríamos de usar para ello el femenino "Sra. Guerra", con lo que se pierde la connotación y un nuevo elemento (la esposa de Guerra) entraría en escena. Por lo demás, la intención connotativa del autor al apellidar "War" a "Alfonso" está clara cuando luego la explicita por reduplicación, "Alfonso (War) Guerra", y sabe que la connotación de "guerra", en este contexto y en estas expresiones, no es posible en español, porque, de lo contrario, se habría ahorrado el paréntesis.

"Dear Paco" es el título de un artículo aparecido a los cuatro días del Referendum sobre la permanencia de España en la OTAN³⁶. Se dice que es el encabezamiento del telegrama de felicitación que el "todopoderoso Shultz" envió al Ministro de Asuntos Exteriores español. No cabe duda de que la carga connotativa es fuerte, pero no sería fácil distinguir si es de paternidad, prepotencia, misericordia, ironía, amistad ... o, quizá, de todo un poco. Aunque el inglés la refuerza, la connotación se centra en "Paco", y es una connotación "provocada", porque el mismo Ministro dijo a un entrevistador en Washington: "Please, call me Paco". Pero esto ya sería una cuestión paralela, que tiene que ver más con nuestra propia lengua.

La palabra *light* nos llega de la mano del Marlboro, el Winston, el bitter o la cerveza. Es signo de sofisticación, es decir, de permanencia en la decadencia o de decadencia en la permanencia. Parece una palabra imprescindible para vender hoy algunos productos que resultan exagerados o

excesivos con su etiqueta tradicional. Lo curioso es que todo esto se acusa también en los comportamientos electorales. Por ello, se ha ideado un "socialismo light"³⁷. Sin nicotina, sin alquitrán, sin alcohol ... es decir, sin marxismo, sin estatismo, sin neutralismo ... Sería difícil resumir un número mayor y más acertado de connotaciones en una sola palabra aplicada al socialismo español: *light*.

Conclusión

El anglicismo no ha tenido buena acogida por parte de los lingüistas y encritores, que lo suelen ver como una intromisión innecesaria en nuestro idioma, e, incluso, como un peligro o atentado contra la pureza y excelencia de nuestra propia lengua. Si ello ocurre con el anglicismo en general, mucho más tiene que suceder con el fenómeno de "language switching", que hemos definido, a partir de distintos autores, como "anglicismo crudo", y que podemos explicitar como "presencia del inglés en la lengua española". Hemos observado, de manera suficientemente indicativa, que este fenómeno se da con una frecuencia llamativa, aún ciñéndonos sólo al lenguaje periodístico escrito, y hemos intentado probar que, en la mayoría de los casos, dicha presencia inglesa es necesaria o está justificada, por distintas razones, salvando siempre casos de esnobismo, que también han de probarse. Lo que coloca al lector actual ante el desafío y la alternativa de saber inglés para una cabal comprensión del periódico que llega a sus manos, por no hablar de otros medios de comunicación social.

Pero, aparte lo indicado, la novedad a resaltar en este trabajo es, por un lado, el procedimiento, y, por otro, la finalidad. Es el procedimiento, porque el autor ha trabajado, dentro de las exigencias del método inductivo, en colaboración con un grupo de seis alumnos de segundo curso de Filología del Colegio Universitario de Huesca, quienes le han proporcionado algunos de los datos que aquí se han incorporado. Y es la finalidad, porque hemos querido cumplir con nuestro deber universitario de iniciar a los alumnos en la investigación, tarea que abre el camino a seguir en un futuro próximo.

NOTAS

- 1 P. Sarvisé es alumno de segundo curso de Filología del Colegio Universitario de Huesca, y expone su razonamiento en un trabajo presentado en el Departamento de Filología Inglesa.
- 2 *El País*, 6, Abril, 1986, p. 8.
- 3 *Diario 16*, 20, Abril, 1986, p. 23, donde se recogen la mayoría de los términos enumerados.
- 4 *Diario 16*, 21, Abril, 1985, p. 3.
- 5 *El País*, 23, Marzo, 1986, p. 12.
- 6 *El País*, 10, Abril, 1986, p. 12.
- 7 *Vida Nueva*, 15, Marzo, 1986, p. 31.
- 8 *Cambio 16*, 24, Febrero, 1986, p. 11.
- 9 *Diario 16*, 12, Mayo, 1985, p. 3.
- 10 *Diario 16*, 23, Marzo, 1986, p. 16.
- 11 *Diario 16*, Semanal, 20, Abril, 1986, p. 4.
- 12 *ibid.* p. 7.
- 13 *El País*, 10, Abril, 1986, p. 12.
- 14 *Diario 16*, 30, Marzo, 1986, p. 34.
- 15 *El País*, 10 Abril, 1986, p. 24.
- 16 *Diario 16*, 30, Marzo, 1986, p. 14.
- 17 *ABC*, 6, Abril, 1986, p. 128.
- 18 *Diario 16*, 20, Abril, 1986, p. 23.
- 19 *El País*, 10, Abril, 1986, p. 55.
- 20 *Diario 16*, Semanal, 30, Marzo, 1986, p. 51.
- 21 *Diario 16*, 29, Diciembre, 1985, p. 2.
- 22 *Cambio 16*, 24, Febrero, 1986, p. 77.
- 23 *El País*, 6, Abril, 1986, p. 13.
- 24 *Diario 16*, Semanal, 27, Abril, 1986, p. 7.
- 25 "Tres *records* en los campeonatos de España. Harri Garmendía, Ramón Camallonga e Inma Tarragó establecieron *records* de España ... El gran *record* de la tarde estuvo en manos de Harri Garmendía, que en los 200 metros mariposa nadó 73 centímetros por debajo de su propio *record*" (*El País*, 23, Marzo, 1986, p. 46).
- 26 *Diario 16*, Semanal, 30, Marzo, 1986, p. 6.
- 27 *Diario 16*, Semanal, 30, Marzo, 1986, pp. 4, 5.
- 28 *El Día*, 24, Abril, 1986, p. 23.
- 29 *Diario 16*, 13, Abril, 1986, p. 43.
- 30 *Heraldo de Aragón*, 23, Marzo, 1986, p. 36.
- 31 *Diario 16*, 13, Abril, 1986, p. 42.
- 32 *Diario 16*, 12, Mayo, 1985, p. 3.
- 33 *Diario 16*, 4, Mayo, 1986, p. 8.
- 34 *Diario 16*, 30, Marzo, 1986, p. 34.

- 35 *Diario 16*, 23, Marzo, 1986, p. 35.
 36 *Diario 16*, 29, Septiembre, 1985, p. 2.
 37 *Diario 16*, 16, Marzo, 1986, p. 2.
 38 *Diario 16*, 2, Junio, 1985, p. 3.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALFARO, R.J., 1970. *Diccionario de Anglicismos*, Madrid: Gredos.
 DULAY, H. et al., 1982. *Language Two*, Oxford: Oxford University Press.
 FRIES, C., 1957. "Foreword". In Lado, R., *Linguistics across cultures: Applied Linguistics for Language Teachers*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
 LORENZO, E., 1955. "El anglicismo en el español de hoy", *Arbor*, 32, 262-274.
 MARCOS PEREZ, P.J. 1971. *Los anglicismos en el ámbito periodístico. Algunos de los problemas que plantean*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
 PRATT, C., 1980. *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid: Gredos
 STONE, H., 1957. "Los anglicismos en España y su papel en la lengua oral", *Revista de Filología Española*, 41, 141-160.
 WEINREICH, U., 1953. *Languages in Contact: Findings and Problems*, The Hague: Mouton.

GRAMMAR AND POLITENESS: FUNCTIONAL PRESSURES ON LANGUAGE

Ignacio VAZQUEZ ORTA

In our Western culture politeness is the most elaborate and the most conventional set of linguistic strategies for cultural interaction. The most elaborate and the most conventional set of linguistic strategies for cultural interaction. The most salient aspect of a person's personality in interaction is what that personality requires of other interactants; in particular, it includes the desire to be ratified, understood, approved of, liked or admired.

Language use is the realization of strategies to get to these goals. Realization in terms of the employment of linguistic forms and literal meaning in particular contexts for particular communicative purposes.

The linguistic realizations of politeness are very varied, but we are paying a special attention to *conventional indirectness in this paper*.

Conventional indirectness is a form for social distancing, and it is likely to be used whenever a speaker wants to put a social brake on the course of his interaction.

Intuition tells us that there is an element in formal politeness that sometimes directs us to minimize the imposition by coming rapidly to the point but at the same time the opposite also holds true. And some compromise is reached with *conventional indirectness*.

In this strategy, a speaker is faced with opposing tensions: the desire to

- 35 *Diario 16*, 23, Marzo, 1986, p. 35.
 36 *Diario 16*, 29, Septiembre, 1985, p. 2.
 37 *Diario 16*, 16, Marzo, 1986, p. 2.
 38 *Diario 16*, 2, Junio, 1985, p. 3.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALFARO, R.J., 1970. *Diccionario de Anglicismos*, Madrid: Gredos.
 DULAY, H. et al., 1982. *Language Two*, Oxford: Oxford University Press.
 FRIES, C., 1957. "Foreword". In Lado, R., *Linguistics across cultures: Applied Linguistics for Language Teachers*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
 LORENZO, E., 1955. "El anglicismo en el español de hoy", *Arbor*, 32, 262-274.
 MARCOS PEREZ, P.J. 1971. *Los anglicismos en el ámbito periodístico. Algunos de los problemas que plantean*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
 PRATT, C., 1980. *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid: Gredos
 STONE, H., 1957. "Los anglicismos en España y su papel en la lengua oral", *Revista de Filología Española*, 41, 141-160.
 WEINREICH, U., 1953. *Languages in Contact: Findings and Problems*, The Hague: Mouton.

GRAMMAR AND POLITENESS: FUNCTIONAL PRESSURES ON LANGUAGE

Ignacio VAZQUEZ ORTA

In our Western culture politeness is the most elaborate and the most conventional set of linguistic strategies for cultural interaction. The most elaborate and the most conventional set of linguistic strategies for cultural interaction. The most salient aspect of a person's personality in interaction is what that personality requires of other interactants; in particular, it includes the desire to be ratified, understood, approved of, liked or admired.

Language use is the realization of strategies to get to these goals. Realization in terms of the employment of linguistic forms and literal meaning in particular contexts for particular communicative purposes.

The linguistic realizations of politeness are very varied, but we are paying a special attention to *conventional indirectness in this paper*.

Conventional indirectness is a form for social distancing, and it is likely to be used whenever a speaker wants to put a social brake on the course of his interaction.

Intuition tells us that there is an element in formal politeness that sometimes directs us to minimize the imposition by coming rapidly to the point but at the same time the opposite also holds true. And some compromise is reached with *conventional indirectness*.

In this strategy, a speaker is faced with opposing tensions: the desire to

give the hearer an "out" by being indirect, and the desire to go direct. This tension provides the motivation for that baroque set of ways of constructing indirect speech acts, that is so marked a feature of English usage. Indirect speech acts are certainly the most significant form of conventional indirectness, and have received a good deal of attention from linguists.

Relations between structure and usage

What are the interrelations between grammar and politeness? We propose here that politeness is a powerful functional pressure on any linguistic system, and we put forward the hypothesis that a particular mechanism is to be found whereby such pressures leave their imprint on language structure.

We understand here by "structure" *linguistic form and literal meaning*, and "usage" refers to the employment of linguistic forms and literal meaning *in particular contexts for particular communicative purposes*.

This distinction could be problematic, but it usefully describes polar types of phenomena: morphophonemic rules in a language, for example, may be unaffected by context, while words and phrases like "hey", "O.K.", "thank you" simply cannot be adequately described without reference to their contexts of use.

We make a further distinction between "forms" and "meanings" (which together make up the structure) and "usages", and two interesting relations between them.

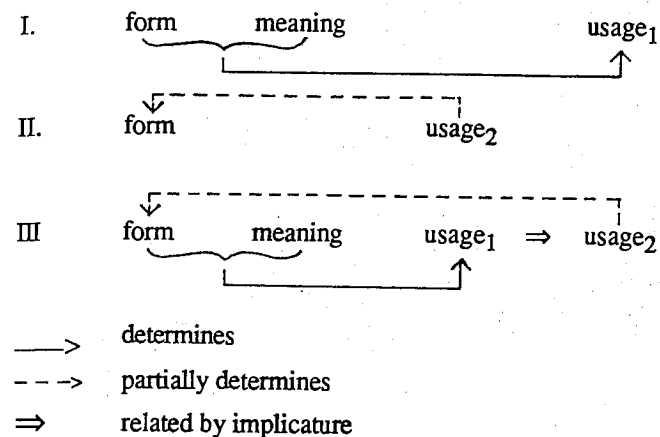
The first relationship is a relation between form and meaning that predicts all the interesting properties of that form's usage. Let us call this "structure-determined usage".

The second relationship is a direct connection between form and usage, without the mediation of meaning. Let us call this "usage-determined structure".

We are now ready to propose the mechanism whereby functional pressures may be exerted on grammatical structure. We have characterized two classes of functional pressures: *internal* or cognitive, and *external* or pragmatic. External pressures are the ones we are interested in now. And they operate entirely through the medium of usage.

We make the hypothesis that just some aspects of usage are likely to acquire structural correlates. Two potential routes stand out, along which the ramifications of extended usage may travel into structure: one is that extended usage may change meanings, and the semantic changes trigger form changes.

Alternatively, extended usages may directly trigger form changes via some kind of context-sensitive syntactic or phonological rule. It is this last alternative that is of particular interest to us. This is diagrammed in the following picture:



Hypothesis

Patterns I and II are often linked together synchronically or diachronically, by implication, into the larger configuration III which superimposes I and II.

Examples of such patterns existing synchronically are almost certainly provided by *indirect speech acts*, where there are some structural feedbacks from extended usages.

Indirect speech acts

It has been claimed that the kind of things that can be *done* by means of utterances are strictly limited¹, and that sentences carry in their structure indications of their *illocutionary force*². Thus syntactic questions are used to request information, assertions to make statements of fact, imperatives to command, and so on. However, it is clear that such direct uses are not the only ones: rhetorical questions can be used to make assertions, imperatives to make offers, assertions to command, interrogatives to make polite requests. Examples:

1. Is that a reason for despair?
2. Have another drink.
3. Ladies will wear evening dresses.
4. Will you post this letter for me?

Such cases constitute the problem of *indirect speech acts*, or conveyed illocutionary force: there is no correspondence between the form of words in a speech act and its illocutionary force. This lack of neat correspondence between them seems to contradict the premise that "*speech acts... are made possible by and performed in accordance with certain rules for the use of linguistic elements*"³.

A felicity condition⁴ is one of the real-world conditions that must be met by aspects of the communicative event in order for a particular speech act to come off as intended. For instance, for a request to be successful, the addressee must be thought potentially able to comply with the request, the requestor must want the thing requested, and so on. It is clearly infelicitous for me to ask you to shut the door if you are crippled, if the door is already shut.

What Gordon and Lakoff noticed was that by questioning whether you can shut the door ("Can you shut the door?") or by asserting that I want you to shut it ("I'd like you to shut the door") and so on, one can construct indirect speech acts⁵.

Such expressions in English are so idiomatic and conventionalized that it would be strange to render "Can you pass the salt?" a viable request for information. There would be no doubt if you include "please" in:

"Can you please pass the salt?"

Looking just at the indirect speech acts which are expressed by the assertion of questioning of their felicity condition, we can make some generalizations about their relative politeness.

The constraints on conventional indirect requests appear to have to do largely with politeness. For requests, only the forms represented by the following schema are polite as requests status equals:

Questions

1. Can you pass the salt? (Polite)
2. Could you pass the salt? (Polite)
3. Could you possibly pass the salt? (Polite)
4. Couldn't you possibly pass the salt? (Rude)

Assertions

1. You can pass the salt, (please).
(With "please" it is a very peremptory request and it sounds rude).
2. You could pass the salt, (please)
(With "please" it is a slightly presumptuous request).
3. You couldn't pass the salt.
(This can't be a request, unless some possibility notion is added).
4. You couldn't { possibly }
 { by any chance } pass the salt, could you?

In short, it looks as if the asserted forms need to be negated, and in addition to have at least a tag or a possibility expression, and, from the point of view of politeness, preferably both: Politeness is the major motivation for being indirect, and consequently it is the reason for using indirect speech acts.

Some linguists⁶, trying to describe the semantics or pragmatics of indirect speech acts, have noticed a fundamental politeness element, but "*They have missed the systematic way in which the strategies of face redress⁷, like conventional indirectness, are able to predict the internal structure of polite indirect requests, for example, with their possibility operators, subjunctives and negative questions*"⁸.

A) Indirect requests

Requests are speech acts which normally use the imperative, as a linguistic device of expression. For small requests, where there are implications of status or hierarchy, one will tend to use language that stresses in-group membership and social similarity:

1. Let's have another biscuit!
2. Give us a drink!

For bigger requests, social pressures, such as inequality of status, or social lack of similarity, trigger off the language of formal politeness. And indirect speech acts or apologies for intrusion or hedges are used. So questions, which are a device for seeking information or truth (their report function) are instead used as a vehicle to elicit an action:

1. Might I talk to you?
2. May I come in?
3. Would you please mind not walking on the grass?

In English, conventionalized indirect requests are so common that it is rare to hear a completely direct request even between equals. "*This seems*

*the result from the suppression of asymmetric power relations in Western dyads*⁹.

This suppression makes *commands* extreme face threatening acts in our cultures. From this it follows that whatever politeness techniques have been especially conventionalized in a society should give rise to conventional exploitations which would not exist in other societies without this particular conventional association. For example, the fact that indirect speech acts are highly conventionalized in English means that in most circumstances using an indirect speech act implicates that the speaker is trying to respect the hearer's face. Therefore to say "Would you please mind not walking on the grass?", where the context makes it clear that the speaker is not respecting the hearer's face implicate sarcasm or anger. "Might" is sometimes used in statements as a tentative way of making a request, suggestion or recommendation:

"You might send me a postcard while you're on holiday".

B) *Indirect commands*

We have taken into consideration the use of questions to elicit an action rather than information, that is, questions which are really requests.

One way of influencing people is using a request rather than a command. In fact, with the aim of getting someone to do something, a direct command can be used:

1. Shut the door.
2. Follow me.

Commands are apt to sound abrupt unless they are toned down by signals of politeness, such as "please", as we saw before:

1. Please eat up your dinner.
2. Shut the door, please.

A negative command has the effect of forbidding an action:

1. Don't be a fool.

In addition to the use of imperatives, the verb forms expressing obligation and prohibition, with a second person subject, can have almost the same effect as a command:

1. You must be careful.
2. You mustn't smoke.

The construction *be to plus infinitive* can refer to a command given either by the speaker or by some official authority:

1. He is to return to Germany tomorrow.
2. You are to stay here until I return.

"Will" in its future sense can sometimes be used with the force of a severe command:

1. You *will* do exactly as I say.
2. Will you be quiet?

Although this "will" has the grammatical form of a question, its falling intonation gives it the force of a command.

We have paid attention to some instances of indirect speech acts. In all the examples, politeness has been the major motivation form being indirect and, consequently, the reason for using indirect speech acts. And modals have been used throughout in connection with, and as a means of, conveying "politeness". But this gives us the topic for another paper.

NOTES

- 1 Searle, J.R. (1976). In his book, Searle gives a classification of speech acts.
- 2 Austin, J.L. (1962). Leech, G. (1974) p. 343.
- 3 Searle, J.R. (1969) p. 16.
- 4 Ibid.
- 5 Green, G. (1975), Heringer, J.T. (1972), Lakoff, R. (1974), Searle, J.R. (1975).
- 6 Id.
- 7 Goody, E.N. (1978) p. 141.
- 8 Ibid. P. 273.
- 9 Id. p. 253.

REFERENCES BIBLIOGRAPHY

- ANDERSON, J. (1971) "Some proposals concerning the modal verb in English", in AITKEN, A.J., McIntosh, A and Palsson, H. *Edinburgh Studies in English and Scots*. London, Longman, 69-120.
- AUSTIN, J.L. (1962): *How to do things with words*. Harvard Univ. William James Lectures 1955, Oxford.
- BERNSTEIN, B. (1971): *Class, codes and control 1: theoretical studies towards a sociology of language*. London, Routledge and Kegan Paul.
- BOYD, J. and THORNE, J.P. (1969) "the Semantics of modal verbs", *Journal of Linguistics* 5, 57-74.
- DIVER, W. (1964) "The modal system of the English verb" *Word* 20, 322-52.

- EHRMAN, M.E. (1966) *The meanings of the modals in present-day English*. The Hague, Mouton.
- GOODY, E.N. (1978): *Questions and politeness*, C.U.P. Cambridge.
- HALLIDAY, M.A.K. (1970): "Functional diversity in language, as seen from a consideration of modality and mood in English" *Foundations of Language* 6.3, pp. 327-51.
- HALLIDAY, M.A.K. (1974): *Learning how to mean: Explorations in the development of language*. Edward Arnold, London.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978) *Language as social semiotic*. Edward Arnold, London.
- LABOV, W. (1966): *The social stratification of English in New York City*. Washington DC: Center for Applied Linguistics.
- LABOV, W. (1969): "Contraction, deletion and inherent variation of the English copula" *Language* 45.
- LABOV, W. (1970): "The study of language in its social context", *Studium Generale* 23.
- LEECH, G.N. (1974): *Meaning and the English verb*. Longman, London.
- PALMER, F.R. (1979): *Modality and the English Modals*. Longman. London and New York.
- SEARLE, J.R. (1969): *Speech acts*, Cambridge.
- SEARLE, J.R. (1975): *Indirect speech acts*. In COLE and MORGAN, eds. (1975) pp. 59-82.
- VON WRIGHT, G.H. (1951): *An essay in modal logic*. Amsterdam, North Holland.

NOVELA CONTEMPORANEA: LA FANTASIA TRADICIONAL

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

A lo largo de la reciente historia literaria de Gran Bretaña se ha venido manteniendo una puja -que no podemos calificar de "clara", pues muy pocos críticos se han dedicado a analizarla- entre dos actitudes aparentemente contrapuestas; la una, "realista", la otra, fantástica. Conocidos son los casos, por ejemplo, de la novela gótica, del famoso doctor Frankenstein de M. Shelley, del Jekyll- Hyde de Stevenson, o de otras muchas obras y autores que no encajan en ese intento de plasmación de la realidad externa que caracterizaría a la novela británica hasta la llegada del Modernismo. Llegados ya al siglo XX esta semidesconocida vena fantástica se ha seguido manteniendo para venir a intensificarse de manera casi espectacular en las últimas décadas. Hoy en día la fantasía (un término poco claro para sujetarlo a una definición estricta) presenta distintos aspectos revestidos por los elementos del terror, la "ciencia-ficción", la personificación de animales, etc., pero el análisis de todo ello nos llevaría excesivo espacio y, por ello, quisiera limitarme a aclarar algunas ideas en torno a una corriente fantástica aparentemente tradicional que llega a su desarrollo principal hacia mediados de siglo, aunque su importancia será tal que cabe afirmar que es ésta la vena que sustenta el auge de la fantasía que ahora estamos viviendo.

- EHRMAN, M.E. (1966) *The meanings of the modals in present-day English*. The Hague, Mouton.
- GOODY, E.N. (1978): *Questions and politeness*, C.U.P. Cambridge.
- HALLIDAY, M.A.K. (1970): "Functional diversity in language, as seen from a consideration of modality and mood in English" *Foundations of Language* 6.3, pp. 327-51.
- HALLIDAY, M.A.K. (1974): *Learning how to mean: Explorations in the development of language*. Edward Arnold, London.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978) *Language as social semiotic*. Edward Arnold, London.
- LABOV, W. (1966): *The social stratification of English in New York City*. Washington DC: Center for Applied Linguistics.
- LABOV, W. (1969): "Contraction, deletion and inherent variation of the English copula" *Language* 45.
- LABOV, W. (1970): "The study of language in its social context", *Studium Generale* 23.
- LEECH, G.N. (1974): *Meaning and the English verb*. Longman, London.
- PALMER, F.R. (1979): *Modality and the English Modals*. Longman, London and New York.
- SEARLE, J.R. (1969): *Speech acts*, Cambridge.
- SEARLE, J.R. (1975): *Indirect speech acts*. In COLE and MORGAN, eds. (1975) pp. 59-82.
- VON WRIGHT, G.H. (1951): *An essay in modal logic*. Amsterdam, North Holland.

NOVELA CONTEMPORANEA: LA FANTASIA TRADICIONAL

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

A lo largo de la reciente historia literaria de Gran Bretaña se ha venido manteniendo una puja -que no podemos calificar de "clara", pues muy pocos críticos se han dedicado a analizarla- entre dos actitudes aparentemente contrapuestas; la una, "realista", la otra, fantástica. Conocidos son los casos, por ejemplo, de la novela gótica, del famoso doctor Frankenstein de M. Shelley, del Jekyll- Hyde de Stevenson, o de otras muchas obras y autores que no encajan en ese intento de plasmación de la realidad externa que caracterizaría a la novela británica hasta la llegada del Modernismo. Llegados ya al siglo XX esta semidesconocida vena fantástica se ha seguido manteniendo para venir a intensificarse de manera casi espectacular en las últimas décadas. Hoy en día la fantasía (un término poco claro para sujetarlo a una definición estricta) presenta distintos aspectos revestidos por los elementos del terror, la "ciencia-ficción", la personificación de animales, etc., pero el análisis de todo ello nos llevaría excesivo espacio y, por ello, quisiera limitarme a aclarar algunas ideas en torno a una corriente fantástica aparentemente tradicional que llega a su desarrollo principal hacia mediados de siglo, aunque su importancia será tal que cabe afirmar que es ésta la vena que sustenta el auge de la fantasía que ahora estamos viviendo.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX y gracias, en buena parte, al Romanticismo alemán, algunos autores de la talla de W. Thackeray y Oscar Wilde habían retomado de la tradición popular el estilo del cuento maravilloso (*fairy tale*), al que podemos considerar, sin ningún género de dudas, como el gran predecesor de la literatura de fantasía que florecerá en Inglaterra hacia mediados del siglo XX, culminando con la conocida obra de J.R.R. Tolkien *The Lord of the Rings* (1954). Este tipo de fantasía de raíz popular y tradicional agrupa a cierto número de autores del siglo XX de entre los que quisiera destacar, por parecerme los más importantes tanto en calidad como en su aceptación por parte del público, a Charles Williams, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien y T.H. White.

Charles Williams, el primero de ellos, tiene un volumen de producción circunscrito principalmente a los años treinta, aunque una de sus novelas más importantes, *All Hallows' Eve*, es de 1945. Con Williams podemos ya apreciar dos de las características que definirán también la obra de sus amigos Lewis y Tolkien: la existencia, dentro de la trama, de dos mundos distintos (percibidos como tales por los personajes), y la presencia de un fuerte influjo platónico y cristiano. Uno de sus primeros libros, *War in Heaven* (1930), se concentra en un elemento mágico-cristiano-tradicional: la búsqueda del Santo Grial; con él continúan en pleno siglo XX, en la Inglaterra moderna, las aventuras de "caballeros" actuales que luchan contra magos malvados por la obtención del poderoso objeto; el mundo del presente y el fantástico del pasado están conectados por una puerta mágico-religiosa que permitirá la entrada del Preste Juan para poner fin a las maquinaciones de los perversos. En *The Place of the Lion* (1931) Platón es el filósofo omnipresente: ha aparecido una brecha entre nuestro mundo y un platónico mundo de los Principios y, como consecuencia, éstos (en su forma pura y materializados en la figura animal que simboliza a cada uno de ellos) están entrando en un rincón de Gran Bretaña, produciéndose un caos que conduce irremisiblemente a la destrucción si la brecha no se cierra. El coraje, el esfuerzo y la voluntad del héroe, que es capaz de asimilar plenamente y a tiempo su principio (el Aguila), serán lo único que logre cerrar la brecha y traer la paz al mundo de los humanos.

El Cristianismo, Platón y los dos mundos aparecen asimismo en las fantasías de C.S. Lewis, más conocido en círculos literarios por su actividad crítica, concentrada principalmente en sus estudios sobre la literatura medieval inglesa. Lewis, como novelista, dedicó una trilogía con elementos de "ciencia-ficción" a los lectores adultos. Esta, escrita alrededor de la década de los cuarenta, está compuesta por *Out of the Silent Planet* (1938), *Perelandra* (1943) y *That Hideous Strength* (1945), y en ella Lewis nos

presenta una curiosa interpretación del Universo, regido por Maleldil y vigilado por unos espíritus (los *eldils*) entre los que, como en la mitología cristiana, caben también distintas categorías. Entre los *eldils* destacan los *Oyrsa*, espíritus que tienen asignada la vigilancia de los planetas del Sistema Solar. Sólo en uno de éstos, la Tierra, no existe un vigilante celeste, porque el *Oyrsa* que aquí desempeñaba esas funciones osó rebelarse, como el Satán cristiano, contra Maleldil y fue también desterrado. En medio de este sistema alegórico cristiano transcurren las aventuras del doctor Ransom, que se ve obligado, primero, a salir de este planeta (silencioso por no tener espíritu protector) después, a defender la integridad moral de una Eva venusiana ante los ataques del *Un-man* enviado a Venus (*Perelandra*) por el soberbio ex-*oyrsa* de la Tierra y, finalmente, a librar una batalla definitiva contra los espíritus maléficos en la propia Inglaterra. En una colección de novelitas dirigidas a un público infantil, *The Chronicles of Narnia*, Lewis volverá a utilizar la existencia de dos mundos, de dos campos de batalla, aunque aquí estarán divididos, no por las inmensas extensiones celestes, sino por la simple puerta de un armario (Lewis, 1950) cuya transgresión situará a los niños protagonistas de las aventuras en el fantástico Reino de Narnia, a cuya génesis y día final asistiremos, junto con diversos momentos fundamentales de su historia, como el sacrificio de un León redentor que libraré a Narnia del mal. La alegoría cristiana recorre los siete libros que componen el ciclo y la intención de adoctrinamiento de Lewis se hace más que evidente en gran número de ocasiones.

Aunque cristiano y también crítico y profesor universitario, el íntimo amigo de Lewis J.R.R. Tolkien no será un moralizador tan evidente. Sus libros, especialmente la trilogía *The Lord of the Rings* (1954), harían de esta corriente de literatura de fantasía una de las más leídas en las últimas décadas. Con él se aprecia ya claramente el auge que este tipo de narraciones ha experimentado recientemente.

Conocido en principio como crítico y catedrático de Oxford, especializado en literatura antigua y medieval, Tolkien se dio a conocer como autor de literatura de fantasía con *The Hobbit* (1937), novela en la que ya nos sumerge en un mundo fantástico, Middleearth, basado en la mitología nórdica, en cuyo conocimiento el autor era un experto. *The Hobbit* es una obra de tentativa, en principio dirigida a un público infantil, y que se caracteriza asimismo por su perfecta adecuación estructural a la típica aventura del héroe que es incitado por causas externas a emprender una aventura en la que hallará un tesoro mágico, del que se apoderará para volver, desandando el camino, a su punto de partida. Pero ya en *The Hobbit*, como años más tarde en *The Lord of the Rings*, nos encontramos

con los dos mundos que caracterizan este tipo de literatura: Bilbo, el hobbit, vive tranquilo en su mundo, *the Shire*, hasta que llegan un grupo de enanos y Gandalf el Hechicero para impulsarlo dentro (=fuera) del mundo exterior, desconocido, donde le esperan combates con trasgos, *trolls* y un feroz dragón. La estructura, aunque ya mucho más madurada y compleja, reaparece en *The Lord of the Rings*, verdadera recreación "realista" de un mundo completo, del que se nos ofrece un mapa y se nos cuentan, aquí y allá, fragmentos de su historia y sus leyendas. Estas últimas darán lugar a la publicación de un libro póstumo, *The Silmarillion* (1977), en el que se recopilan de manera más lineal y ordenada los sucesos más importantes ocurridos en las primeras "Edades" de Middlearth; conocemos, por sus páginas, el cuadro de deidades de este mundo, y podemos apreciar los puntos de conexión con los sistemas religioso-cristianos de Williams y Lewis, y sus raíces en el platonismo.

No tan claramente platónico pero sí fuertemente enraizado en el pasado y, más exactamente, en la Edad Media, es el novelista con el que finalizamos nuestro breve recorrido por este tipo de literatura de fantasía: T.H. White, antibelicista y desertor de su país durante la Segunda Guerra Mundial. Con él, y más concretamente con su obra *The Once and Future King*, percibimos la utilización de la fantasía con propósitos socio-políticos. *The Once and Future King* su trabajo más logrado, está compuesto por cuatro novelas: *The Sword in the Stone* (1938), *The Queen of Air and Darkness* (1939), *The Ill-Made Knight* (1940) y "The Candle in the Wind" (escrita, para ser representada, en 1938), que junto con una quinta, *The Book of Merlyn* (escrito en 1940 pero sin publicar hasta 1983) ofrecen una interpretación, a veces humorística, a veces penosamente trágica, de las leyendas del Rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda. White tuvo que revisar el ciclo continuamente, modificar sustancialmente el primer volumen y abandonar el quinto antes de que le fuese publicada una versión completa en 1958. *The Once and Future King* es un canto contra las guerras y un deseo de comprender el porqué de la violencia en el corazón humano. La varita mágica de Merlín nos lleva de continuo al mundo de la fantasía. Una divertida *Questing-Beast* nos ameniza la narración de vez en cuando. Pero el espíritu trágico está siempre detrás de cada uno de los sucesos que se describen. Arturo, transformado en ganso por la magia de su tutor, descubre que en la raíz del mal universal está el levantamiento de fronteras artificiales por parte de los hombres. Las fronteras, cuando se mira desde el aire, piensa el mítico Arturo, no existen.

La Edad Media en su caso y en los de Lewis y Williams; las leyendas nórdicas en el de Tolkien: los grandes representantes de este tipo de literatura

parecen querer olvidar el presente e ir a refugiarse a un pasado distante y aparentemente mejor, donde todo tiende al dominio y liderazgo de un solo héroe, el High King de las *Chronicles of Narnia*, King Aragorn de *The Lord of the Rings*, o el Rey Arturo, quien fue y será el gran rey para Malory y para White.

Estas características de aparente tradicionalismo que definen las obras de los autores arriba expuestos y el hecho, en especial, de que en sus novelas aparezca reiteradamente el *fenómeno sobrenatural* (que no debemos confundir con lo extraño o inexplicable, *the uncanny*), han provocado una cierta actitud negativa por parte de críticos como Rosemary Jackson (1981), quien no quiere hallar en estas novelas más que una tendencia escapista y reaccionaria hacia el pasado. Curiosamente, Jackson sostiene (1981: 179-80) que la otra parte de la literatura fantástica que ella considera "subversiva" (obras de Stevenson, Poe, Kafka, entre otros) viene caracterizada por su oposición a los valores culturales vigentes en nuestra civilización y por su recreación en la metamorfosis, el desmembramiento y la desaparición de la barrera entre los vivos y los muertos; factores todos que, en último extremo, llevarían a un intento, por parte del novelista "subversivo", de llegada a la unión con lo "otro", con todo lo reprimido en nuestro ser y, por extensión, con el principio Universal, con el metafísico Uno. Pero es ésta llegada a la unidad, al simbólico "mar" del inicio y del final, lo que también caracteriza a nuestros autores de fantasía más "tradicional"; sus protagonistas son como Bilbo Baggins, el hobbit, un héroe mítico que parte de un sitio para, tras un largo camino, descubrir lo que ya tenía dentro de sí mismo, lo elemental, el comienzo: que un pájaro no puede ver fronteras entre los pueblos porque, sencillamente, éstas no existen, todo es Uno, indivisible; pero el héroe sólo es consciente de ello (del Principio) cuando ha aprendido en su viaje a conocerse a sí mismo, a apreciar su *individualidad* por medio de la lucha. En una sociedad mecanizada, masificada y con el peligro constante de un holocausto nuclear el héroe individual no tenía sitio y sus "sub-creadores" le buscaron mundos mucho más seguros y humanizados, donde el Bien y el Mal eran aún abstracciones exteriorizadas y no conceptos confundidos en el corazón del hombre.

En esta misma línea de literatura de fantasía "tradicional", pero no por ello "reaccionaria", están dos autores más recientes con los que quisiera finalizar: Ursula Le Guin y Richard Adams.

Le Guin, más conocida por sus trabajos de "ciencia-ficción" -como *The Left Hand of Darkness* (1969) o *The Dispossessed* (1976)- es también la autora de una trilogía de narrativa fantástica en que cuenta las aventuras del mago Ged en el mundo de Earthsea. La serie se compone de *The Wizard of*

Earthsea (1968), *The Tombs of Atuan* (1972) y *The Farthest Shore* (1973). En ella asistimos al proceso de gestación de un héroe, Ged, quien con el tiempo llegará a ser el Archimago y Protector de las islas que componen Earthsea. Su lucha será también contra la parte oscura (¿el mal?) que impera en un segundo mundo de tinieblas donde se inicia el conflicto cuando, de alguna manera, aparece una brecha que permite el paso de una *sombra* al mundo de Earthsea. En la tercera novela de la trilogía Ged, ya convertido en el Archimago, deberá vencer a la Sombra arquetípica y cerrar de nuevo, y de manera definitiva, la barrera entre los vivos y los muertos. Al tiempo, asistimos a un movimiento circular: Ged se mueve, desde el principio hasta el final, de unas islas a otras hasta concluir una circunferencia total al terminar la trilogía. Su obra, si la comparamos con los autores antes mencionados, es más profana, más intelectual y más contemporánea; a la respuesta cristiano-liberal ha sucedido la reflexión sobre la ambivalencia y la tensión moral en el ser humano: bien y mal, vida y muerte, han de mantenerse en un continuo *equilibrium* para que lo que es siga siendo.

Richard Adams, autor de la conocida novela *Watership Down* (1972) nos sumerge en una historia en que los animales -conejos en este caso- hablan y razonan como seres humanos. Los protagonistas de ésta y las dos siguientes novelas -*Shardik* (1975), *The Plague Dogs* (1977)- se adaptan perfectamente en su aventura al esquema del proceso de gestación del héroe mítico elaborado por Campbell en su volumen *The Hero With a Thousand Faces* (1968); los dos mundos están siempre presentes en la trama, las sociedades que aparecen se consolidan de una forma monárquica o se establece, cuando menos, un orden jerárquico, pero en estos libros subyace también el simbolismo circular. *Watership Down* empieza y termina en la misma época del año, con una alusión a "primroses"; el protagonista de *Shardik* parte del río para volver a él tras una larga serie de penosas aventuras. El círculo donde todo queda agrupado, símbolo de la unidad total del Universo, está, una vez más, en estas obras de fantasía para demostrar que no son tan dispares de esas otras, catalogadas como "subversivas", en las que se pone de manifiesto la tendencia hacia lo "otro", hacia lo extraño, con la supresión de las fronteras entre lo consciente y lo inconsciente. La cuarta novela de Adams, *The Girl in a Swing* (1980), consituye un ejemplo excepcional de mezcla de fantasía "tradicional" y "subversiva": el protagonista, Alan Desland, nos relata sus experiencias personales con su mujer Karin, diosa y persona mortal a la vez gracias a la utilización del narrador en primera persona. El mito, los dos mundos, la pérdida de una frontera clara entre ellos, el terror motivado por la aparición de un fantasma

(que no es más que un fenómeno subjetivo) y la llegada al mar (a la nada, al comienzo) hacen de *The Girl in a Swing* una clara muestra de las directrices que ha tomado la novela (de fantasía) contemporánea: tradicionalismo pero subversión de los valores culturales, religiosidad pero angustia ante la vida, y siempre la presencia inquietante de dos mundos que entran en contacto (mundos que serían tres si hemos de contar con el del lector).

El elemento fantástico, por otro lado, está presente también en la obra de escritores que no figuran entre los dedicados a la literatura de fantasía. El interés "realista" por copiar una aparente realidad externa ya no puede sustentarse, como ocurriera en el siglo pasado. La pregunta se repite una y otra vez: ¿qué es más real, el reflejo de un mundo que es exterior al sujeto, o la expresión de la propia imaginación e interior de éste?

El interés contemporáneo por la metaficción apunta a una tendencia más fantástica que realista. Las dudas, la sociedad alienante, la angustia, son combustible para la imaginación y ésta es el instrumento esencial del artista. Como escribiese John Fowles (1981:86) en *The French Lieutenant's Woman*: "we (novelists) wish to create worlds as real as, but other than the world that is".

Los mundos que crearon los autores aquí citados se caracterizan por su base "realista", minuciosa en los más mínimos detalles, y son, sin lugar a dudas, mundos "other than the world that is". La distancia entre aquellos y escritores como el autor de *The French Lieutenant's Woman* no es tan considerable como muchos podrían pensar.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- CAMPBELL, Joseph. 1968 (1949) *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton, Princeton University Press.
- FOWLES, John. 1981 *The French Lieutenant's Woman*. Bungay, Granada.
- JACKSON, Rosemary. 1981 *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres y Nueva York, Methuen.
- LEWIS, C.S. 1950 *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Londres, Bles.

**LENGUAJE CINEMATOGRAFICO,
ESTILO Y PUNTO DE VISTA
EN *THE PROUST SCREENPLAY***

Celestino DELEYTO ALCALA

En el estudio de un texto filmico, el guión escrito puede ser un punto de referencia interesante, una herrameinta de trabajo conveniente, pero no el objeto mismo del análisis. Los guiones cinematográficos de Harold Pinter tienen su única razón de ser en los filmes que de ellos se han hecho pero nunca como obras completas en sí mismos. Si el texto de una obra dramática, pese a no ser teatro propiamente dicho hasta que no es representado, tiene cierta autonomía y carácter definitivo, ese no es nunca el caso de su pariente más cercano en el cine.

Por ello, el análisis de *The Proust Screenplay* (Pinter 1978) exige nuevos planteamientos. Escrito entre 1972 y 1973, a requerimiento de Joseph Losey, quien se habría encargado de dirigirlo, y publicado en 1978, el guión de Pinter no ha podido, hasta la fecha, ser filmado, por problemas de financiación. David Davidson (1982, 170) termina su crítica al guión asegurando que parece poco probable que, debido a sus deficiencias, llegue nunca a convertirse en un filme. Pasados trece años desde su gestación (y con Losey ya muerto), esta predicción tienen cada vez más posibilidades de cumplirse.

Nos encontramos, pues, ante un texto fílmico inexistente, ante un proyecto a medio camino entre la novela original y el filme en potencia que encierra dentro de sí. Es cierto que el hecho mismo de su publicación le confiere un cierto grado de independencia y acabado; también lo es que, desde el momento en que salió a la luz pública, los críticos le han prestado más atención a este trabajo que al resto de los realizados por el autor para el cine. El principal motivo de este interés crítico radica en la audacia del proyecto, que supone la reducción a 455 tomas, por lo general breves, de los siete apretados volúmenes de que consta la obra original. Al contrario que en la mayor parte de lo escrito hasta ahora, no se va a tratar aquí, primordialmente, de comparar el guión con la novela, sino de situar a aquel dentro del contexto general de la obra de su autor, y, más concretamente, de analizar, en comparación con trabajos precedentes, el tratamiento que se hace de temas relacionados con la memoria y el paso del tiempo y los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados para ello.

El guión y la novela de Proust

A *la recherche du temps perdu* puede ser considerada indistintamente como un comentario social, como un estudio psicológico de personajes o como una reflexión sobre la naturaleza y funcionamiento de la memoria y su incidencia en la creación artística. Cada lector pondrá el énfasis en uno u otro aspecto y se sentirá más atraído hacia esta o aquella parcela del mundo del novelista, de acuerdo con su particular sensibilidad e intereses. La adaptación cinematográfica, al ser una lectura más de la novela, se comportará de una manera similar. Pinter, consciente de ello y pese a abarcar toda la novela en su longitud, se decanta por uno de los tres aspectos, el más cercano a sus intereses, como ya nos anuncia en la introducción:

The subject was Time. In *Le Temps Retrouvé*, Marcel, in his forties, hears the bell of his childhood. His childhood, long forgotten, is suddenly present within him, but his consciousness of himself as a child, his memory of the experience, is more real, more acute than the experience itself (p. viii).

El Marcel de Pinter es un personaje primordialmente preocupado por su pasado y por la actitud a adoptar ante él. La novela cuenta con la presencia del narrador en primera persona, al igual que la mayoría de las novelas en que se basaron los anteriores guiones de Pinter. En ésta, sin embargo, esta

técnica narrativa típica del modernismo se encuentra más relacionada, más íntimamente ligada, con el propio contenido de la novela. Es la constante presencia del narrador Marcel cuando escribe la novela la que da relevancia a la crítica social, la que hace posibles las larguísimas descripciones de los distintos estados de ánimo y emociones que en cada momento embargan al protagonista y, en fin, la que propicia formalmente el tratamiento de su vida desde el prisma de la memoria. Como se verá más adelante, la obra no hubiera existido nunca sin haber sido narrada por Marcel.

En el cine, la aplicación de esta técnica resulta problemática. En los filmes clásicos norteamericanos, que se preocupan sistemáticamente por encontrar en su lenguaje estructuras equivalentes a las de la narrativa, el recurso más utilizado en estos casos consistía en fundidos encadenados que, a veces reforzados con la voz en off del narrador, unían presente y pasado a través del relato de un personaje. En muchos casos, sin embargo, este recurso se convierte casi siempre en una simple excusa para narrar el pasado pero no expresa una complejidad temporal de alguna forma relacionada con el tema de la obra.

Con la novela de Proust, su aplicación no hubiera dado ningún resultado así que Pinter, al igual que ya hiciera en *Accident* y *The Go-Between*, prescinde de la aparición expresa de la figura del narrador y la sustituye por la implantación formal de un punto de vista. Si bien hasta las últimas palabras del guión el personaje/narrador no se descubre explícitamente al público, una parte importante de los recursos estilísticos van encaminados a hacer que éste sea consciente de que asiste a los acontecimientos a través de la versión de Marcel. Como en los otros filmes y al contrario que en *Old Times*, a Marcel le es concedido el control único sobre la realidad y la autoría de todas las imágenes que vemos en la pantalla.

Si ya en este rasgo del guión observamos una separación clara de la técnica utilizada en la novela, existe otro aspecto fundamental que, en una lectura superficial del guión, separa a ambas obras: la comprensión de la adaptación de Pinter, que no es sólo una necesidad ineludible dada la longitud de la novela, sino que marca también una diferencia profunda en el talante artístico de ambos autores: frente a la minuciosa descripción de detalles y la elaboración de un estilo intrincado a base de oraciones interminables que pueden ocupar páginas enteras, la progresiva reducción y despojamiento que, al igual que en el caso de otros autores de nuestro siglo, experimenta la obra del dramaturgo inglés. Por ello resulta peligroso analizar esta obra concreta de Pinter en función de la novela de Proust. Son, desde el punto de vista del estilo y de la concepción del arte, dos obras muy dispares. Más relevante resultará examinar la forma en que ha trasladado las

extensas descripciones literarias del autor francés, no ya al lenguaje cinematográfico sino a su propio estilo, conciso y breve.

Como ejemplo más concreto de la naturaleza de las diferencias entre ambas obras, podemos citar la supresión en el guión del episodio más conocido de la novela original: el relativo a la magdalena mojada en la taza de té. Este es, en Proust, el elemento desencadenante de todos los acontecimientos posteriores: el sabor de la magdalena y el té hace que el Marcel adulto recuerde su niñez en Combray y que todo su pasado empiece a desfilar por su mente y por las páginas de su obra. Los motivos de esta supresión están relacionados con las diferencias a nivel de materia de la expresión entre ambos lenguajes. Lo que en la novela es un recurso formal efectivo, pues consigue situar a la memoria en su posición de nexo entre presente y pasado y describir con precisión su funcionamiento y sus recobros, hubiera perdido toda su efectividad en el cine, ya que la conexión sensorial clave tiene difícil transposición en imágenes.

Pinter la sustituye por detalles mucho más intrínsecamente cinematográficos: la mancha amarilla en el cuadro de Vermeer, el sonido de la cucharilla al caer o de la servilleta al ser arrugada, el ruido de las tuberías y el repiqueteo de la campanilla, entre otros. En general, en todo el guión se nota una búsqueda sistemática de recursos cinematográficos y la combinación de imágenes, ruidos y palabras sustituye al sin fin de intensas sensaciones y emociones descritas en la novela.

Si esta modificación nos ayuda a acercarnos, en una primera aproximación, al guión de Pinter, en la primera secuencia, de 35 tomas, encontramos ya, además del núcleo de toda la acción, un avance más completo del estilo y la estructura narrativa utilizada por el autor. Por ello, nos detendremos en ella con especial atención.

La secuencia inicial

La pantalla es totalmente de color amarillo. Sobreimpuesto, se oye el sonido de la campanilla de una verja. A continuación, una vista silenciosa del campo desde un tren, del mar y de una toalla tendida en una ventana, de la ventana de un palacio en Venecia desde una góndola, del comedor de un hotel. Cada toma termina con un fundido rápido y es seguida de una reaparición momentánea de la pantalla amarilla. La ausencia de sonido realista sobre todas estas escenas indica que se trata de recuerdos visuales en la mente de un personaje. A continuación, una escena del presente (especificado en el guión como el año 1921) y Marcel que va caminando

hacia la casa del Príncipe de Guermantes. Ahora el sonido realista acompaña a la imagen que, al contrario que las anteriores, es en blanco y negro. Las siguientes tomas mezclan imágenes del recuerdo con imágenes del presente, hasta que en la toma 22 se explica en qué consiste la pantalla amarilla:

22. yellow screen.

The camera pulls back to discover that the yellow screen is actually a patch of yellow wall in a painting. The painting is Vermeer's *View of Delft* (p. 4-5).

A lo largo del guión vamos descubriendo el significado de los otros motivos: la campanilla de la verja, que corresponde a la casa de Combray de su niñez; los árboles, la toalla, Venecia. Asimismo, constatamos que 1921, con la visita de Marcel a la casa de los Guermantes, es el momento cronológicamente más avanzado de la obra y que a él se va a volver al final de ella.

En estas nueve primeras tomas se establece ya la existencia de dos tipos de imágenes: las que están en color y son mudas, por una parte, y la última, en blanco y negro y con sonido ambiental incorporado, por otra. Las primeras indican un proceso mental, diversas imágenes puntuales que la memoria va propiciando. Rasgo general de estas tomas es la adopción explícita de una perspectiva determinada: desde la ventanilla de un tren, desde la ventana de un edificio o desde una góndola. Como contrapunto, la novena toma es objetiva y muestra a un personaje acercándose a una casa.

Esta toma inicia la segunda parte de la secuencia, en la que hay una alternancia de imágenes en blanco y negro con imágenes en color. Las primeras nos muestran la progresión de Marcel por la casa: su estancia en la biblioteca donde un camarero hace un ruido con una cucharilla y un plato y su entrada en el salón, con la cámara a su lado, donde se encuentra con numerosos invitados, de caras viejas y sobrecargadas de maquillaje, y un tumulto de voces. Las segundas, silenciosas, son los recuerdos del principio, repetidos. Conforme avanza la secuencia, vamos viendo como el énfasis en las imágenes del pasado va aumentando, como recurso cinematográfico para expresar el progresivo retorno de Marcel a su niñez, a través de la memoria.

Las siguientes tomas expresan cómo Marcel, tras una breve alternancia del presente "exterior" con los recuerdos, se ha aislado definitivamente de sus alrededores, se ha recluso a su propio interior y ha empezado a "vivir" dentro de su propia mente. Como inicio de este proceso, la siguiente serie de diez tomas nos muestra un gradual y desordenado regreso a su infancia, apoyado en el sonido de la campanilla, que el choque de la cuchara y el ruido

del agua por las cañerías le han hecho recordar. Este regreso se produce a través de algunos de los recuerdos visuales y sonoros ya evocados anteriormente y de otros nuevos, como el de los campanarios y el de los árboles en el camino. La última toma es de la verja del jardín, cuya campanilla está ahora sintenciosa pero aún se balancea. El sonido de ésta es así identificado como el motivo que, por un tortuoso proceso de asociación de ideas, nos ha traído hasta la infancia del Marcel, cuando tenía ocho años y Swann vino a cenar con sus padres.

El blanco y negro no volverá a ser utilizado en el filme pues, cuando al final del guión se regresa a esta escena, las imágenes son ya en color. Esta es, sin embargo, la única característica que no se repetirá. La secuencia nos abre, por lo demás, el camino en cuanto a ciertos rasgos formales: la adopción de una perspectiva, mediante la separación entre imágenes "realistas" e imágenes "mentales" y la frecuente colocación de la cámara en la posición en que se encuentra Marcel; la introducción de imágenes sin explicación aparente y cuyo significado irá siendo descubierto en posteriores estadios del guión; un montaje que sigue la técnica de la asociación de ideas; los continuos saltos temporales y repeticiones persistentes de ciertos motivos; la ocasional discordancia entre imágenes y ruidos que, a lo largo de la obra, quedará ampliada a una discordancia entre imágenes y palabras; por último, la rapidez y aparente desorden con que se suceden las diversas tomas en el montaje.

El punto de vista

Es, en general, incorporado a través de dos recursos: la identificación de la posición de la cámara con la de Marcel en muchas de las escenas y el montaje de imágenes por asociación mental. El guión está formalmente subjetivado porque se intenta mostrar el mundo a través de los ojos de Marcel, de las asociaciones de su memoria, en definitiva, de su propia percepción y experiencia. Veamos algunos ejemplos de ello.

En la toma 108, la primera de Balbec -a excepción de dos ocasiones en que se nos mostraban, fugazmente, vistas del comedor-, un grupo de cinco chicas, que se destaca de entre el resto de los paseantes, se acerca a la puerta del hotel, en la que se encuentra Marcel. En la toma 118, se repite el mismo encuadre y a partir de la 122, la situación es desarrollada. Al final de ésta última, se enfoca a una de las chicas, Albertine, la cual se vuelve y mira hacia la cámara. Es decir, de entre las cinco, Marcel selecciona con la mirada a una de ellas, casi al mismo tiempo que ella vuelve la vista hacia él. Como

también ocurre en otros episodios, una vez establecido el punto de vista, la toma siguiente se objetiviza y asistimos, desde delante de ambos personajes, al momento en que se cruzan, mirándose el uno al otro.

Los dos episodios centrales de los campanarios de Martinville en 1895 (tomas 92-4) y de los árboles en la carretera de Hudimesnil (tomas 138-51) incorporan una combinación del punto de vista de Marcel, ante cuyos ojos toman vida ambos grupos de seres inertes, con primeros planos de su cara, mostrando la intensidad con que está viviendo este proceso en su interior.

Hay ocasiones en las que la identificación de la cámara con los ojos de Marcel es aún más evidente y diáfana. Así, cuando en la toma 169 su abuela, que ya está gravemente enferma, vuelve la vista repentinamente hacia la cámara y sonríe con gran esfuerzo, está mirando al mismo tiempo a los espectadores y a Marcel y está haciendo que compartamos el dolor de su nieto ante la inminencia del fatal desenlace pero no porque reconozcamos el sentimiento del joven y, de alguna manera, nos solidaricemos con él, sino porque lo experimentamos nosotros mismos. Igualmente, en la toma 57, el público y Marcel compartimos el efecto de la sonrisa que nos dedica la duquesa de Guermantes al volverse hacia la cámara, durante la ceremonia nupcial que tiene lugar en la iglesia de Saint-Hilary en Combray.

La importancia del punto de vista en el guión viene dada por el carácter visual de los recuerdos de Marcel. Al constituir éstos el núcleo fundamental de la acción fílmica, se produce, a través de una serie de figuras cinematográficas, la supeditación de la expresión al contenido, que en la novela se daba también, pero mediante la utilización de recursos narrativos de recreación artística de la memoria. El mundo de Marcel, en el filme, es un mundo visual y su actitud ante los demás personajes tiene un ingrediente voyeurista, que ya existe en la novela pero que en el cine puede ser llevado a sus últimas consecuencias. Marcel, como hasta cierto punto, Leo Colston y Stephen en los dos guiones anteriores, reacciona ante lo que ve y construye gran parte de las lucubraciones que le llevarán a sus crisis personal a partir del contacto visual cinematográfico entre el personaje y el espectador.

Efectivamente, el "voyeurismo" es un componente esencial del espectador de cine. Este aspira a asimilar el mundo a través de sus ojos y la experiencia de la realidad que le es transmitida en el cine es básica, aunque no totalmente, visual. En este filme, Marcel, con inquietudes similares, proporciona sus ojos -pero también sus recuerdos visuales y sonoros y sus asociaciones mentales- para que el público vea a través de ellos. Debido a la forma particular de percepción del mundo de este personaje, es como si un espectador cinematográfico se hubiera introducido dentro de la acción de la obra para proporcionarnos a los demás una experiencia vital lo más parecida

posible a la que, como tales espectadores, tenemos siempre delante de la pantalla.

Desde una perspectiva psicoanalítica, podríamos interpretar esta experiencia como un proceso de identificación secundaria, a través del cual el individuo-espectador intentaría -y, merced al punto de vista adoptado, conseguiría- identificarse con aquello que no puede alcanzar y poseer. Desde el punto de vista de la técnica y del estilo del autor, sin embargo, estaríamos simplemente ante la solución expresiva encontrada por él para presentar una noción que está en el transfondo de todas sus demás creaciones de esta época: el carácter dialéctico de la realidad y la imposibilidad de aprehenderla o definirla como no sea a través de nuestra percepción, personal y subjetiva. Es el primer rasgo de la reflexión que en *The Proust Screenplay* hace Pinter sobre el proceso de creación artística, y la relación entre arte y realidad o, para ser más exactos, la sustitución de realidad por su expresión filmica, sobre la cual volveremos más adelante.

La asociación mental

La novela de Proust relaciona sucesos separados temporalmente mediante la referencia a uno de ellos mientras se está narrando el otro. El filme sustituye esta forma de presentación de la no linealidad espacio-temporal de la memoria por súbitos saltos en el montaje, por imágenes de temporalidad inconexa, desprovistas de toda explicación adicional, por medio de un montaje que sigue un sistema similar pero más intrincado, complejo y difícil de descifrar, que el de *Accident*. Veamos algunos ejemplos.

Las tomas 50 a 58 describen la admiración del protagonista por la duquesa de Guermites, a través de una serie de escenas que representan acontecimientos separados en el tiempo en los que este personaje adquiriría especial relevancia en la mente de Marcel: su entrada en el palacio de la Opera en 1898; el anuncio de su padre de dirigir su cotidiano paseo hacia "le côté de Guermites," en Combray; la fascinación del niño con el sonido de la palabra, etc. Sin hacer alusión a hechos concretos, la escena engarza un rosario de recuerdos, extendidos a lo largo de diez años, que marcan una parte de la verdadera historia tal y como la siente el protagonista.

Lo mismo sucede en las tomas 75 y 76, que constituyen el nexo entre dos secuencias y sirven para presentar la historia de amor entre Swann y Odette, a partir del recuerdo de la primera vez que Marcel vio a la mujer. En realidad, el guión está lleno de asociaciones mentales que separan a Marcel

de la realidad en que vive, realidad que, a su vez, está siendo recordada. Secuencias como los sucesivos primeros planos de los ojos de distintas mujeres o como el montaje de imágenes de los músicos, del público y las ya habituales de la pantalla amarilla, los campanarios y Mlle. Vinteuil tocando el piano, durante la interpretación por Morel de la nueva pieza de Vinteuil, son típicas del estilo del guión.

La sección central de la obra es narrativa y en ella impera la linealidad cronológica. Aquí se echa mano de los principios de montaje para enlazar episodios consecutivos a través de imágenes mentales, cuando estos episodios están separados entre sí por un lapso de tiempo más o menos largo. Estas imágenes mentales determinan la posición desde la que Marcel se enfrentó a los acontecimientos y las razones que propician la conexión entre los dos episodios en su mente. Veamos un ejemplo.

Tras comunicar a su madre su decisión de llevarse a Albertine a vivir con él, el paso de Balbec a París se hace a través de las tomas 275 a 283: Primer plano de la cara de su madre al recibir la noticia; Mlle. Vinteuil cerrando la contraventana; Odette tocando la sonata de Vinteuil para Swann; el caballo galopando; el piso de Marcel, con Albertine dormida y él contemplándola; un ramo de flores en la mesa de la cocina; Albertine en camión, mirando por la ventana; Françoise llevándole café a la joven; Marcel oyendo a Albertine cantar mientras se seca, en el baño de al lado. A partir de la toma 284, empieza el diálogo y el desarrollo narrativo y lineal del recuerdo. Reparemos aquí en la perfecta adecuación del estilo -propiciado por las características específicas del lenguaje cinematográfico- al contenido de la secuencia: la conexión entre los dos episodios se da de una forma similar al funcionamiento de la memoria, la cual presenta los hechos inconexos, fugaces y confusos en un principio y, según se va produciendo la consciencia del recuerdo, con mayor claridad y orden después.

Formalmente, estas sensaciones casi inapreciables transmitidas en el texto a través de imágenes y sonidos, constituyen, por su recurrencia en momentos cruciales, el contrapunto a los diálogos, más respetuosos con una cierta linealidad cronológica, de la misma forma en que, ya en la secuencia inicial, las imágenes en color contrastaban con las de blanco y negro.

Especificidad cinematográfica

Vamos viendo a través de los pasajes analizados que, al servicio de una incorporación efectiva del punto de vista en el contenido de la obra, la

concisión, fragmentación, montaje abrupto, rapidez y elipsis sustituyen al estilo de la novela original, sin que por ello deje de mantenerse la fidelidad a ella en la complejidad de la estructura narrativa y en el contenido al que sirve dicha complejidad. Solamente haciendo cierta la afirmación de que "una imagen vale más que mil palabras" y llevándola a sus últimas consecuencias podría haberse hecho esta ambiciosa adaptación. Veamos algún ejemplo más.

Proust dedica aproximadamente la primera mitad del sexto volumen de su obra, *Albertine disparue*, a la descripción de los distintos estados de ánimo, de las asociaciones emocionales que asaltaban a Marcel en los días siguientes a la muerte de Albertine. El valor literario de este largo pasaje radica en parte en la minuciosidad de la descripción en palabras de las ideas que atraviesan la mente del protagonista: la yuxtaposición de la noticia con momentos pasados de felicidad o desdicha, compartidos con la joven; los sucesivos estados de remordimiento, pasión, amor, indiferencia y celos por los que atraviesa; las conexiones que se producen en su mente con la muerte de su abuela, con su relación con Gilberte y la duquesa de Guermantes, con Swann y Odette.

El guión de Pinter emplea una brevísima secuencia de siete tomas (352 a 358), en las que no media ni una sola palabra, para relatar el mismo episodio: la recepción del telegrama, la sugerencia de la muerte de Albertine, la cara inexpresiva de Marcel y el piso vacío. Ni siquiera se recurre a lo que hemos llamado imágenes mentales en esta ocasión. El sufrimiento y la agonía que embargan al personaje son despachados con planos medios de él, sentado en silencio, y de las distintas habitaciones en que, unas semanas atrás, habían estado juntos. La única conexión que se hace por medio del montaje es entre la soledad interior del personaje, a través de su falta de expresividad, y la soledad de la casa vacía. El resto ha de ser completado por el público. Somos los espectadores los que debemos llenar los espacios en blanco, a partir de nuestro conocimiento de los antecedentes y de nuestra condición de seres humanos susceptibles de encontrarnos en situaciones similares. La técnica de Pinter se diferencia abiertamente de la seguida por Proust pero se sitúa en la esencia del lenguaje cinematográfico, un lenguaje de asociación metonímica en el que las imágenes (al contrario que las palabras), no significan sino que sugieren, evocan. Lo que se pierde en profundidad de análisis psicológico, en riqueza y precisión narrativas, se gana en capacidad poética y evocadora, en inmediatez y en énfasis dramático.

Analicemos otro pasaje en ambas versiones. La sospecha de lesbianismo en Albertine por parte de Marcel había terminado por destruir su relación con ella pero, tras la muerte de la joven, el fuego se vuelve a

reavivar. El resto del mencionado sexto volumen de la novela está dedicado a las sucesivas revelaciones que le hacen sobre el particular Aimée, una criada, y Andrée, la mejor amiga de Albertine. Las palabras de una y otra se contradicen. La propia Andrée ofrece varias versiones opuestas sin que ninguna parezca definitiva. En la mente de Marcel se mezclan los sentimientos y las dudas le siguen corroyendo por dentro. Proust continúa su detallada descripción del estado de ánimo del personaje, a la que sigue su desolador viaje a Venecia, en compañía de su madre, un viaje marcado por extensas cavilaciones interiores a las que se unen ciertas noticias que le van llegando sobre los acontecimientos políticos en Francia así como la de la boda entre Gilberte y St. Loup. El guión reduce drásticamente este pasaje. La ambigüedad de las tendencias sexuales de Albertine es mostrada a través de una serie de conversaciones con Andrée, en las cuales ella sucesivamente afirma y niega el lesbianismo de su amiga. Son siete tomas (359-65) en las que se van presentando retazos de cada una de las conversaciones, alternando el día y la noche, el rostro de Andrée y un plano medio de ambos personajes sentados, con una versión distinta de Andrée en cada una de ellas. Un recurso que nos recuerda las visitas de Stephen a su mujer y a Laura en *Accident* a nivel de estilo. Tras un plano retrospectivo de Swann, con su voz superpuesta definiendo su relación con Odette -que se constituye en reflejo de la que Marcel ha compartido con Albertine-, pasamos a seis tomas silenciosas de Venecia, en las que, al igual que con la casa vacía tras la muerte de Albertine, el trágico momento emocional que atraviesa Marcel está reflejado en la soledad de la ciudad italiana, así como en la expresión de "helpless love" de su madre (p. 148).

Las distintas versiones sobre el lesbianismo de Albertine dadas por Andrée constituyen uno de los aspectos temáticos más cercanos al mundo de Pinter y, concretamente, al de varias de sus obras dramáticas inmediatamente anteriores. Tanto *Landscape*, como *Night*, como *Old Times* se basan directamente en conflictos originados por versiones contradictorias de distintos personajes sobre una misma realidad exterior o sobre un mismo hecho pasado. Esta recurrencia temática tiene una contrapartida al nivel de la expresión, que se hace aún más significativa si la relacionamos con *The Collection* (1961). En esta obra, dos personajes, Bill y Stella, van ofreciendo distintas versiones de lo ocurrido entre ambos en Leeds. Pese a que ésta es una obra específicamente escrita para la televisión, es en las antes citadas, escritas a finales de los 60, donde se puede encontrar una exploración más sistemática de las posibilidades de adaptación de principios cinematográficos al lenguaje dramático. Así, por ejemplo, *Old Times* se basa formalmente en una estructura cuyo elemento más llamativo sería una

especie de montaje dramático. Todo ello ayuda a integrar a *The Proust Screenplay* en un momento concreto de la obra de Pinter y a situar su aplicación sistemática de principios cinematográficos en un contexto más amplio.

La estructura circular

En la introducción al guión, Pinter describe la novela en los siguientes términos:

... two main and contrasting principles: one, a movement, chiefly narrative, towards disillusion, and the other, more intermittent, towards revelation, rising to where time that was lost is found, and fixed forever in art (p. vii).

En su trabajo, Pinter se atiene a la diferenciación entre estas dos secciones. El primer movimiento, narrativo, ocupa la parte intermedia del guión (tomas 108 a 344) y desarrolla los hechos de los años 1898 a 1902: la relación de Marcel con Albertine y el inicio de su frecuentación de la alta sociedad parisina como persona adulta e independiente de sus padres. Esta parte se desarrolla sobre todo entre Balbec y París y abarca su iniciación en el mundo de los adultos y su desilusión final con la sociedad y consigo mismo, tras la muerte de Albertine. El segundo movimiento estaría formado por un grupo de imágenes, algunas de ellas narrativas, pero la mayoría mentales, que cubrirían un lapso de tiempo más amplio, desde 1888 hasta 1898, por una parte, y de 1902 a 1921, por otra.

Es como si el pasado se presentara inicialmente confuso y lejano, como si se recordaran solamente tenues detalles con una coherencia interna atemporal hasta llegar, con el paso del tiempo, a aquel momento en que la consciencia de la madurez le confiere perfiles más precisos. Posteriormente, sobrevendría la decepción con la vida, representada como decepción con el propio paso del tiempo y, a partir de entonces, se volvería a dar preferencia a esas imágenes aparentemente inconexas al principio pero que ahora irían adquiriendo todo su significado.

Ya hemos analizado las nueve tomas con que se abre el filme. En la última secuencia de imágenes se recorre, por así decirlo, el camino trazado en la primera pero a la inversa. Se oye el ruido de la campanilla, se repiten algunos de los recuerdos y se añaden otros nuevos, se intercala una toma de la pantalla amarilla y, por fin, se llega a las dos últimas tomas:

454. Marcel as a child looking out of his bedroom window.
The bell ceases.

455. Vermeer's *View of Delft*.

Camera moves in swiftly to the patch of yellow wall in the painting.
Yellow screen.

MARCEL'S VOICE OVER. It was time to begin (p. 166).

La primera de ellas, que coincide con el cese del ruido de la campanilla, representa precisamente el momento en que, en su infancia, la oyó por primera vez, al llegar Swann a visitar a sus padres. Esta es también la época de su vida más lejana que recuerda: el año 1888, cuando tenía ocho años. Habiendo sido la primera escena a la que regresó al principio de la obra, ahora, al final, vuelve a ella, tras sucesivos *flashbacks* que hacen un viaje en el tiempo a partir del presente, representado por la imagen sonriente de la hija de Gilberte (toma 445), y hasta su niñez. En la última toma, el recorrido de la cámara es opuesto al llevado a cabo en la toma 22 y si al principio la pintura de Vermeer no era más que una mancha amarilla en la pared, al final, tras la revelación, vuelve a ser lo mismo. Simultáneamente, se oye, por primera vez, la voz superpuesta de Marcel adulto, en la única ocasión en que se convierte en narrador, diciendo que ha llegado la hora de empezar.

Es decir, la obra termina exactamente donde había empezado, en 1921, con Marcel visitando la casa de los Guermantes. En medio han quedado diversos saltos temporales hacia atrás, a la niñez de Marcel, a su primera y segunda adolescencias, a su experiencia de la 1ª Guerra Mundial, a su estancia en una casa de descanso y, finalmente, a los prolegómenos de la visita, en el mismo 1921. Al final, no ha existido más avance que la revelación de la posibilidad de empezar.

Cuando Marcel habla de empezar, se refiere a su propia obra, a la misma que acaba de terminar. Es solamente el repaso de toda su vida, de aquellos momentos, personas, acontecimientos y emociones que le han marcado profundamente lo que le capacita para iniciar su obra pero, en ese preciso momento, su obra ya está terminada. La utilización de la pantalla amarilla solamente se revela importante al ser descubierta su existencia dentro del cuadro pero el único motivo de su utilización es precisamente el descubrimiento de esa existencia. Es, por lo tanto, principio y fin, causa y consecuencia de sí misma. Lo mismo sucede con las demás imágenes y lo mismo con la vida de Marcel: su obra es su propia vida pero esta vida solamente se manifiesta y se descubre en todo su significado en el momento en que finaliza la obra, momento de empezar a vivir y, por consiguiente, de empezar a escribir su obra.

Esta circularidad significa también la disolución del tiempo cronológico. Pinter, como conclusión de sus sucesivas exploraciones en el tema del Tiempo, considerado a ambos niveles, de expresión y de contenido, da un nuevo paso hacia su transformación artística, en el que presente y pasado no solamente se unen y se entrecruzan sino que están continuamente volviendo sobre sí mismos, de forma que el presente empieza donde termina el pasado pero ello debido a que el pasado empieza donde termina el presente. No solamente se complementan sino que también se anulan entre sí y, de paso, ponen en entredicho el concepto de futuro, al constituirse en círculo cerrado en el que no cabe ningún otro estadio temporal. Sus personajes, en este caso, Marcel, viven en una situación que no es presente ni pasado, que no es recuerdo ni realidad, sino, como uno de ellos dirá en una obra posterior,

You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent. (*No Man's Land*, Pinter IV: 153).

La circularidad del tiempo es, sin duda, un concepto que ya está en la novela de Proust y que también determina su estructura formal. Pinter, sin embargo, se muestra más cercano en su tratamiento a sus propias preocupaciones estilísticas y a su propia percepción del mundo, que al estilo y a la estructura narrativa del autor francés. A las obras dramáticas antes mencionadas, caracterizadas por sucesivas variaciones en la estructura temporal y en la utilización de la memoria, habría que añadir los guiones de *Accident* y *The Go-Between*, verdaderos precedentes sin los cuales *The Proust Screenplay* no sería imaginable.

El cine y la realidad

Si en *Old Times*, la creación de un tiempo dramático particular implicaba una serie de conexiones entre realidad y arte, entre personajes y autor, en este guión nos encontramos con una variación sobre el mismo tema: la obra existe a partir del momento en que se ha cerrado su estructura circular, que es, a la vez, el momento en que el tiempo histórico ha quedado definitivamente disuelto.

La realidad que vive el personaje, como autor de su propia obra, no es la de los hechos que relata sino el recuerdo presente de ellos según los va relatando. A medida que lo va haciendo, la naturaleza misma de la memoria,

representada en las imágenes mentales, va imponiéndose a la historia objetiva, representada en las imágenes narrativas y en las iniciales en blanco y negro, hasta que las hace desaparecer. La realidad se va interiorizando hasta que llega un momento, el de la revelación final, el de la vuelta a la mancha amarilla, en que la realidad externa ya no existe más que como expresión o formulación de la propia interioridad del personaje, de su punto de vista como autor. En ese momento nace la nueva conciencia de la persona como autor y por eso, Marcel, narrador solamente ahora, afirma que es tiempo de empezar a escribir la obra, indudablemente con esa misma mancha amarilla, pero justo en este momento, la obra, que es la vida que acaba de descubrir, ya está concluida.

Al tener el privilegio de ser autor único, el personaje de Marcel propicia una exploración detenida en la relación entre la realidad y su formulación, entre la vida y el arte, como dos caras de una misma moneda. Se podría decir que la lucha entre los personajes de *Old Times* evoca una lucha del autor por hacer que la realidad se adapte al medio artístico en el que es representada. En *The Proust Screenplay*, de la misma manera que Marcel no tiene que luchar por imponer su punto de vista al autor tampoco lo hace por traducir la realidad a una formulación puramente cinematográfica. La importancia última del punto de vista radica en las semejanzas que propicia entre el cineasta y la observación cotidiana de la realidad. Marcel, al mirar a su alrededor, no solamente observa una realidad sino que la va creando. Cuando es consciente de que la realidad sólo puede ser su creación, ya no necesita escribir un libro o hacer un filme: ya la ha creado. El cuadro de Vermeer puede haber sido una vista de Delft para su autor pero para Marcel es una mancha amarilla. La sonata de Vinteuil evoca la relación indisoluble de la pasión amorosa con la sospecha de traición, a través de la experiencia de Swann con Odette y la suya propia de Mlle. Vinteuil, de Gilberte, de Andrée y de Albertine. Qué duda cabe que para Vinteuil su composición habrá tenido unas connotaciones muy distintas. Swann habrá visto su relación con Odette de una manera distinta a Marcel. Albertine puede haber conocido a la amiga de Mlle. Vinteuil o puede haber tenido relaciones sexuales con Andrée o con otras mujeres. Nunca lo sabremos. Para Marcel, como para nosotros, los espectadores, lo único que realmente existe es la incógnita y la sospecha. El filme nos muestra lo que ve la cámara. En la pantalla, lo que ésta ha recogido tiene toda la apariencia de realidad (ver, a este respecto, por ejemplo, Metz 1968) pero no es sino lo que Marcel ha visto y de la forma que él lo ha visto. Es Marcel el que ha vivido y el que nos ha dejado su obra. Más allá de la vida y de su formulación como obra de arte no queda nada.

Es el énfasis en este aspecto lo que consigue crear una simultaneidad entre realidad y creación, simultaneidad que quedará reflejada en la coincidencia entre el final y el principio. Si en *Old Times* son las escenas de recuerdos dramatizados las que acaban de perfilar la indiferenciación entre presente y pasado, en *The Proust Screenplay* ésta es llevada a cabo mediante la doble consideración de imágenes y sonidos como expresión de una realidad interior y como punto de vista y, por tanto, creación del personaje.

A partir de aquí, el único paso que queda por dar es la fijación de esa visión creativa de la realidad en una obra de arte. Proust lo hace en su novela, mientras que el guión de Pinter resulta un ejemplo inquietante de algo que, por su naturaleza, por su forma de concepción, es obra de arte en potencia, pero que no existe como tal ya que no se ha convertido aún en texto fílmico. Que es, más o menos, lo que decíamos al principio...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUMONT, J. y otros, 1983 (esta ed., 1985). "El cine y su espectador", en *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, pp. 227-89.
- DAVIDSON, David, 1982. "Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay*", en *Comparative Literature*, 34, No 1, p. 170.
- METZ, Christian, 1968 (esta ed., 1972). "Acerca de la impresión de realidad en el cine", en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Trad. Marie Thérèse Cevasco. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-34.
- PINTER, Harold, 1963. *The Collection and The Lover*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *The Go-Between*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1976 (esta ed. 1981). *No Man's Land*, en *Pinter, Plays: Four*. London: Eyre Methuen, p. 153
- PINTER, Harold, 1978. *The Proust Screenplay*. London: Eyre Methuen.
- PROUST, Marcel, 1954. *A la recherche du temps perche* París: La Pléiade, Gallimard.
- Filmes:
- LOSEY, Joseph, 1967. *Accident*. London Independent.
- LOSEY, Joseph. 1971. *The Go-Between*. MGM and EMI.

INTERPRETACIONES DE LA METAFORA Y EL SIMBOLO A TRAVES DE LA HISTORIA: ROMANTICISMO FRENTE A CLASICISMO

María B. NADAL BLASCO

Los conceptos de metáfora y símbolo han variado mucho a lo largo del tiempo; sin embargo, podemos hablar de dos enfoques fundamentales, uno clásico y otro romántico, que si bien han sufrido continuas alteraciones, perviven en la actualidad.

El motivo que nos ha impulsado a tratar de forma conjunta estas dos nociones es su estrecha relación, pues es la imagen, y frecuentemente la metáfora, el vehículo transmisor del símbolo. Por otra parte, es hacia la metáfora -la imagen por excelencia- adonde se dirigen preferentemente los estudios críticos, no sólo en la actualidad, sino también en el pasado.

La interpretación clásica arranca de Aristóteles y perdura hasta bien entrado el siglo XVIII, que alberga a los últimos representantes de la retórica clásica. Después, románticos y simbolistas abren una nueva etapa que penetra en el siglo XX. Este contempla la confluencia de tendencias surgidas en etapas anteriores y también el desarrollo de nuevas teorías que cuestionan o matizan las ya existentes, como veremos más adelante.

Es el énfasis en este aspecto lo que consigue crear una simultaneidad entre realidad y creación, simultaneidad que quedará reflejada en la coincidencia entre el final y el principio. Si en *Old Times* son las escenas de recuerdos dramatizados las que acaban de perfilar la indiferenciación entre presente y pasado, en *The Proust Screenplay* ésta es llevada a cabo mediante la doble consideración de imágenes y sonidos como expresión de una realidad interior y como punto de vista y, por tanto, creación del personaje.

A partir de aquí, el único paso que queda por dar es la fijación de esa visión creativa de la realidad en una obra de arte. Proust lo hace en su novela, mientras que el guión de Pinter resulta un ejemplo inquietante de algo que, por su naturaleza, por su forma de concepción, es obra de arte en potencia, pero que no existe como tal ya que no se ha convertido aún en texto fílmico. Que es, más o menos, lo que decíamos al principio...

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUMONT, J. y otros, 1983 (esta ed., 1985). "El cine y su espectador", en *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, pp. 227-89.
- DAVIDSON, David, 1982. "Pinter in No Man's Land: *The Proust Screenplay*", en *Comparative Literature*, 34, No 1, p. 170.
- METZ, Christian, 1968 (esta ed., 1972). "Acerca de la impresión de realidad en el cine", en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Trad. Marie Thérèse Cevasco. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-34.
- PINTER, Harold, 1963. *The Collection and The Lover*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *The Go-Between*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.
- PINTER, Harold, 1976 (esta ed. 1981). *No Man's Land*, en *Pinter, Plays: Four*. London: Eyre Methuen, p. 153
- PINTER, Harold, 1978. *The Proust Screenplay*. London: Eyre Methuen.
- PROUST, Marcel, 1954. *A la recherche du temps perche* París: La Pléiade, Gallimard.
- Filmes:
- LOSEY, Joseph, 1967. *Accident*. London Independent.
- LOSEY, Joseph. 1971. *The Go-Between*. MGM and EMI.

INTERPRETACIONES DE LA METAFORA Y EL SIMBOLO A TRAVES DE LA HISTORIA: ROMANTICISMO FRENTE A CLASICISMO

María B. NADAL BLASCO

Los conceptos de metáfora y símbolo han variado mucho a lo largo del tiempo; sin embargo, podemos hablar de dos enfoques fundamentales, uno clásico y otro romántico, que si bien han sufrido continuas alteraciones, perviven en la actualidad.

El motivo que nos ha impulsado a tratar de forma conjunta estas dos nociones es su estrecha relación, pues es la imagen, y frecuentemente la metáfora, el vehículo transmisor del símbolo. Por otra parte, es hacia la metáfora -la imagen por excelencia- adonde se dirigen preferentemente los estudios críticos, no sólo en la actualidad, sino también en el pasado.

La interpretación clásica arranca de Aristóteles y perdura hasta bien entrado el siglo XVIII, que alberga a los últimos representantes de la retórica clásica. Después, románticos y simbolistas abren una nueva etapa que penetra en el siglo XX. Este contempla la confluencia de tendencias surgidas en etapas anteriores y también el desarrollo de nuevas teorías que cuestionan o matizan las ya existentes, como veremos más adelante.

Durante el período clásico, el estudio de la imagen se centra en la metáfora, por ser la figura que los autores prefieren a todas las demás. Sin embargo, y a pesar del mérito que se le reconoce ("...es una señal de dones poéticos congénitos (...) hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de semejanza" (Aristóteles 1973:100)), no deja de ser un elemento ornamental que siempre debe emplearse con "mesura" y "decoro".

Según la interpretación clásica, la metáfora implica, esencialmente, desviación del uso corriente del lenguaje y sustitución de un término literal (*proprium*) por otro figurado (*improprium*) que desplaza a aquél, privándole de un lugar que por derecho le corresponde. De ahí la idea de usurpación y violencia que subrayan algunos autores (Cicerón en *De Oratore*, S. Isidoro de Sevilla en las *Etimologías*, George Puttenham en *The Arte of English Poesie*, Du Marsais en *Des tropes*) al referirse al funcionamiento de la metáfora.

Por consiguiente, sólo se aprueba el uso de la metáfora cuando no existe el término literal adecuado o cuando el elemento introducido puede considerarse superior a aquél. En cualquier caso, existe para los clásicos una realidad objetiva que no depende de nuestro modo de aprehenderla y expresarla. De acuerdo con ello, la metáfora no altera ni condiciona la realidad que describe, ni es inherente al lenguaje, sino un artificio retórico al que se puede recurrir para realzar el estilo.

El estudio del símbolo tiene en este largo período una importancia mucho menor que la de la metáfora o las figuras retóricas en general. Habrá que esperar la llegada del Romanticismo para que el símbolo pase a primer plano. En la Antigüedad domina la confusión terminológica entre los autores y la vaguedad de sus comentarios, debido en parte a la amplitud del campo de estudio, que abarca todo tipo de signos. Con todo, el rasgo más importante y definitorio del símbolo en esta etapa es su carácter intencional e inmotivado: la relación entre el símbolo y aquello que representa es arbitraria. Todorov apunta al respecto:

"Jusqu'en 1790, le mot de symbole n'a pas du tout le sens qui sera le sien à l'époque romantique: ou bien il est simple synonyme d'une série d'autres termes plus usités (tels: allégorie, hiéroglyphe, chiffre, emblème, etc.) ou bien il désigne de préférence le signe purement arbitraire et abstrait (les symboles mathématiques)".

(Todorov 1977:236)

El enorme cambio de *Weltanschauung* que supone el Romanticismo influye, lógicamente, en la forma de interpretar la realidad: la metáfora ya no es un adorno de algo, sino un modo distinto de experimentarlo. El símbolo adquiere un significado nuevo y pasa a ocupar un lugar de privilegio.

El Romanticismo implica el fin de la retórica. Siguiendo a Platón y frente a Aristóteles, los románticos defienden la unidad orgánica del arte: el lenguaje es un todo, por lo que no debe separarse lo poético de lo retórico.

Los románticos asocian el lenguaje poético y su carga de imágenes y símbolos con el hombre primitivo: éste evoluciona mediante metáforas, símbolos y mitos hacia el pensamiento abstracto y analítico. El paso de la infancia a la madurez es análogo al que se produce entre las sociedades primitivas y las civilizadas. Por tanto, la distinción entre el lenguaje literal y el metafórico sólo es posible cuando se ha alcanzado el estadio del pensamiento abstracto. De ello resulta que la metáfora no es un elemento ornamental, sino una forma de pensar e interpretar el mundo.

Para los románticos, la metáfora no es una expresión que sustituye a un pensamiento previo, sino que constituye "per se" un pensamiento. Desde esta perspectiva, pues, la metáfora no es una figura decorativa ni ajena al lenguaje, sino inherente a él e íntimamente relacionada con nuestra concepción del mundo.

También establecen los románticos la oposición símbolo/alegoría, manifestando su preferencia por aquél. Aunque fue Heinrich Meyer el primero en expresar públicamente esta oposición, es Goethe quien mejor estudió los rasgos que separan y caracterizan estas dos nociones. Según este autor, símbolo y alegoría coinciden en su capacidad de designar; sin embargo la alegoría designa directamente, mientras que el símbolo lo hace de forma indirecta: en la alegoría, el significante sólo importa en cuanto permite expresar el significado. Por el contrario, en el símbolo el significante conserva su valor propio, tiene significado en sí mismo. El símbolo tiene, por tanto, dos significados, uno primario y otro secundario, que podemos o no descubrir.

Frente al carácter racional y arbitrario que le definía en el período anterior, el símbolo es para los románticos un signo motivado -pues surge de una relación natural con aquello que representa- intuitivo -su contenido escapa a la razón-, que es y significa al mismo tiempo y expresa lo inefable.

El Movimiento Simbolista y sus sucesores, aunque continúan la estética romántica, presentan rasgos peculiares que le separan del Romanticismo de alguna manera. En ambos casos existe una reivindicación de la subjetividad y un rechazo de la razón, pero los simbolistas llegan aún más lejos: no sólo se apartan de la "realidad objetiva", sino que la sustituyen por su propio mundo interior, con una total indiferencia por los problemas de la sociedad circundante.

Tanto para los simbolistas como para los románticos, las imágenes son inherentes al lenguaje y tienen mucho que ver con nuestra aprehensión de la

realidad, pero en el Simbolismo, las imágenes desempeñan una misión determinada: o son símbolos que evocan un mundo ideal (Simbolismo trascendental) o símbolos que expresan sentimientos o ideas del autor (Simbolismo personal). Este último tipo de imagen-símbolo es el que el poeta imaginista T.S. Eliot distingue como "objective correlative": imagen que convierte en objeto concreto emociones o ideas abstractas.

En cualquier caso, aunque la intención primitiva del Simbolismo es que la imagen desempeñe un mero papel transmisor, en muchas ocasiones la sugerencia que dicha imagen trata de expresar es demasiado débil y los símbolos quedan reducidos a metáforas carentes de significado. Como dice Edmund Wilson,

"...los símbolos de los simbolistas no fueron sino metáforas desligadas de sus temas, pues más allá de un límite, no se puede en poesía meramente gozar por gozar de un color o un sonido: debe uno figurarse el punto de referencia de las imágenes".

(Wilson 1977: 25)

Respecto a los símbolos, hay muchas coincidencias entre Romanticismo y Simbolismo: en ambos movimientos, el símbolo es intuitivo, emotivo, espontáneo y sinónimo de síntesis, frente al carácter racional de la alegoría. Sin embargo, y ésta es la diferencia fundamental respecto a los románticos, el símbolo de los simbolistas es esencialmente arbitrario, coincidiendo en esto con la interpretación clásica. Esta arbitrariedad es una consecuencia lógica de la subjetividad que caracteriza al poeta simbolista, y por otra parte, depende exclusivamente de la perspectiva adoptada para su valoración: para el autor del símbolo, éste no es arbitrario, ya que deriva de su mundo privado de visiones y asociaciones de imágenes. Por el contrario, sí lo es para el lector, quien lógicamente, tiene sus propias asociaciones y no puede compartir las experiencias del escritor si éste no las sugiere con claridad suficiente.

Esta dualidad observada en la interpretación del símbolo y también de la metáfora llega hasta la crítica de nuestro siglo, aunque ya no cabe hablar de enfoques totalmente excluyentes, sino de distintas perspectivas que ayudan a comprender mejor el mismo fenómeno.

En cuanto a la metáfora, se perfilan con nitidez dos interpretaciones: la "neoclásica", que mantiene muchos postulados de la retórica antigua, y la "post-romántica", en la que pervive el espíritu del Romanticismo.

Quizá sea I.A. Richards la figura más representativa de la corriente post-romántica. En su obra *The Philosophy of Rhetoric* (1936), Richards afirma que el lenguaje no adorna el pensamiento ni la realidad que llamamos

objetiva, sino que es el lenguaje el que forja y expresa la realidad que creemos percibir. La experiencia que el hombre tiene del mundo está condicionada por la estructura de su lenguaje. Según este autor, la metáfora no es sólo un elemento relacionado con una imagen, sino el principio omnipresente de todo lenguaje.

Frente a esta interpretación, estructuralistas como Mukarovsky, Barthes y Jakobson, aunque partiendo de aportaciones originales (el estudio de la afasia realizado por Jakobson o la oposición "foregrounding/backgrounding" establecida por Mukarovsky) se acercan a la retórica clásica al trasladar el énfasis a la forma en detrimento del contenido, y al señalar que lo enunciado por la metáfora podría expresarse igualmente de modo literal. La metáfora supone desviación de la "norma". Así, Mukarovsky señala:

"The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance... it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself".

(Hawkes 1972:73)

Como hemos visto, la dicotomía en la interpretación de la metáfora se mantiene en el siglo XX, si bien las doctrinas primitivas han sufrido un proceso de evolución y también de acercamiento. Resultado de esta mutua influencia es el Experiencialismo, que aunque más cercano a la ideología romántica, toma rasgos del Racionalismo. La novedad de este enfoque, defendido por George Lakoff y Mark Johnson en su obra *Metaphors We Live By* (1980), consiste en afirmar que el conocimiento se lleva a cabo mediante dominios enteros de experiencia y no por conceptos aislados. Las semejanzas no son objetivas -inherentes a las cosas- sino experimentales.

Estos autores distinguen dos grandes grupos de metáforas: convencionales e imaginativas (o creativas). Aquéllas estructuran el sistema conceptual normal de nuestra cultura, que se refleja en el lenguaje diario. Las metáforas creativas, como su nombre indica, quedan fuera del sistema conceptual convencional; son metáforas nuevas, originales:

"Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experiences. New metaphors make sense of our experience in the same way conventional metaphors do: they provide coherent structures, highlighting some things and hiding others".

(Lakoff & Johnson 1980:139)

Las metáforas convencionales son, pues, las no literarias. Sin embargo, no son por ello "metáforas muertas", ya que siguen activas en nuestro lenguaje diario ("They are alive in the most fundamental sense; they are metaphors we live by" (1980: 55)). Por el contrario, las metáforas muertas se reducen a ciertos casos dentro de las metáforas convencionales: son ejemplos aislados y asistemáticos, que no tienen interacción con otras metáforas, ni ocupan un lugar destacado en nuestro sistema conceptual. Así, "the foot of the mountain", es una muestra de metáfora muerta, frente a expresiones metafóricas sistemáticas como "wasting time" o "attacking positions".

De todos modos, tanto la aportación de Lakoff y Johnson como la de otros autores contemporáneos, aunque influida por el "neoclasicismo", se inclina decididamente hacia la estética romántica. En la actualidad, existe un consenso prácticamente general en afirmar que la interpretación semántica estándar sobre la metáfora es inadecuada, pues exige la asunción de ciertos postulados que no pueden aceptarse como válidos. Estos implican la distinción entre el lenguaje literal y el figurado y el supuesto de que los significados del lenguaje literal son fijos. Frente a este enfoque, se observa una tendencia creciente a valorar el papel del contexto y el poder de la metáfora como instrumento del pensamiento.

Por su parte, la crítica deconstructiva rechaza la posibilidad de una distinción rigurosa entre lo literal y lo metafórico, y al deconstruir esta oposición, el estudio de las figuras adquiere una mayor importancia, pues ya no constituyen una excepción, sino la norma.

La deconstrucción no destruye la oposición literal/metafórico, pero la enfoca desde otra perspectiva:

"The distinction between the literal and the figurative, essential to discussions of the functioning of language, works differently when the deconstructive reversal identifies literal language as figures whose figurality has been forgotten instead of treating figures as deviations from proper, normal literality".

(Culler 1983: 150)

Como podemos observar, la crítica deconstructiva se aparta claramente de la doctrina neoclásica. En la misma línea, Paul de Man, al analizar las tentativas de Locke y otros autores para identificar y controlar las figuras, señala que a pesar de todo, sus estudios no pueden extraerse de la metáfora.

En cuanto al dominio simbólico, en el siglo XX el estudio se centra en los símbolos que Erich Fromm denomina "universales" (Cirlot 1982: 29), es decir, aquéllos que muestran una relación intrínseca con el objeto que

representan. Este es, por tanto, el símbolo de los románticos: natural, motivado e instintivo. Aunque el objeto de análisis es el mismo, la gran revolución de nuestro siglo radica en el modo de aproximación a lo simbólico: el estudio del inconsciente y el psicoanálisis. Tanto Freud como Jung subrayan la importancia de la correcta interpretación del símbolo, distinguiendo lo que éste representa en sí (aspecto objetivo) y lo que significa en un caso particular (aspecto subjetivo), ya que los símbolos se presentan "disfrazados" con rasgos accidentales que dificultan enormemente su análisis. Por ello, aunque el símbolo tiene en principio carácter universal, se muestra con sentidos secundarios, transitorios, que varían según la situación. En consecuencia, la dificultad estriba en la interpretación, donde hay que contar también con la subjetividad del intérprete.

Jung subraya el carácter inconsciente del símbolo y la imposibilidad de explicarlo racionalmente. Del mismo modo, según este autor, los arquetipos son símbolos instintivos y universales: aunque presenten variaciones de detalle, mantienen siempre un modelo básico.

Por el contrario, la alegoría es para Jung un símbolo limitado al papel de signo y que expresa una sola de sus posibilidades. Este punto de vista sobre la alegoría es compartido por otros críticos, como Bachelard y N. Frye. Sin embargo, en Frye la noción de arquetipo no coincide plenamente con la de Jung: en ambos casos se trata de símbolos de proyección social, pero existen claras diferencias. Mientras para Jung el arquetipo se inscribe en la simbología natural, innata en el inconsciente de toda la especie humana, Frye lo limita al ámbito literario, siendo necesaria una base cultural común para que el símbolo adquiera la dimensión de arquetipo.

Frye señala que el símbolo no siempre está relacionado intrínsecamente con aquello que simboliza, sino que puede ser inmotivado y convencional, fruto de un entorno cultural o social determinado y objeto de los caprichos de su autor, quien prefiere fomentar conscientemente la versatilidad del símbolo y favorecer así la ambigüedad de su obra. Por ello, sólo un determinado número de símbolos literarios son universales, mientras que la mayoría obedece a condicionantes muy diversos: históricos, geográficos, culturales, sociales.

La disparidad de enfoques se hace manifiesta cuando al aludir directamente a Jung y su escuela, Frye declara innecesaria la teoría del inconsciente colectivo para la crítica literaria.

No obstante, y a pesar de la diferencia de criterios, puede afirmarse que, en cierto modo, el arquetipo de Frye engloba y presupone el de Jung: si coincidimos con Frye en que la literatura es, en última instancia, un reflejo

del pensamiento, habrá que admitir, al menos de forma implícita, la influencia de los arquetipos del subconsciente sobre los arquetipos literarios.

Como hemos visto reiteradamente a lo largo de este trabajo, las dos interpretaciones, clásica y romántica, siguen vigentes en la actualidad de alguna manera, si bien existe un aproximación evidente hacia las tesis defendidas por el Romanticismo.

Parece obvio que tanto la metáfora como el símbolo siguen siendo unas categorías complejas que se resisten a cualquier clasificación. Así, Paul de Man, en su ensayo "The Rhetoric of Temporality" (Singleton 1969: 173-209) inicia un nuevo cambio de perspectiva al considerar la alegoría como el modo primario y auténtico de significación, frente al símbolo, que queda reducido a un caso especial y problemático.

Del mismo modo, podemos afirmar que la metáfora va más allá de lo que alcanzan nuestros esfuerzos por definirla y analizarla:

"Metaphor has not yet been mastered by a single "translation".
Meta-pherein: figure of transport *and* exile, evasion *and* transformation, deviation *and* copulation, identity *and* transgression, without necessary direction, or *sens*."

(Parker 1982: 155)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARISTOTELES. 1973. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- CIRLOT, J.E. 1982. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CULLER, Jonathan. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DE MAN, Paul. "The Rhetoric of Temporality". En: Charles Singleton ed., 1969. *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: J. Hopkins University Press.
- HAWKES, Terence. 1972. *Metaphor*. London: Methuen & Co.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PARKER, Patricia. "The Metaphorical Plot". En: D. Miall, ed., 1982. *Metaphor: Problems and Perspectives*. Brighton: The Harvest Press.
- TODOROV, Tvetan. 1977. *Théories du symbole*. París: Editions du Seuil.
- WILSON, Edmund. 1977. *El Castillo de Axel*. Madrid: Cupsa editorial.

EL MODO DEL GENERO NARRATIVO: DIVERSAS INTERPRETACIONES

José Angel GARCIA-LANDA

Desde las más tempranas clasificaciones de los géneros literarios ha aparecido la narración como un género problemático; la teoría de la novela ha heredado las dificultades que planteaba la epopeya a los tratadistas clásicos. Un modo distinto de significar nos permite separar el drama de la épica y la lírica, pero ya Platón y Aristóteles observan que este criterio es aplicable al interior del género épico, género mixto que el oyente percibe ya como drama, ya como discurso. Casi todos los teorizadores están de acuerdo en que en la literatura, como en la vida, las cosas se pueden decir directamente o indirectamente... pero ahí termina el consenso. Los sentidos variadísimos en que se ha opuesto un modo narrativo "directo" a uno "indirecto" son una prueba de la complejidad del fenómeno literario. Para integrarlos todos en una teoría total del modo narrativo es necesario ante todo estudiar cómo significa un texto narrativo.

El texto narrativo evoca en el lector (oyente) una *historia*, una serie de acontecimientos relacionados. Es un signo, o, si se prefiere, una red de signos. Pero el texto no es directamente el signo de los acontecimientos de la historia. En efecto, hay que postular un proceso de selección y ordenación que transforma la *historia* en un *relato*. No se nos cuenta cada acción

del pensamiento, habrá que admitir, al menos de forma implícita, la influencia de los arquetipos del subconsciente sobre los arquetipos literarios.

Como hemos visto reiteradamente a lo largo de este trabajo, las dos interpretaciones, clásica y romántica, siguen vigentes en la actualidad de alguna manera, si bien existe un aproximación evidente hacia las tesis defendidas por el Romanticismo.

Parece obvio que tanto la metáfora como el símbolo siguen siendo unas categorías complejas que se resisten a cualquier clasificación. Así, Paul de Man, en su ensayo "The Rhetoric of Temporality" (Singleton 1969: 173-209) inicia un nuevo cambio de perspectiva al considerar la alegoría como el modo primario y auténtico de significación, frente al símbolo, que queda reducido a un caso especial y problemático.

Del mismo modo, podemos afirmar que la metáfora va más allá de lo que alcanzan nuestros esfuerzos por definirla y analizarla:

"Metaphor has not yet been mastered by a single "translation". *Meta-pherein*: figure of transport *and* exile, evasion *and* transformation, deviation *and* copulation, identity *and* transgression, without necessary direction, or *sens*."

(Parker 1982: 155)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARISTOTELES. 1973. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- CIRLOT, J.E. 1982. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CULLER, Jonathan. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DE MAN, Paul. "The Rhetoric of Temporality". En: Charles Singleton ed., 1969. *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore: J. Hopkins University Press.
- HAWKES, Terence. 1972. *Metaphor*. London: Methuen & Co.
- LAKOFF, G. y JOHSON, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PARKER, Patricia. "The Metaphorical Plot". En: D. Miall, ed., 1982. *Metaphor: Problems and Perspectives*. Brighton: The Harvest Press.
- TODOROV, Tvetan. 1977. *Théories du symbole*. París: Editions du Seuil.
- WILSON, Edmund. 1977. *El Castillo de Axel*. Madrid: Cupsa editorial.

EL MODO DEL GENERO NARRATIVO: DIVERSAS INTERPRETACIONES

José Angel GARCIA LANDA

Desde las más tempranas clasificaciones de los géneros literarios ha aparecido la narración como un género problemático; la teoría de la novela ha heredado las dificultades que planteaba la epopeya a los tratadistas clásicos. Un modo distinto de significar nos permite separar el drama de la épica y la lírica, pero ya Platón y Aristóteles observan que este criterio es aplicable al interior del género épico, género mixto que el oyente percibe ya como drama, ya como discurso. Casi todos los teorizadores están de acuerdo en que en la literatura, como en la vida, las cosas se pueden decir directamente o indirectamente... pero ahí termina el consenso. Los sentidos variadísimos en que se ha opuesto un modo narrativo "directo" a uno "indirecto" son una prueba de la complejidad del fenómeno literario. Para integrarlos todos en una teoría total del modo narrativo es necesario ante todo estudiar cómo significa un texto narrativo.

El texto narrativo evoca en el lector (oyente) una *historia*, una serie de acontecimientos relacionados. Es un signo, o, si se prefiere, una red de signos. Pero el texto no es directamente el signo de los acontecimientos de la historia. En efecto, hay que postular un proceso de selección y ordenación que transforma la *historia* en un *relato*. No se nos cuenta cada acción

realizada por cada personaje sino algunas acciones realizadas, y quizá en un orden distinto. El relato no se identifica con el texto. El mismo relato (= historia ya elaborada) puede recibir un tratamiento textual en diversos medios, como el cine, el teatro o la novela. Reservaremos sin embargo el término *texto* para referirnos a un texto lingüístico (o, más específicamente, literario).

Pero el relato no agota el contenido del texto narrativo. Este nos remite tanto al relato, objeto de su enunciación, como al narrador, sujeto de esa enunciación. Llamaremos "discurso" o "elementos discursivos" del texto a los que nos remitan al sujeto y al proceso de enunciación. El relato-objeto nos llega mediatizado por un discurso subjetivo. Esta mediatización puede ser más o menos evidente: pensemos en dos extremos, *Tristram Shandy* y los relatos de Hemingway, en éstos reducido el discurso al mínimo, en aquél devorado el relato por su enunciación. Es especialmente evidente en la novela en primera persona que el discurso no nos remite a la enunciación auténtica del texto por su autor, sino a una enunciación ficticia, a un narrador imaginario.

El texto del drama carece de rasgos discursivos en este sentido: refleja directamente el relato. La característica de la narración es pues la mediatización del relato por el discurso. Platón y Aristóteles ya percibieron algo de esto cuando clasificaron los géneros según su grado de imitación. Para Platón, que discute en el libro tercero de la *República* la forma que conviene dar a los discursos poéticos, hay dos alternativas básicas: el poeta puede "hablar en su propio nombre" o "hacernos creer que es otro quien habla y no él". Platón denomina a esos dos modos *diégesis* y *mímesis* respectivamente; se trata de lo que hoy llamamos narración como opuesta a estilo directo. Para Platón, el drama es mimético, el ditirambo es diegético, y la épica presenta los dos modos. Tiene fragmentos miméticos que actúan sobre el oyente de manera semejante a como lo hace el drama, y esos fragmentos son los parlamentos directos de los personajes. Aristóteles expone en la *Poética* una diferenciación semejante, aparte de añadir una importante observación de otro género, a saber, que la épica se asemeja al drama en cuanto que es la representación de una *fábula* (lo que anteriormente hemos llamado una historia), separando así implícitamente los géneros fabulísticos de los discursivos. Hay que señalar que la modalidad es un criterio valorativo para estos autores: Platón critica a Homero por su uso de la *mímesis*, mientras que Aristóteles le alaba por lo mismo.

La discusión sobre el elemento dramático de la narración surge de nuevo en nuestro siglo, con intenciones valorativas muy semejantes y un concepto distinto de lo que es la presentación directa.

Una corriente crítica anglosajona que deriva en gran medida de la teoría y la práctica de Henry James defiende en la primera mitad del siglo la preponderancia de la representación sobre la narración, o, para utilizar sus términos que no conviene simplificar, del "showing" sobre el "telling". Como Aristóteles, estos teorizadores afirman que la excelencia de la narración consiste en acercarse al género dramático, en dejar que la historia se desarrolle por sí misma ante el lector. El narrador en tercera persona debe abandonar la tiranía que ejercía sobre el mundo novelesco en el estilo del siglo XIX y desaparecer de la escena, o cuanto menos "hacerse transparente", evitando orientar el juicio del lector y romper la ilusión mimética de la narración. Percy Lubbock y Norman Friedman son los principales representantes de esta línea. Para Lubbock (1921: 62)

The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself (...). The thing has to *look* true, and that is all. It is not made to look true by simple statement.

Lubbock analiza la práctica de James, y concluye que la presentación "directa" tan necesaria encuentra su forma ideal en la práctica de narrar en tercera persona las experiencias, percepciones y pensamientos de un personaje dado, el "reflector". Para que el procedimiento sea efectivo, la base de la obra ha de ser la escena, y no el resumen narrativo. Friedman (1955-1969: 153) aclara que por escena no debemos entender solamente el diálogo: lo realmente importante es la atención al detalle concreto en un marco espacio-temporal bien definido. El comentario personal del narrador está prohibido.

Lubbock y Friedman no entienden por "presentación directa" lo mismo que Platón y Aristóteles. Para los griegos, sólo el discurso directo era lo inmediatamente dado, lo mimético. Los críticos anglosajones afirman que el relato también puede dramatizar *acciones*. El método será la presentación escénica (en nuestro esquema del relato, el ajuste entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato más un cierto criterio de *selección* de acontecimientos o punto de vista) y la supresión del "autor" (para nosotros: la reducción al mínimo del aspecto discursivo de la novela). Como el drama, las novelas de la tradición jamesiana tienden a dividirse en bloques espacio-temporales bien definidos, y a reducir el texto a la transmisión de un relato.

La reacción surge en la misma área anglosajona con la obra de W.C. Booth (1961 b). Booth arguye que la mediatización del relato es inevitable, y la desaparición del discurso del autor ilusoria (y señalemos de paso que,

como Lubbock y Friedman, Booth confunde en ocasiones las áreas respectivas del autor y del narrador). Booth intenta refutar la validez de la oposición "showing"/"telling" mostrando la ambigüedad de estos conceptos (1961 a - 1969: 185 - 6). Analizando un texto de Fielding en el que el narrador relata una situación conflictiva y las reacciones que provoca en cada personaje, Booth se pregunta, ¿es ésta una situación dramática?. Y concluye que la ambigüedad del término "dramático" (o "showing") le resta toda utilidad. Pero examinando el ejemplo de Booth observamos que el carácter posiblemente dramático de esa escena se debe a que el "autor" sencillamente narra, sin emitir juicios de valor. Falta el detalle concreto y el punto de vista definido que exigían Lubbock y Friedman, pero el lector extrae sus propias conclusiones según las acciones de los personajes. Esta ambigüedad de los términos "showing" y "telling" se refiere a una diferencia de modalidad perfectamente integrable en nuestra teoría, y no invalida las ideas de los críticos jamesianos, aunque exige el precisarlas más.

Gérard Genette también reacciona contra Lubbock y Friedman, señalando a las capacidades miméticas de la narración los mismos límites que Platón. Genette (1972: 184-203) distingue entre narración de palabras y narración de acciones. Podemos *citar* las palabras en el discurso directo, pero esa es la única forma de presentación directa que tolera la narración. En lo que se refiere a los *hechos*, dice Genette, la novela o la épica sólo pueden presentarlos más o menos exhaustivamente, para dar una mayor o menor *ilusión de mimesis* según las convenciones del género y la época. Genette separa teóricamente los dos elementos constitutivos del modo en las teorías de los anglosajones, al afirmar que unos rasgos modales se remiten a cuestiones discursivas, y otros a cuestiones temporales: define la presentación escénica como la coincidencia de duración entre el tiempo evocado por el relato y el tiempo que el lector tarda en leer el texto. Para Genette, sólo el diálogo es capaz de establecer esta coincidencia de modo no artificioso. Genette niega que la narración sea mimética: solo la *cita* de palabras del personaje lo es. Identifica, pues, *mimético* con *especimen* (el *token* de Peirce).

Pero si el relato no es mimético en el sentido de ser transcripción punto por punto de la realidad, hay que reconocer que lo es en un sentido limitado, en el sentido en que usa el término Martínez Bonati (1960-1972: 55-77): la frase narrativa es mimética en cuanto que, por la naturaleza misma de la situación narrativa, aceptamos este tipo de frases del narrador como creadoras del mundo de la historia. La condición de la ficción es el crédito irrestringido al narrador, la identificación de un mundo con un texto. El mismo Genette (1966-1974: 207) reconoce que la dicción propia de la narración es la

transitividad absoluta del texto, que da la ilusión de contarse a sí mismo, aunque observa que la mezcla con elementos discursivos hace que rara vez se dé. Martínez Bonati (1960-1972: 96) niega que se pueda dar esa transitividad: aunque el texto pretenda ser sólo *signo* que nos remita al relato, y nunca al narrador (como en los cuentos de Hemingway), siempre ofrecerá una información sobre éste en tanto que *indicio*. No entraremos aquí en un estudio, por otra parte muy necesario, de los diversos modos y niveles del *discurso*. Todorov (1966-1974: 184) introduce un criterio emparentado con el de Martínez Bonati; estudia los aspectos subjetivos y objetivos del texto refiriéndose a la distinción de Austin entre el *valor referencial* y la *fuerza ilocucionaria* de los enunciados. Para Todorov, en la narración predomina el valor referencial, pero en los diálogos y en las intrusiones del narrador es la fuerza ilocucionaria lo que atrae la atención del lector. Estos parlamentos son *actos* realizados directamente nosotros, y mediante los cuales el autor dramatiza ante nosotros al narrador o al personaje. Sin duda, Henry James se hubiera sorprendido de ver elevados a la categoría de elemento dramático de la novela a los narradores de las novelas de Dickens, Thackeray o Trollope, tan criticados por él como "undramatic".

Los actos de habla que aparecen directamente ante el lector son, pues, interpretados por éste según ciertas convenciones sociales. Esta interpretación sería una actitud "dramática" hacia algo "directamente" dado. Pero la misma actitud es posible hacia algo no directamente dado, sino simbolizado, representado, como los parlamentos en estilo indirecto de los personajes, o el tipo de presentación dramática de actos que señalaba Booth en Fielding. Tanto los actos de habla presentados directamente como las acciones y los actos de habla presentados indirectamente son elementos ofrecidos a la posible interpretación del lector. Genette niega la posibilidad de una *mimesis* de las acciones, acertadamente. Pero el relato sí puede mimetizar la *comprensión* que en la vida real tenemos de los actos. El significado de los actos (de habla o no) no es constante, sino contextual; un mismo acto puede tener sentidos completamente distintos según la situación en que se ejecute. Un autor puede narrar actos especificando al máximo su valor social o bien informarnos de su forma simplemente, dejando que extraigamos el significado de nuestro conocimiento previo de la novela y de las reglas de acción social que poseemos.

No cabe duda de que un texto narrativo puede ser "dramático" o "mimético" de muchos modos distintos; sería deseable que se comprendiesen bien los criterios que guían a cada clasificación modal en lugar de sentar uno sólo, rechazando la validez de los otros. La teoría no será más vaga, sino más completa; pongamos el ejemplo de Stanzel (1979-1984: 77-79) que

ofrece una doble aproximación al modo, distinguiendo entre el ritmo narrativo (alternancia de narración y diálogo) y el perfil narrativo (alternancia de escena, pausa, resumen). Recapitulando lo expuesto hasta ahora, podemos proponer una lista de dicotomías que son distintos acercamientos al modo, distintas acepciones posibles de la distinción intuitiva entre presentación directa y presentación indirecta que mencionábamos al principio:

	Directo	/	Indirecto
1	Diálogo	/	Narración
2	Escena	/	Resumen
3	Discurso	/	Relato
4	Icono	/	Signo
5	Especimen	/	Signo
6	Indicio	/	Signo
7	Descripción	/	Valoración
8	Fuerza ilocucionaria	/	Valor referencial
9	Narración con reflector	/	Narración sin reflector

Términos como "showing" y "telling" son vagos e inadecuados para describir fenómenos tan diversos; es preferible utilizar un vocabulario más preciso y que no contenga tintas valorativos. Algunas de estas categorías tienen una validez más amplia que otras. Así, por ejemplo, el carácter directo del diálogo y de la escena puede atribuirse a su valor icónico. Una iconicidad total en el caso del diálogo, y, que por representar un fenómeno lingüístico copia fielmente al original pues ambos son *especímenes* de un *tipo* más bien que imitaciones (Ver Lyons 1977: I, 1. 4. "Type and token"). Iconicidad parcial en el caso de la escena (aquí el signo sólo imita icónicamente la duración del fenómeno original). En tanto que icono, el texto narrativo muestra directamente el mundo narrado, pero con categorías como 3, 6 y 8 lo que se muestra directamente es la enunciación de ese mundo y su enunciador. El valor directo de los rasgos discursivos y de la fuerza ilocucionaria puede subsumirse parcialmente en su carácter indicial (remiten al origen del texto, al enunciador). No olvidemos que hay tres niveles básicos de enunciación en un texto narrativo: la enunciación real (composición-publicación-lectura) del autor, la enunciación ficticia del narrador y las palabras de los personajes. A la hora de valorar estas enunciaciones el lector sigue al menos tres códigos diferentes; la fuerza

ilocucionaria de las palabras de los personajes dramatiza la historia, pero las intervenciones del narrador que ayudan a perfilar su figura nos alejan de la inmediatez de esa historia al mostrarla como serie de palabras.

Sería fácil extraer tipologías a priori basándose en la estructuración semiótica del texto narrativo. Pero no hay que olvidar que en cada texto concreto estas categorías son susceptibles de ser remodeladas, "reprogramadas" por la dialéctica discursiva para que la interpretación que les da el lector sea diferente. Las palabras citadas en estilo directo pueden revelarse finalmente como no icónicas, quizá mentirosas; un largo discurso puede ser proferido por un personaje ficticio en unos segundos. De todos modos, sólo cuando se conozca bien la "languge" del relato podrán formularse las leyes de su "parole".

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BOOTH, W.C. (1961 a) "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification". reimpreso en Murray Davis (ed.), *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1969. Págs. 172-189.
- (1961 b) *The Rhetoric of Fiction*. Trad. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.
- FRIEDMAN, N. (1955) "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept" Reimpreso en Murray Davis, ed. *The Novel: Modern Essays in Criticism*, págs. 142-169.
- GENETTE, G. (1966) "Frontières du récit". Trad. "Fronteras del relato", *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974. Págs. 193-208.
- (1972) *Figures III*. París: Seuil.
- LUBBOCK, P. (1921) *The Craft of Fiction*, Nueva York.
- LIOND, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: C.U.P. (2 vols.).
- MARTINEZ BONATI, F. (1960) *La estructura de la obra literaria*. Reimpresión en Seix Barral, Barcelona, 1972.
- STANZEL, F.K. (1979) *Theorie des Erzählens*. Traducción inglesa, *A Theory of Narrative*. Cambridge: C.U.P. 1984.
- TODOROV, T. (1966) "Les catégories du récit littéraire". Trad. "Las categorías del relato literario", *Comunicaciones/ Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, 1974, págs. 155-92

FORM AND MEANING IN "THE MAGUS"¹

Susana ONEGA JAEN

The most straightforward reading of *The Magus* offers a modern version of the myth of the hero's quest for maturity. Structurally, the novel unfolds like a triptych: it is divided into three sections, the first one, from chapter 1 to 9, shows the hero still in his home land, at the crucial moment in his evolution from adolescence into manhood when he has finished his University training at Oxford and is trying to orient his life. This part ends with his decision to abandon England in search of a job in a remote and alluring island in the Aegean, that is to say, with the hero's "call to adventure" and the "crossing of the first threshold" (Campbell, 1948).

The second and by far the largest section of the book goes from chapter 10 to chapter 67 and in it the hero will undergo the different phases of trial and testing that constitute his ritual initiation into knowledge; while the third section, covering chapters 68 to 77, may be read as the hero's return, his maturity now achieved. Joseph Campbell (p. 30) aptly synthesizes the threefold formula of the mythological adventure of the hero:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder; fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow men.

(1) John Fowles's dissatisfaction with the structure of *The Magus* is well known. Although *The Magus* was his first full-scale manuscript, written in

From the very beginning, then, Fowles consciously organizes his tale along traditional lines, but will use it -as he has already done with the memoir, diary and epistolary traditions in *The Collector*- for his own particular ends. First of all, he ensures the circularity of the tale by making the hero the narrator of the story: by allowing Nicholas d'Urfé to report the tale of his own life in the past we are assured from the start that he did return safely from his adventure. At the same time the fact that the narrator is the mature hero speaking about himself when he was still untaught and purblind produces a constant irony similar to that created in *Great Expectations*, where Pip, the adult narrator, must report the adventures, fears and feeling of Pip, the child, from the latter's perspective and without anticipating later events.

Finally, by having the narrator speak in the first person, the author has restricted our perspective to the narrator's point of view, so that we have to accept what he says even if we find him unreliable or ill-informed.

In the mythological versions of the hero's quest, the hero is generally endowed with several outstanding features, by which he can be easily recognized and which will ensure his survival through the dangerous journey. Often the mythological hero is a god's son, or has been miraculously begotten or saved, or is related in some way to a certain divinity. Often, too, the hero's name points to his divine or supernatural condition.

In *The Magus* the hero's name -Nicholas d'Urfé- has no supernatural connotations, but, significantly enough, evokes the world of literature:

The wishful tradition is that our family came over from France after the Revocation of the Edict of Nantes -noble Huguenots remotely allied to Honoré d'Urfé, author of the seventeenth-century best-seller *L'Astrée* (p. 15)

a connotation the narrator ironically tries to minimize:

the early 1950's, he continued almost obsessively to rewrite it over more than the next two decades, discarding draft after draft. He finally published a first version in 1964 and a wholly revised one in 1977.

Most existing criticism on the novel (mostly American) was published before the appearance of the revised edition of 1977. The present essay, however, is based on the second, revised edition of 1977, which, no doubt, Fowles himself considers to be an improvement on the first.

Certainly -if we exclude another equally unsubstantial link with Tom Durfey, Charles II's scribbling friend- no other of my ancestors showed any artistic learning whatever: generation after generation of captains, clergymen, sailors, squirrelings, with only a uniform lack of distinction and a marked penchant for gambling and losing, to characterize them. (pp. 15-16)

The hero's ancestry, remotely connected with a well-known and reputed writer and with a tradition of dissent, has later developed into the prototypical representatives of the English upper middle class with which John Fowles is so often concerned in his novels and to which Miranda herself belongs. The family fostering of the tradition of a French, Huguenot and literary ancestry all point to a common English upper class concern to trace a reputable lineage as far back if possible as the aristocratic Norman invaders. The mock-heroic ancestry of Nicholas d'Urfé thus established, the narrator expresses in words which again betray Fowles's conscious desire to give his novel a mythical scope, the oppressiveness of his parents' attitude to life and morals:

I was born in 1927, the only-child of middle-class parents, both English, and themselves born in the grotesquely elongated shadow (...) of that monstrous dwarf Queen Victoria. (p. 15)

"The grotesquely elongated shadow of that monstrous dwarf Queen Victoria" -a description that Dickens would undoubtedly have relished- is a major symbol in Fowles's tale and finds its echo in, for example, the Huguenot and literary ancestors attributed to Nicholas d'Urfé. The only son of middle class parents with precise ideas about "Discipline, Tradition and Responsibility" (p. 15), but also the true born inheritor of a French and literary tradition, fostered by the post-war atmosphere at high school and Oxford, and the reading of a novelist such as D.H. Lawrence, d'Urfé soon finds himself living two different and opposed lives:

I went on leading a double life in the Army, queasily playing at being brigadier 'Blazer' Urfé's son in public, and nervously reading *Penguin New Writing* and poetry pamphlets in private.

The parallelism between d'Urfé's position and that of Miranda Grey at this stage is striking: both are the children of middle-class parents with means; both have had the best possible educational opportunities; both feel ashamed of their parents for different reasons (d'Urfé of his father; Miranda of her mother and aunt); and both have artistic talent. In the Prologue to

The Aristos, Fowles speaks disparagingly of Miranda, calling her "a prig", a beautiful and intelligent young woman, proud of her natural gifts, who still lacks the necessary insight:

She was arrogant in her ideas, a prig, a liberal-humanist, like so many university students. Yet if she had not died she might have become something better, the kind of being humanity so desperately needs. (p. 10)

D'Urfé is also one of these snobbish University students. "Prig" is the word that comes to mind when we hear of Nicholas's membership of the Oxford club "Les Hommes Revoltés". A club whose members devoted themselves to drink,

Very dry sherry, and (as a protest against those shabby duffel-coated last years of the 'forties') (to wear) dark-grey suits and black ties for our meetings. (p. 17)

In retrospect, the narrator is now able to see the futility of the club's enterprise which amounted to little more than the acquisition of "expensive habits and affected manners" under the cover of analysing "Existentialism" and living up to its principles.

The desire to create a fashionable club of this sort with its pompous french name and the effort to mark off their members from the common run of mortals by the adoption of "expensive habits and affected manners", as well as the uniform-like "dark-grey suits and black ties" all point to the same social bias: d'Urfé tells us that their dark suits and ties were intended as "a protest against those shabby duffel-coated last years of the 'forties'" and we could add, "and of the fifties" -the duffel-coat, the corduroy jacket with leather-patched elbows and of the so-called "angry generation" of the late forties and fifties that emerged on the English literary scene as a result of the protective measures of the Welfare State taken by the first Labour government after the Second World War. By expressing his disgust and contempt for these "shabby" fellows, d'Urfé reveals himself as the prototype of the upper-middle class with a sensitivity towards tradition and "class" that he so thoroughly despised in his own parents.

In *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950's* (1980) Blake Morrison synthesizes the characteristics of the realistic literary trend that stemmed from the Larkin-Amis-Wain troika:

By the middle of the 1950's the image of the typical Movement writer as a provincial, lower-middle-class, scholarship-winning, Oxbridge-educated

University lecturer was firmly established, (...) what was significant was that the Movement writers were assigned an identity which presented them as the 'coming' class. They were identified with a spirit of change in post-war British society, and were felt to be representative of shifts in power and social structure. (p. 56)

The association of this literary Movement with a wider class-struggle was, according to Morrison, "one reason why the group established itself so quickly in the years 1953-1955", but also the reason why the literary generation of the 1930's reacted so aggressively to the emergence of the Movement: "Stephen Spender labelled them 'Lower Middle brows', (Evelyn Waugh) spoke of a 'new wave of philistinism' (and Somerset Maugham made an) infamous attack on the 'ominous significance' of *Lucky Jim*. In this view the novel symbolized the arrival of a generation of young people best described as 'scum'" (p. 58)

"Philistinism", "little Englandism", "provincialism" and "social concern" were, then, labels liberally bestowed upon the Movement writers by their analysers and detractors. They all point to the Movement's rejection of the Modernist idea of art and culture, that is to say, of elitism, cosmopolitanism and technical experimentation. Nicholas d'Urfé's nervous reading of the *Penguin New Writing* series is in sharp contrast to James Dixon's boredom with the Welches' "arty-get-togethers" and his anger with a reading of Anouilh ("Why couldn't they have chosen an English play?"), compare Amis's remark on "filthy Mozart", while d'Urfé's admiration for Greek culture is directly opposed to Philip Larkin's "a Greek statue kicked in the privates" (p. 59).

Before taking the decision to leave England d'Urfé's has tried a first job as a teacher in a "minor public school in East Anglia"; he boastfully tells us that he got the job because the only two other applicants were "redbrick". However, the drab, monotonous and unheroic life he leads at the school proved too hard a trial for the young man of aspirations:

The mass-produced middle-class boys I had to teach were bad enough; the claustrophobic little town was a nightmare; but the really intolerable thing was the common-room. Boredom, the numbing annual predictability of life, hung over the staff like a cloud. And it was real boredom, not modish *ennui* (...)

I could not spend my life crossing such a Sahara; and the more I felt it the more I felt also that the smug, petrified school was a toy model for the entire country and that to quit the one and not the other would be ridiculous. There was also a girl I was tired of. (p. 18).

Like Ezra Pound, James Joyce, T.S. Eliot, D.H. Lawrence, Lawrence Durrell, Malcolm Lowry, Samuel Beckett and other Modernist and post-Modernist writers, Nicholas d'Urfé's feels the necessity of breaking out of the narrow boundries of their barren homelands in search of transcendence. Here, in mythological terms, is the origin of this "call to adventure". But d'Urfé's protest that it was "real boredom, not modish *ennui*" is heavily qualified by his last, reluctant, statement that "there was also a girl I was tired of". At this stage, again and again, d'Urfé presents himself as an intelligent but spoilt young man, who wants to lead a full, creative life, but for the wrong reasons and primarily for the sake of impressing others.

In "Collectors and Creators: The Novels of John Fowles", John Mellors says:

The rules of the game are flexible, but it almost always involves a conflict between collector and creator, the two classes into which Fowles divides mankind. (p. 65)

Although essentially true, the statement needs qualification. If Frederick Clegg is a particularly awesome exponent of the human tendency to "collect" and Miranda of the potentialities of a "creator-to-be", Nicholas d'Urfé may be said to bring together in his own person these two tendencies: thematically, *The Magus* can be viewed as the inversion of *The Collector*. Using the Dickensian technique of focalizing the same themes from different points of view in subsequent novels, Fowles undertakes to analyse in *The Collector* and *The Magus* the clash between the lower and upper-middle classes from two complementary perspectives: in *The Collector*, as we have seen, Fowles studies the negative effects of a non-conformist, mediocre, lower-middle class upbringing on a shy, orphaned and unintelligent youth, and how the unexpected winning of the pools threatens to dislocate the balance of power between the "many" and the "few". In this novel, the sympathy is wholly on Miranda's side, the beautiful and clever Art student who represents the highest potentialities of the human being.

In *The Magus*, on the other hand, Fowles makes the vulgar, mediocre but appealing Alison (representative of the man in the street), the innocent victim, and Nicholas, the upper-middle class snob with a polished upbringing and a superior intelligence, the aggressor.

One outstanding feature of Frederick Clegg is his incapacity to have a normal sexual relation with Miranda or with any other woman: he kidnaps

Miranda because he is madly in love with her -throughout the novel he protests that his is a pure, uncontaminated, love, devoid of sinful fleshly cupidity. Nicholas d'Urfé, on the other hand, is a Don Juan type, a Lovelace obsessed with taking to bed as many girls as possible and boastful of this incapacity to "love". For all his protests, d'Urfé's is primarily presented as a "collector":

I didn't collect conquests, but by the time I left Oxford I was a dozen girls away from virginity. I found sexual success and the apparently ephemeral nature of love equally pleasing. (p. 21)

Both Clegg and d'Urfé suffer from a basic deficiency. Clegg's portentous capacity to eternally love a single woman is transmuted into d'Urfé's reckless changing of sexual partner. "Learning" for Clegg involves learning how to go beyond his monomaniacal fixation on Miranda and develop sexually, and this he does in an awful and ironic way: he develops sadistic and voyeuristic attitudes and, when Miranda dies, is able to focus his "interest" on another girl without falling in love with her ("this time it won't be love" (1963:283)). D'Urfé's reaching of maturity, on the other hand, must involve a recognition of Alison's worth, the rejection of sex as an end in itself and his acknowledgement of love.

Nicholas d'Urfé, then, synthesizes in himself some of the outstanding "creative" characteristics of Miranda: the artistic bent, the love of transcendence, the superior intelligence and breeding; but also has the basic "collecting" quality of Frederick Clegg. He is, in a word, the aristos-to-be blinded by pride and folly. John Mellors' statement then, that "(the collector and (the) creator (are) the two classes into which Fowles divides mankind" (1975: 65), might be qualified by saying that in the case of d'Urfé rather than classes of people, the "collector" and the "creator" represent deep human traits to be met with simultaneously in the same person. This point is crucial, for it explains why Miranda is unable to "teach" Clegg while Conchis succeeds in his teaching of d'Urfé:

(...) "Are you elect?"

'Elect?'

'Do you feel chosen by anything?'

'Chosen?'

'John Leverrier felt chosen by God'.

'I don't believe in God. And I certainly don't feel chosen'

'I think you may be'.

I smiled obviously. 'Thank you'.

'It is not a compliment. Hazard makes you elect. You cannot elect yourself.'

(1966:87)

In John Fowles's modern version of the mythical quest, then, the hero bears the marks of the superior being even though he still doesn't know it himself; like the mythological hero, his character is marred by a blemish: his inconsiderate and rakish sexual feats and his incapacity to love. This he will learn through the ordeals of his quest.

The first stage of the mythological journey, the "call to adventure", says Joseph Campbell, (1948: 58)

Signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown. This fateful region of both treasures and danger may be variously presented: as a distant land, a forest, a kingdom underground, beneath the waves, or above the sky, a secret island, lofty mountain-top, or profound dream state; but it is always a place of strange fluid and polymorphous beings, unimaginable torments, superhuman deeds, and impossible delight.

In the novel, the distant land of torments and delight is Greece; to it d'Urfé is driven by an irresistible impulse and when he finally lands on it he finds that his expectations are surpassed by reality. D'Urfé's first contact with Greece is described in wholly metaphorical terms, which underline its mythical quality:

It was like a journey into space. I was standing on Mars, Knee-deep in thyme, under a sky that seemed never to have known dust or cloud. I looked down at my pale London hands. Even they seemed changed, nauseatingly alien, things I should long ago have disowned. (p.49)

This world of superhuman purity which "seemed never to have known dust or cloud" is also a world of potentially simultaneous torment and delight:

When that ultimate Mediterranean light fell on the world around me, I could see it was supremely beautiful; but when it touched me, I felt it was hostile. It seemed to corrode, not cleanse (...) It was partly the terror, the stripping-to-essentials, of love; because I fell totally and for ever in love with the Greek landscape from the moment I arrived. But with the love came a contradictory, almost irritating feeling of impotence and inferiority, as if Greece were a woman so sensually provocative that I must fall physically and

desperately in love with her, and at the same time so calmly aristocratic that I should never be able to approach her. (p. 49)

So, from the start, d'Urfé senses this "Circe-like" quality of Greece", its potential benignity and its potential aggressiveness, which is the essential quality of the "unknown", the marvellous land where the hero must undergo his trial. To express his ambivalent love-hatred for Greece d'Urfé uses a simile which is extraordinarily apt, for it anticipates in a verbal icon the trial the hero will undergo in the hands of Lily. The comparison of Greece to an ever-enticing, ever-denying woman also works towards our identification of the changeable Lily/Julie/Vanessa figure with Greece. D'Urfé stresses this identification by using a technique of personification elsewhere:

What Alison was not to know -since I hardly realized it myself- was that I had been deceiving her with another woman during the latter part of September. The woman was Greece. (p. 39)

And again:

To get through the anxious wait for the secondary stage not to develop, I began quietly to *rape* the island. (p. 63)

The coming to Greece, then, may be interpreted as "the crossing of the first threshold". Beyond it, says Joseph Campbell, "lies darkness, the unknown, and danger (...) The powers that watch at the boundary are dangerous; to deal with them is risky, yet for anyone with competence and courage the danger fades" (pp. 77 and 82).

From his arrival to Greece on October 2nd to "a Sunday late in May", d'Urfé lives in Phraxos a sterile life of loneliness and depression. His relation with Alison is more and more feeble: he only thinks of her at "moments of sexual frustration, not love" (p. 54). By December he is determined to "cut (Alison and London) away from (his) life" (p. 54). Simultaneously he deepens his relationship with Demetriades, a somewhat caricature modern equivalent of the mythological defenders of the boundary, who will help him down in his reckless pursuit of amoral sexual gratification. Demetriades takes him to a brothel in Athens to which d'Urfé would later return by himself and, at Christmas the hero even indulges in some "Gide-like moments". At the same time d'Urfé dreams of becoming a world famous poet:

But then, one bleak March Sunday, the scales dropped from my eyes (...) the truth rushed down on me like a burning avalanche. I was not a poet. (pp. 57-8)

The burning of his poems and the diagnosis of syphilis are the tangible outcomes of his two self-destructive primordial occupations during the winter. Still d'Urfé is too blind to see his failures from the right perspective: he indulges in self-pity and decides that his life is too sterile to be worth living any more. At this stage, d'Urfé still behaves as a member of *Les Hommes Revoltés*:

I stood in (Dr. Paratescu's) doorway, still foolishly trying for his sympathy.

'Je suis maudit'

He shrugged, and showed me out, totally indifferent, a sere notifier of what is. (p. 59)

D'Urfé decides to commit suicide as a final act of romantic revolt against life: the reasons for it are wholly aesthetic, a way of "creating" something at last:

It was a Mercutio death I was looking for, not a real one. A death to be remembered, not the real death of a true suicide, the death obliterate. (p. 63)

The comments are those of the mature narrator in retrospect. At that stage d'Urfé was unable to see the "intensely false -in existentialist terms, unauthentic" quality of his suicide, and thus, the contrast it stands in with regard to Alison's real and authentic desire to die:

I don't want to live any more. I spend most of my life not wanting to live (...) I'm only happy when I forget to exist. When just my eyes or my ears or my skin exist. I can't remember having been happy for two or three years. Since the abortion (p. 42).

From a mythical point of view, d'Urfé's "unauthentic" death symbolizes the descent into the "belly of the whale" which, according to Campbell (1948: 90) symbolizes "the idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth". Often this ritual death of the hero takes the form of "sparagmos", the tearing into pieces of the body of the hero and the eating of these pieces by the community. In the novel, d'Urfé's token suicide and the feeling he has that the only way on is "down, down and

down" (p. 63) stresses the idea that "the passage of the threshold is a form of self-annihilation" (Campbell 1948: 91) previous to his entry into the sacred place where he will undergo an important metamorphosis before he is reborn again.

In medieval iconography the gargoyles at the entrance of the temples are symbols of the guardians of the threshold: They stand in resentful animosity against those who dare cross the boundary without the appropriate mood, but will not touch the initiate, as the whale will safely vomit the hero it has swallowed.

When d'Urfé approaches Bourani for the first time he finds on the beach a pair of footfins, a towel and a paperback anthology of English poetry. Some lines from *Little Gidding*, from poems by Auden and by Ezra Pound have been underlined: these lines are all gargoyle-like warnings for the hero, summing up in a verbal icon the essence of what is to come. In them the aim and form of the hero's trials are synthesized. They all stress the danger and exhaustion of the journey to hell prior to the acquisition of knowledge of self, which after all amounts to less than the knowing of "drugged beasts". At the same time, the fact that the warnings take the form of poems also points to the basic quality of the realm the hero is entering: the polysemic world of literature. The incongruous notice d'Urfé soon after finds with the words *Salle d'attente* "in the sort of position one sees *Trespassers will be prosecuted* notices in England" (p. 17) begs a similar double warning. The notice also confirms the hero in his intuition that he has finally come to the "realm", as it explains Mitford's cryptic warning "Beware of the waiting-room".

When Nicholas jumped over the broken barbed-wire fence that offered a token protection to Bourani, he entered a mysterious realm where he was to be confronted by a series of ordeals intended in principle to test and adjust his notion of reality. During his first visit to the villa Conchis explains the meaning of the word "Bourani":

Two hundred years ago it was their (the Albanian pirates') slang word for gourd. Also for skull. He moved away. "Death and water". (p. 83)

In Conchis's interpretation, the skull stands for death, the gourd for water. Thus, Bourani may be said to contain the two opposed principles of life and death, but this is not the meaning with which the word "skull" is used elsewhere in the novel. It is often used to suggest, rather, the inner, mental or psychological potentialities of man. Thus, after the incident in the Earth, when Nicholas is left locked up for half an hour, he finds, after

his release two "clues" hanging from a tree: a doll in rags and a human skull. Nicholas interprets the doll quite easily:

The doll was Julie, and said that she was evil, she was black, under the white innocence she wore. (p. 459)

but is undecided about the interpretation of the skull:

Alas, poor Yorick
Disembowelled corpses?
or Frazer... *The Golden Bough?* (p. 460)

With these possible interpretations in mind, Nicholas walks away. As he does so, the adult narrator comments:

The skull and his wife swayed in a rift of breeze. Leaving them there, in their mysterious communion, I walked fast away. (p. 460)

This comment on the "mysterious communion" of "the skull and his wife" shows that the mature d'Urfé has solved his doubts in the direction of the third possibility. Julie is neither a symbol of death nor of sadistic slaughter, but belongs, like Frazer's "dolls in sacred woods" (p. 460) to the realm of myth and fantasy, that is, to the realm of the psychological.

The psychological nature of Bourani is further enhanced by the poem d'Urfé writes during his first week-end stay at the villa:

From this skull-rock strange golden roots throw
Ikons and incidents; the man in the mask
Manipulates. I am the fool that falls
And never learns to wait and watch,
Icarus eternally damned, the dupe of time... (p. 95)

The skull-rock from which "golden roots throw ikons and incidents" may literally refer to the *head-land* on which the villa is set, but its "golden roots" suggest golden hair, and it is from them that "ikons", that is, symbols, and incidents spring.

Over and over again, the psychological entity of Bourani is stressed. So, for instance, when d'Urfé first knocks at the door of the villa, he has,

... a *déjà vu* feeling of having stood in the same place, before that particular proportion of the arches, that particular contrast of shade and burning landscape outside (p. 78)

which contrasts with his strong awareness of coming back to reality after leaving the "domain".

Yet I enjoyed the walk back to school (...) In a sense I re-entered reality as I walked. (p. 157)

Similarly, John Fowles has explained the etymology of "Conchis" saying that by it he meant to suggest "echo-catching, sea-murmuring" qualities, but, as Barry N. Olshen points out (1978: 41), it also "carries an obvious pun on conscious (ness)". It is, therefore, easy to agree with this critic when he says that,

The symbolic names, in combination with the geographical metaphors (...), already provide more than sufficient indication that the journey from London to Phraxos and back to London is a journey of self-discovery, to be interpreted as both external and internal reality. It is at once a physical reality, that is, an actual journey over space and time, and a metaphorical account of a non-physical, experimental reality, that other kind of trip over the inner landscape of the mind. (p. 41)

After the discovery of the objects on the sand, and following the quotation of the line from *Little Gidding* "We shall not cease from exploration" (p. 69), d'Urfé immediately starts gathering information about Bourani and its mysterious owner, Maurice Conchis. From the start, the difficulty of establishing a one-sided, univocal truth about him, becomes apparent. Conchis is alternatively described as a German collaborationist; a patriotic major; a retired musician; a cynical man and an atheist and, simply, as a man who cherishes his privacy. Neither can d'Urfé himself describe his looks: he feels incapable of guessing his age and alternatively thinks he might be "slightly mad, no doubt harmlessly so" (p. 79). But "then he changed (...) he wasn't mad after all" (p. 30). Perhaps he was "an old "queer" (p. 85), or "a transvestite" (p. 90); Conchis was "somehow not contemporary (...), his whole appearance was foreign. He had a bizarre family resemblance to Picasso: saurian as well as simian (...) the quintessential Mediterranean man (...)" (p. 81), and later d'Urfé will describe him as "Picasso imitating Ghandy imitating a buccaneer" (p. 139). Nevertheless, his manners suggest "the quick aplomb of a conjurer" (p. 80)

All these and other efforts d'Urfé makes at describing the ever-changing nature of Conchis and his doubts about his sexual tendencies point to the two basic qualities of the "magus": his protean nature, on the one hand, that is, an inherent capacity for transformation to match the polymorphous

quality of reality and, on the other, his bisexual condition, which points to his god-like nature and also perhaps to his double role of both wiseman and trickster.

But Conchis is not the only character in the novel that puzzles d'Urfé. Alison too is viewed primarily as the mixture of opposite elements.:

She had two voices; one almost Australian, one almost English (...) She was bizarre, a kind of human oxymoron (...) innocent-corrupt, coarse-fine, an expert-novice. (pp. 23, 24 and 28).

Just as d'Urfé used a technique of personification to express his love for Greece, thus pointing to the identification of Greece with Lily, so he now uses oxymorons to express the "human oxymoron" quality of Julie: literature contemplates and expresses itself, directing the reader's attention to the medium, and we have the growing sensation of being immersed in a wholly literary world whose reality is precisely its fictionality. This feeling is enhanced by the endless transformability of the characters in the masque, especially Lily/Julie/Vanessa and Rose/June/Margaret. As Conchis organizes and displays one after another the different acts of his masque in an evermore-involved spectacle, we finally gather the essential meaning of the "magus": he is the "master of words", the Prospero-like figure capable of using words to create his own (fictional) worlds within the boundaries of his "domain". In this sense Conchis stands in the same position as the novelist: he is the essential creator (as opposed to the 'collector') the builder of reality, a polysemic reality, alive (while the objects of collections are dead) and as endlessly transformable as the literary text may be endlessly interpreted and also endlessly rewritten.

Having recognized the material and psychological nature of the hero's quest we might analyse the form it actually takes. Throughout the second section of the novel Nicholas d'Urfé will wildly try to find his Ariadne's thread in the maze set out for him by the Magus: he will insist in separating illusion from reality, lies from truth, the apparent from the actual. He will write letters, will study archives, will ask questions, will compare reports and will write down names, dates and places, refusing, in a word, to admit the polymorphous nature of reality, which is precisely what Maurice Conchis wants him to learn. From the start, Conchis insists that what is going on at Bourani must be taken as a mere entertainment, belonging to the realm of the unreal. This is why he gives Nicholas a book entitled *Le masque français du dixhuitième siècle* with a passage marked out for reading. After having done so, Nicholas comments:

All that happened at Bourani was in the nature of a private masque; and no doubt the passage was a hint to me that I should, both out of politeness and for my own pleasure, not poke my nose behind the scenes. I felt ashamed of the questions I had asked at Agia Varvara. (p. 165)

At its surface level, the passage works as a reality-enhancing mechanism: by openly acknowledging the fictive quality of Conchis's experiments, the passage gives Nicholas a pleasurable feeling of knowing where he stands. When Nicholas tells Conchis that he has already read the passage, the latter says:

It is only a metaphor, but it may help. (p. 166)

Nicholas takes this remark literally and is further reassured. But, of course, *Le masque français* is a metaphor of the masque organized by Conchis in the same way Conchis's masque is a metaphor of the real world. This blurring of the boundaries between fiction and reality becomes clearer if compared to Conchis's explanation of his reason for burning all the novels within his reach:

'Why should I struggle through hundreds of pages of fabrication to reach half a dozen of very little truths?

'For fun?'

'Fun!' he pounced on the words. 'Words are for truth. For facts. Not fiction.'

'I see'. (p. 96)

Nicholas says 'I see', but, of course, he does not, at this stage, understand the real meaning of Conchis's words, his warning that Nicholas's own "struggle through several hundreds of pages" in the godgame will not be a question of amusement, but something serious and truth revealing. Conchis's remark, then, again emphasizes the blurring of boundaries between literature and non-literature, literature symbolizing the mythical, archetypal and unconscious side of man. To mature, Nicholas must be able to understand the essentially polymorphous nature of truth and the futility of drawing boundaries between literature and non-literature, that is, between the real and the unreal, the conscious and the unconscious. Metaphorically, then, we can say that Nicholas will mature the day he is able to interpret his life creatively, not literally, as he has been doing so far. Before coming to Bourani, Nicholas thought he knew very well what sort of man he was and what he wanted to be in life; he also had set ideas about his parents,

about English society in general, and about Alison in particular. The function of the masque will be to shatter Nicholas's ideas by showing him the radical complexity of truth and by testing his capacity to accept both reality and fantasy.

By burning all the novels within his reach and by dedicating the rest of his life to "truth" and "reality", not fiction, Conchis is performing an act similar to that carried out by the friends of don Quixote with his books of chivalry: old fiction is burned only to allow don Quixote himself to live a real life which, after all, is only a further fiction. Conchis burns his books in order to be able to create a "real fiction", a masque which will permit d'Urfé to mature as a man. But, of course, not only the masque at Bourani is a fiction: the outer world, Athens and England are also fictional places described in a novel entitled *The Magus*. Nicholas d'Urfé himself is just a fictional character like Don Quixote and the span of his life is included within *the Magus* in the same way as Don Quixote's "real" adventures, as opposed to the fictional adventures of his books of chivalry, are included in *El Quijote*.

In *Le récit spéculaire* (1977), Lucien Dällenbach defines the *mise en abyme* as,

Tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée, ou spéculaire. (p. 52)

Dällenbach understands the *mise en abyme* as a structural reality, whose essential property is its capacity to reflect the whole discourse, and thus to uncover its formal structure and to enhance the intelligibility of the literary work. The simplest kind of *mise en abyme* is represented by *le blason dans le blason* (p. 38), a shield that contains within itself the design of a shield. This is the type of reflection we find in *The Murder of Gonzago*, where Claudius sees enacted once the murderous act he himself committed with King Hamlet. A more complex kind of reflection is *la réflexion à l'infini*, symbolized by the box of Quaker oats, which shows a box of Quaker oats, which shows a box of Quaker oats, which... *ad infinitum*; while the third type or *réflexion paradoxale*, is a sort of reflection where the fragment is supposed to include the work of which it is a part.

Bearing these notions in mind, it is easy to see the events that take place at Bourani as primarily a re-enactment of the relation between Alison and Nicholas, in which Julie plays the role of Alison but where the premises are inverted: Nicholas fails to understand the real value of Alison

beneath her commonness, he doesn't value the love she offers him and refuses to admit that he loves her in his turn. Consequently, Julie will perform throughout the masque the role of a delicate, innocent, rare and intelligent young woman, little versed in sexual matters, who seems to be offering him the opportunity to share a unique romantic experience. From the start, Julie and Alison come to represent in Nicholas's mind two quite disparate personalities:

I sat on the bunk again. (Alison) pulled off her jumper and shook her hair free. I invoked the image of Julie, but somehow it was a situation that Julie could never have got into. (p. 262)

Alison and Nicholas had become sex-partners from the very first day they met, their love, whether avowed or not, developing later. In the masque the reverse situation is enacted: Julie will captivate Nicholas first, delaying the fulfilment of his sexual aspirations till the very end of their relation. At the same time, the successive metamorphoses of Lily into Julie and finally into Dr. Vanessa Maxwell will be accompanied by shocking revelations about her sexual capacity, which will progressively corrode Nicholas's earlier notions about her virginal innocence and purity, ending up in climatic love-making the night before the trial. The inversion is, then, very neat: thematically, the Julie-Nicholas relationship acts as the symmetrical mirror image of the Alison-Nicholas relationship.

Structurally, then, the *Masque français* may be seen as a *mise en abyme* of the main story in *The Magus*. John Fowles takes the game further in "The Ebony Tower", a *mise en abyme* itself of *The Magus*, when he makes The Freak read an engaging novel entitled *The Magus*. Thus, "The Ebony Tower", whose story is contained within *The Magus*, simultaneously contains within itself the novel within which it is contained, a clear case of paradoxical reflection.

But what is the real aim of the masque? Robert Huffaker (1980: 58) among others, has analysed the close connection between Jung's theories of the archetypes and the development of the godgame:

The godgame is initiation ritual, dramatized fiction, and several other things; but in *reality*, the metatheatre is an elaborate psychodramatic application of Jung's psychology to Nick's individual case. Jungian analysis aims to bring about a consciousness of one's mental processes and to rescue modern man from his own facelessness - a rescue which Nick needs badly. (p. 58)

From Huffaker's point of view, the aim of the masque is to help Nicholas control his own behaviour, "by helping him to understand his unconscious feelings and drives, but also to appreciate their suggestions of truth, their universal beauty, and their function in motivating him to happiness, kindness, and creativity, as well as to sorrow, cruelty and destructiveness". (p. 58) Conchis's task, then, is to help Nicholas become aware of the fact that the unknowable, the mysterious, "does exist within the human mind". Huffaker concludes:

By allowing the individual person to retain his faith in the beauty and efficacy of his own irrational nature, Jung's method would bring the neurotic to harmony and creativity by reinforcing his individuality. The theory is designed to help man become his own magus -to exult in his own unconscious drives and to use them for his own happiness and creativity- and for the happiness of his fellow-men. (pp. 58-9)

The highlighting of the literary and psychological quality of the world in which Nicholas d'Urfé is made to move, should enable us to understand the peculiar characteristics of the ordeals the hero will have to endure at Bourani. In "John Fowles: Radical Romancer" (1973) Ronald Binns has stressed the links between *The Magus* and the traditional romance, establishing a series of parallelisms with Mrs. Radcliff's, *The Mysteries of Udolpho*, which he takes to be *The Magus's* major source. "The Gothic", Binns says,

Is a deeply theatrical genre since, as Fiedler points out, many of its devices were borrowed from the stage. In *The Magus* the properties of suspense and sensation are brought out into the open, and almost from the beginning Nicholas is made aware that he is the voluntary leading-player in an elaborately arranged masque - or novel. His rationalist sensibility sustains a running commentary on the dramatic action together with an analytical forecast of what will happen next, but it is one of the meanings of the parable that his rationalism should prove always one step behind Conchis's godgame. (p. 326)

In the traditional fairy-tales a child, or often a little brother and sister, get lost in a wood and finally discover a house in the middle of the wilderness which appears to be irresistibly attractive; sometimes the house is fantastically ornamented: it is wholly made of gold and gems, or, if the children are starving, is made of chocolate and candy. Invariably, too the owner of the house turns out to be a child-eating giant or a witch.

Nicholas d'Urfé is attracted to Bourani in much the same way that these fairy-tale children are attracted to the chocolate house: a book of English poetry; a towel with the musky scent of sandalwood; the enigmatic *salle d'attente* notice; the rumours about Conchis, are all sure enough lures for the excitement-starved d'Urfé. In the villa the role of the gems/gold/chocolate/candy of the tales is now played by a series of "authentic" works of art: the "authentic" Modigliani and Bonnard's; a maquette by Rodin, a Pleyel harpsichord and even the 15th century Venetian window which, d'Urfé realizes with a pang, is the very same window Fra Angelico painted in *The Annunciation*, besides a series of authentic-looking ancient Greek vases and Edwardian "curiosa", including a picture of Conchis's long-deceased fiancée. Conchis gives d'Urfé all kind of details about the form in which he came to own these works of art, implying by the way that he possessed many others, and Nicholas believes him. So, from the start, the villa is presented as a sort of tabernacle of the fine arts and Conchis as an artist himself, a wonderful musician who further captivates him with his music.

Art would have been enough to allure d'Urfé, but to art Conchis adds another vital source of attraction: mystery, the expectation of the strange and unknown:

He was standing in the doorway, giving me his intense look. He seemed to gather strength; to decide that the mystery must be cleared up; then spoke.

'I am psychic'

The house seemed full of silence; and suddenly everything that had happened led to this. (p. 100)

What puzzles d'Urfé most is Conchis's ability to baffle him, to disprove his conclusions and expectations. The result of this endless bafflement, of this never knowing what Conchis is really at, produces in Nicholas a mixed feeling of attraction and fear.

I was increasingly baffled by Conchis. At times he was so dogmatic that I wanted to laugh, to behave in the traditional xenophobic, continental-despising way of my race; at times, rather against my will, he impressed me -not only as a rich man with some enviable works of art in his house. And now he frightened me. It was the kind of illogical fear of the supernatural that in others made me sneer; but all along I felt that I was invited not out of hospitality, but for some other reason. He wanted to use me in some way. (p. 102)

Attraction and fear, the two basic feelings aroused by any fairy tale or gothic story, are already felt by d'Urfé during his first visit to Bourani. The combination of these two will constitute Conchis's only weapon to ensure the return of d'Urfé to the villa week-end after week-end. But, having once aroused his interest, Conchis has to provide new means of maintaining it. In keeping with the literary quality of their world, Conchis will entertain d'Urfé by telling him stories, thus entering the field of yet another literary genre, the didactic master-pupil colloquy. Nicholas is aware of this didactic purpose of his host, and he expresses it with the image of the Victorian picture:

In some way we (Julie and Nicholas) were both cast now as his students, his disciples. I remembered that favourite Victorian picture of the bearded Elizabethan seaman pointing to sea and telling a story to two goggle-eyed little boys. (p. 311)

Like the sages and the prince in *The Seven Sages*, Conchis teaches Nicholas by telling him stories with a clearcut moral. This, in essence the training of d'Urfé at Bourani may be said to consist of two major exercises: telling of stories and participation in the masque.

The overall structure of *The Magus* can easily be seen as linear by virtue of the discourse narrated by Nicholas d'Urfé. Within this linear development, the central episodes corresponding to his visits to Bourani, disrupt the linear development by the introduction of a second narrator: At Bourani Nicholas sometimes hands over the narrative role to Maurice Conchis, who in his turn narrates his own lifestory to Nicholas. Thus, the roles of narrator and listener are reversed: Nicholas listens and Conchis narrates. From a structural point of view, these alternations imply a change of narrative level; that is, we are confronted with a discourse and a metadiscourse. When Nicholas hands over the narrative role to Conchis the linearity of the primary discourse is arrested and the narrative time altered. The stories Conchis narrates refer to episodes of his own life, and so must be viewed as retrospective heterodiegetic digressions, digressive anachronies, unrelated in principle to the diegesis. If there is a thematic relation between the story of Conchis's life and the story of the life of Nicholas d'Urfé, it is simply analogical. In *Narratologie* (1977: 107-9) Mieke Bal describes the function of the icon as identical to the function of the *mise en abyme*, with one difference:

L'icône diagrammatique *ressemble* par analogie, à un signifié: si ce signifié est le récit entier dans lequel l'icône fonctionne, on peut parler d'une mise en abyme. (p. 108)

That is to say, the only difference between icon and *mise en abyme* lies in the fact that the latter analogically reflects the whole discourse, the icon only part of it. With this definition in mind we may say that the stories Conchis tells function as diagrammatical icons of concrete points. Conchis wants Nicholas to understand. Thus, the first time Nicholas refuses to tell him anything about Alison, Conchis unexpectedly tells him the story of the Swiss and the goats. With the image of the beautiful Bonnard pictures still in mind, d'Urfé has mentally rejected Alison as a desirable reality, in favour of the ideal woman painted by Bonnard:

I thought of the Bonnard; that was reality; such moments; not what one could tell. (p. 99)

Although Nicholas does not utter this thought, Conchis seems to know what he is thinking, for he then says,

'Greece is like a mirror. It makes you suffer. Then you learn'.
'To live alone?'
'To live. With what you are'. (p. 99)

And then he starts telling d'Urfé how he once knew a Swiss who had come to end his days at Phraxos. He was a man who "had spent his life assembling watches and reading about Greece". He had one hidden passion: goats, and one day he decided that to be a shepherd on a remote island in Greece was all he wanted in life:

He was alone. No one ever wrote to him. Visited him. Totally alone. And I believe the happiest man I have ever met". (p.99)

The story of the Swiss turned shepherd is the literary materialization of the sentence "to live with what you are", which analogically reflects precisely what d'Urfé, who misunderstands the correct use of art, has failed to do with Alison. Alison has always fallen short of his expectations because Nicholas expected her to embody his own idea of woman, and cannot take her for what she really is. By telling him the tale of the Swiss at this precise moment, Conchis is rejecting his point of view, but is also giving us a clue for the interpretation of the following move in the masque:

no sooner has d'Urfé mentally compared Alison to the Bonnard girl than Conchis leads him to the table where stands a large picture of Lily in her Edwardian dress. Conchis tells him that she died a long time ago, and that she was his fiancée. A little later, downstairs, Conchis shows him a glass cabinet which contains various antique objects with only one thing in common, their obscenity and among them, another picture of the Edwardian girl. The display of obscene "curiosa" makes d'Urfé wonder about the perverted sense of humour or the simple bad taste of their owner. Neither the reader nor d'Urfé is able at this stage to gather the connexion between these obscene objects and the aethereal, virginal-looking Edwardian girl, nor between this girl and the naked girl in the Bonnard picture. However, Conchis has carefully drawn the analogies: if Lily is to come to life at all (as she later will) she must do so by stepping out of the picture, for she is d'Urfé's ideal woman come real and the fact that she is surrounded by obscene objects is a warning that we should not trust her virginal appearance. Thus the display of the "curiosa" and the pictures of the Edwardian girl already forerun the essential meaning of the metatheatre.

If d'Urfé wants to enjoy the unique experience of seeing the ideal woman become flesh, he must allow the blurring of boundaries between the real and the unreal; the logical and the psychological. Conchis is very clear on this point from the beginning, when he reprimands Nicholas for behaving like a porcupine, which prefers to starve to death rather than lay back its protective spines. To the incredulous d'Urfé's question "You...travel to other worlds? (...) In the flesh?", Conchis's answer is unequivocal:

'If you can tell me where the flesh ends and the mind begins, I will answer that'. (p. 106)

Toward the end of the second section, after having passed through the nightmare of the trial, Nicholas d'Urfé returns to Bourani, and to "The Earth", the atomic refuge used by the actors as a hiding and resting place. There he finds several costumes used for the masque and also Conchis's directions taken in part from *The Tempst* and *Othello* and also from the marquis de Sade. With them there is a story entitled "The Prince and the Magician" which Nicholas takes to be "a fairy story on them". The story of "The Prince and the Magician" sums up the essence of Conchis's teaching as regards the reality-unreality question, and thus synthesizes at the end of the second section the quality of the transformation undergone by the hero.

A young prince, the story runs, is told by his father that princesses,

islands, and God, do not exist. But then he meets a man with his coat-sleeves rolled back who convinces him that his father lied. The stranger presents himself as God. When the prince goes back to the palace and explains the incident, the king tells him that, in reality, the stranger is only a magician, and that all kings and gods are merely magicians. On hearing that, the prince is distressed:

'I must know the real truth, the truth beyond magic,'
'There is no truth beyond magic,' said the king.
The prince was full of sadness.
He said, 'I will kill myself. (pp. 551-2)

But when he saw the awful face of death and remembered "the beautiful but unreal islands and the unreal but beautiful princesses" he decided he could bear the burden of uncertainty. As soon as the prince accepts as the only truth the fact that there is no absolute truth, he starts turning into a magician himself.

Peter Wolfe fittingly sums up the moral of the tale (1979: 119):

No reality underlies appearance; the phenomena is all. Truth and reality do not exist objectively but inhere, instead, in the perceiver.

The story of "the Swiss and the Goats" and the tale of "The Prince and the Magician", respectively opening and closing the second section of the novel, encapsulate within themselves the two major ideas Conchis wants to impress on d'Urfé's consciousness: that to be happy, man must know himself and live with what he is; and that there is no reality outside the boundaries of the perceiver. These two theoretical principles give rise in practice to two major questions: the first the nature of the individual's relationship to other human beings and to himself; the second the nature of freedom.

In order to show d'Urfé the importance of these two questions, Conchis will again resort to the telling of a story, in this case the story of his own childhood, youth and manhood, which he will combine with the metatheatre.

Conchis tells d'Urfé the story of his own life as a real story, insisting that it did really take place, admitting at the same time that the masque is only an entertainment, a fictional make-believe whose only "raison d'être" is the performance itself. In practice, however, it is absolutely impossible to separate the story from the masque, as in both of them Lily and Conchis

play major parts, so that, again, "real" story and "fictional" metatheatre function as inseparable aspects of a polymorphous reality. Furthermore, as both the story and the masque develop, we see how the story of Conchis's life becomes more and more fictional, and the masque more and more disquietingly real. Thus, after the revolting account of the battle of Neuve Chapelle, d'Urfé has a strange feeling of listening to a fictional rather than a real report of the war:

The horrors of Neuve Chapelle had been convincing enough as he described them, yet they turned artificial with this knowledge of repetition. Their living reality became a matter of technique, of realism gained through rehearsal. It was like being earnestly persuaded an object was new by a seller who simultaneously and deliberately revealed it must be second-hand: an affront to all probability. (p. 127)

while Julie described the masque as,

In one way (...) a sort of fantastic extension of the Stanislavski method. Improvising realities more real than reality. (p. 338)

One of the reasons why the story of Conchis's youth sounds unauthentic is the abundance of analogies with Nicholas's life: Conchis, like him, had an artistic bent; he gave piano concerts at the age of nine and had hoped to become a first-rate harpsichordist, as Nicholas had hoped to become a poet. But, then, at the age of fifteen he had had a nervous breakdown and when he was twenty he had decided, as d'Urfé had just done, that he "was not going to fulfil (his) early promise" (p. 113). Where d'Urfé had become a member of *Les Hommes Revoltés*, a futile romantic endeavour, Conchis had founded the *Society of Reason* and contributed greatly to the writing of its Manifesto, which stressed the possibility of human progress only through the cultivation of reason. Just after his nervous breakdown, when he was fifteen, Conchis met Lily, one year his junior, and a pure, platonic love developed between them, helped by their mutual fascination for music. Conchis describes Lily as,

A Botticelli beauty. Long hair, grey-violet eyes (...) A sweetness without sentimentality, a limpidity without naivety. She was easy to hurt, to tease. And when she teased, it was like a caress (...) Lily was a very pretty girl. But it was her soul that was *sans pareil*. (p. 115)

Now, it is easy to see how the relationship between Conchis and Lily reflects, in mirror-image, that between Nicholas and Alison. As they grow together, Conchis begins to love Lily physically too. But she goes on treating him "as a brother" (p. 116) and in the same way the frustration Nicholas feels with Alison leads him to indulge in fanciful dreams about a virginal ideal woman, Conchis starts having erotic dreams:

She became in my mind at night the abandoned young prostitute. I thought I was very abnormal to have created this second Lily from the real one. (p. 116)

At the end of their relation, when Conchis returns from the war, a deserter but a free man, Lily is unable to understand his motives. Her exemplary death by the typhoid fever she had caught at the hospital where she worked as a war-nurse, synthesizes her unflinching devotion to duty: her soul *sans pareil* only amounted to this. This episode of Conchis's life, then, reflects, in an inverted form, the affair between Alison and Nicholas, and also synthetically foreruns the relation to come between Lily and Nicholas, anticipating its bathetic "denouement". Again, Nicholas is aware of the didactic purpose in the story:

It was finally much more like a biography than the autobiography it purported to be; patently more concealed lesson than true confession. (p. 133)

The parallelism is carried further by another aspect of Conchis's activities: his interest in birds, which analogically reflects d'Urfé's rakish interest in "collecting" girls:

I came to birds through sound. Suddenly even the chirping of sparrows seemed mysterious. And the singing of birds I had heard a thousand times, thrushes, blackbirds in our London garden I heard as if I had never heard them before. (p. 113)

So, Conchis turns into an expert ornithologist and, in due time, into an avid collector of bird-sounds:

As soon as I had ornithologically exhausted the tundra of the extreme north I crossed the Varangerfjord and went to the little town of Kirkenes. From there, armed with my letter of introduction, I set out for Seidevarre. (p. 297)

At this stage, then, Conchis has reached the phase of "collector" which, we are led to suppose, is attained when man relies for his knowledge of reality only on his senses. Thus, Conchis's statement, "I came to birds through sound", is not unimportant. The temptation to collect bird-sounds is basically of the same sort as that of Frederick Clegg to collect butterflies, or that of Alphonse De Deukans to collect spiders, or that of Charles Smithson to collect ammonites. Or again, of the same sort as Nicholas's temptation to collect girls. Collecting for Fowles is essentially evil for it exhausts itself in the passion to collect, but also, because it is a passion only fed through the senses.

The story of Alphonse De Deukans, which Conchis inserts within the story of his life, presents the picture of the arch-collector, the man who "has devoted all his life to his collecting of collections", someone who "collected in order to collect" (p. 117)

An immensely rich aristocrat with a fantastic château in Eastern France, De Deukans symbolizes one of the alternatives open to man: to close himself up in the "Ebony Tower", and consume himself in the relish of possession. Among the millions of beautiful objects De Deukans had in Givray-le-Duc there was Mirabelle, *la maîtresse-Machine*, a mechanic puppet devised for the Sultan of Turkey as a substitute for a real sex-partner:

De Deukans cherished her most because she had a device that made it unlikely that she should ever cuckold her owner. Unless one moved a small lever at the back of her head, at a certain pressure her arms would clasp with vice-like strength. And then a stiletto on a strong spring struck upwards through the adulterer's groin. (pp. 177-8)

Mirabelle stands as the symbol of the hideous egoism of all collectors, but also points directly to the life-killing effects of d'Urfé's attitude to women in general and to Alison in particular.

When Conchis went to Givray-le-Duc for the first time, he was,

shocked, as a would-be socialist. And ravished, as an *homme sensuel*. (p. 177)

In this brief comment Conchis synthesizes the essence of the "collector", he is *l'homme sensuel*, the intrinsic materialist, a man who only lives to satisfy his sensual desires, in this case, his hunger for beauty, which he must feed through his senses, watching, touching, possessing, not through his imagination. So the collector is the least imaginative of

men, for, in order to exist he must tangibly possess the objects that obsess him. This is exactly what Clegg meant when he said that "to have her was 'enough'" and this is why, when Givray-le-Duc is destroyed by the fire, De Deukans commits suicide

The refusal to remain simply a collector, a passive consumer of fictions, is what makes Conchis burn all his novels: he must destroy them in order to be free to create his own fictions. And we must not forget that Nicholas only realizes the real value of Alison when he gives up hope of ever touching or seeing her again.

The day Givray-le-Duc is burned to ashes and De Deukans kills himself, Conchis tells us he was "in fact in the remote north of Norway, in pursuit of birds -or to be more exact, bird- sounds" (p. 296). with this simple remark Conchis makes two stories within the story of his life coincide chronologically, which will turn out to be basic for the teaching of d'Urfé: The story of De Deukans, and the story of Henrick Nygaard, the Norwegian ship's engineer gone mad who lived retired in Seidevarre. Henrick Nygaard was a Jansenist and so believed in divine cruelty -he had the conviction that God had elected him to be punished and tormented and so lived like an anchorite in a log cabin in the wood. When Conchis offers him his medical aid, Nigaard tries to kill him with an axe:

It seemed incredible to me that a man should reject medicine, reason, science so violently. But I felt that this man would have rejected everything else about me as well if he had known it -the pursuit of pleasure, of music, of reason, of medicine. That axe would have driven right through the skull of all our pleasure-oriented civilization. Our science, our psycho-analysis. To him all that was not the great meeting was what the Buddhists call *lilas*- the pursuit of triviality. (p. 306)

After the episode of the axe, Conchis is able to spy Henrick Nygaard one night, calling on God, knee-deep in a stream:

Something was very clear to him, as visible to him as Gustav's dark head, the trees, the moonlight on the leaves around us, was to me. I would have given ten years of my life to have been able to look out there to the north, from inside his mind. I did not know what he was seeing, but I knew it was something of such power, such mystery, that it explained all. And of course Henrick's secret dawned on me (...) He was not waiting to meet God. He was meeting God, and had been meeting him probably for many years. He was not waiting for some certainty. He lived in it. (p. 308)

After this extraordinary experience Conchis abandoned all interest in collecting bird-sounds. The sight of Henrick Nygaard in the water, contemplating God in his mind's eye, convinced him of a radical truth, the complexity of reality:

That great passive monster, reality, was no longer dead, easy to handle. It was full of a mysterious vigour, new forms, new possibilities. (p. 309)

Henrick Nygaard rejecting "what the Buddhists call *lilas*" (one cannot help noticing the heavy pun on "Lily"), in favour of the essential, and then creating it in his own mind, stands at the opposite pole to De Deukans. The visionary aesthete confronts the sensual materialist. At the same time, by rejecting any kind of established convention - comfort, a family, society, medicine, etc. - and choosing illness and poverty and suffering as a way of life, Henrick Nygaard teaches Conchis another fundamental truth: that man is radically free. This is the last lesson Conchis has reserved for d'Urfé, and to illustrate it he will select the main strand from the story of his life.

During d'Urfé's first week-end at Bourani Conchis starts telling him how he enlisted during the First World War, although he hated the very idea of it. That is, he chose a course of action strictly in opposition to his convictions and desires, influenced by the pressure of society and of Lily. Near the end of the second section of the novel, after Nicholas has undergone the climatic session of the trial, he goes to the delegation of the British Council in Athens and agrees to go to dinner with various people he finds annoying and boring. No sooner has he taken this decision than a line of the report read at the trial comes to his mind:

He seeks situations in which he knows he will be forced to rebel. (p. 555)

This association of ideas stresses the analogy between the young Conchis and Nicholas. Conchis's first step towards maturity took place when, after having survived to the horrors of the battle of Neuve Chapelle, he is able to articulate his unconscious resistance to the war by deserting, thus acknowledging his real self. The fact that he is reported as officially dead, consequently symbolizes his ritual death and rebirth to a new, more mature life. The clearer result of his experience of the war is a radical conviction in the value of human life:

I was without shame. I even hoped the Germans would overrun our positions and so allow me to give myself up as a prisoner. 'Fever. But what I

thought was fever was the fire of existence, the passion to exist. I know it now. *A delirium vivens.* (p. 129)

"The passion to exist" is the first axiom d'Urfé, who has just committed his token suicide, must learn to appreciate. And this is precisely what he does when, after the trial, he is left with a loaded gun at Monemvasia:

Standing on the old bastion, I fired the remaining five bullets out to sea. I aimed at nothing. It was a *feu de joie*, a refusal to die. (p. 534)

Thus, clearly, an understanding of "what you are" produces a *delirium vivens*, the passion to exist, the refusal to die. By rejecting the social standards that justify the war Conchis has proved that man is free to choose his own way, he has rejected convention and social dictatorship and has affirmed the right of the individual. But still he has behaved according to the biological law that teaches man to preserve his life. This is why Conchis later had difficulties in understanding Nygaard's resolution to reject comfort, security, art and anything that in principle makes man's life happy. And however, Nygaard was only exchanging physical comfort for psychological bliss. But to cherish liberty as the only real good of man is a lesson Conchis will only learn much later, during the Second World War, in an episode of his life he fittingly entitled *ELEUTHERIA*.

During the German invasion of Greece, in 1941, a troop of Austrians commanded by a German lieutenant called Anton Kubler took charge of Phraxos. Kubler was sensitive to art and a tolerant man and life in Phraxos developed in a quasi-normal way until the S.S. colonel Dietrich Wimmel came with his *Raben* to stiffen the morale of the Austrian soldiers. When four soldiers were shot by the guerillas Colonel Wimmel ordered eighty villagers to be picked at random and shot in revenge. They would only be spared if the guerillas were found out: somebody betrayed them and the three guerillas were horribly tortured in the presence of Conchis, then, the Mayor of Phraxos. When the guerilla leader was captured, he cried *eleutheria*, and he went on repeating this word until his tongue was burned out.

Conchis who, as we know, was a deserter and a pacifist, could not understand the guerilla leader, just as he had been unable to understand Henrick Nygaard years before. But when Colonel Wimmel asked Conchis to club the guerillas to death and so spare his own life and those of the remaining seventy nine hostages, light dawned on him:

In (my world) life had no price. It was so valuable that it was literally priceless. In his, only one thing had that quality of pricelessness. It was *eleutheria*: freedom. He was the immalleable, the essence, the beyond history. He was not God, because there is no God we can know. But he was a proof that there is a God that we can never know. He was the final right to deny. To be free to choose (...) He was every freedom, from the very worst to the very best. The freedom to disembowel peasant girls and castrate with wire-cutters. He was something that passed beyond morality, but sprang out of the very essence of things -That comprehended all, the freedom to do all, and stood against only one thing- the prohibition not to do all. (p. 434)

Conchis understands this basic truth and refuses to kill the men; in consequence he and the seventy nine hostages are shot, but, miraculously, Conchis survives: he is given up for dead, rescued and healed. This second death and resurrection can be symbolically interpreted as the descent into hell which finds its parallel in d'Urfé's subterranean trial: there Nicholas is confronted with the same dilemma: to take revenge on Lily by flogging her, or to use his liberty by refusing to undertake any action. Conchis's and later d'Urfé's understanding of the -existentialist- freedom of man is what turns them into "elect".

In all, the stories Conchis narrates convey three major lessons: know thyself, as the Swiss shepherd did; don't limit yourself to just one side of reality, as both De Deukans and Nygaard did, but, on the contrary, learn like the prince turned magician, to appreciate its polymorphous nature; and use freedom discriminatingly. The three lessons are interrelated, as they sum up complementary aspects of man's one great need: to understand his position in the world. And this is what d'Urfé finally does:

All my life I had turned life into fiction, to hold reality away; always I had acted as if a third person was watching and listening and giving me marks for good and bad behaviour -A god like a novelist, to whom I turned like a character with the power to please, the sensitivity to feel slighted, the ability to adapt himself to whatever he believed the novelist-god wanted. This leech-like variation of the super-ego I had created myself, fostered myself, and because of it I had always been incapable of acting freely. It was not my defence; but my despot. And now I saw it, I saw it a death to late (p. 539)

This understanding, brought about by the belief that Alison has killed herself, amounts to a point of fulcrum. Using the metaphor of the character performing for an omniscient author, d'Urfé ironically tries to express his

feeling of "being watched", "an experience", says Barry N. Olshen (1978: 38) "that reverberates throughout the novel". For this critic,

It suggests his continual need to perform for others and to be evaluated by others. It points, in the Sartrean terms of his own account, to his "bad faith", that is, to his incapacity to accept responsibility for the deeds he freely performs. *The Magus* is designed to indicate that the revulsion Nicholas feels at his "nothingness", his feeling of divorce between himself and the world, results from a misguided attitude and not from a fact of nature, not from the human condition. It is in this respects that *The Magus* departs so radically from the French existentialist novels to provide a more optimistic approach to daily life.

Turning life into fiction, rejecting the real in favour of the unreal -as the octopus did- is d'Urfé's major sin, generated by his short-sighted interpretation of reality. If Nicholas is to be healed he must learn to distrust his senses and to foster his imagination. This part of his training will be achieved through his involvement in the masque: side by side with the telling of the stories, the display of the masque at Bourani will enact materially the morals encapsulated in the iconic stories, in order to provide a concrete realization of the theoretical lessons imparted by the tales. Thus, after Conchis has spoken of his long-deceased fiancée, Lily will fleetingly appear at the villa: her scent, first, then her glove, then herself; and after listening to the report of the Battle of Neuve Chapelle, Nicholas will have the experience of hearing the "finest drone of men" creeping down from the hillside and then realizing with a shock that what they were singing was "Tipperary". After the ear, the reliability of the sense of smell is also tested:

An atrocious stench that infested the windless air, a nauseating compound of decomposing flesh and excrement (...) It was clear to me that the smell was connected with the singing. (p. 134)

and, the following day, the sense of sight, when, after having read the seventeenth century story of Robert Foulkes, reaper and murderer, he appears before Nicholas, dressed in black with a white-faced little girl:

As I listened to him, I thought. The incidents seemed designed to deceive all the senses. Last night's had covered smell and hearing; this afternoon's, and that glimpsed figure of yesterday (Lily), sight. Taste seemed irrelevant -but touch... how on earth could he expect me even to pretend to believe that what I might touch was 'psychic'? (pp. 143-4)

Quite accurately, Nicholas himself interprets the incidents as devices "designed to deceive all the senses". And as he intuitively guesses, *touch* is the most important sense and the most difficult to deceive in a man who has circumscribed his relation with women to a mere sexual contact: Lily's role in the masque will be, then, to convince d'Urfé of the fact that it is possible to touch a woman who only exists in his own imagination.

Analysing "The Ebony Tower", Robert Huffaker (1980: 117) stresses the analogy between the plot of the novella and the situation described in the epigram to it, which is taken from the eighth-century romance by Chrétien des Troyes, *Yvain*. The epigram. Huffaker says,

Describes the archetypal quest to the knight who, often leaving a lover behind, reaches some mysterious master's castle and gains entry against dubious odds (...) Once inside the castle, the knight usually becomes somehow involved with at least one nubile damsel -more often two- rarely more. Of the customary two, one is distant and desirable, the other accessible and less attractive -occasionally not pretty at all, but haggish instead. sometimes the hag is transformed; sometimes the two maids prove to be one; but the hero usually discovers to his eventual surprise that the master is not as mysterious, nor the princess as distant, as he had supposed. Almost inevitably, she at last becomes available whether he decides to keep her or not.

Huffaker's analysis explains the mysterious triangle formed by the old painter and the two young women at Coëtminais. Henry Breasley, the seventy seven year-old expatriate British painter and Diana (the Mouse) and Anne (the Freak) are, in his own words,

Contemporary versions of the medieval castle's two damsels, the Mouse, a talented art student, is initially distant and mysteriously attractive; the Freak, a skinny refugee from the drug scene, is the "absurd sex-doll" with an air of easy availability. One is ideal, the other reality. (p. 119)

Now, the parallelism between Huffaker's description of the situation in "The Ebony Tower" and that in *The Magus* is striking: Nicholas, like David Williams, has had access to the "domain" of an old and mysterious man and there he will be confronted by two girls. Lily, like the Mouse, is mysteriously attractive and distant; Rose, like the Freak, is felt to be much more easily available, as her use of a bikini and her lying in the sun without its upper part suggests:

Once more I was shocked; this was not just the latest clothes fashion, but behaviour years ahead of its time. I was also uncomfortably aware that she was staring at me, that a comparison (with Julie) was being invited -or a reaction, observed. (p. 349)

In "The Ebony Tower" the Mouse, Huffaker says, stands for "the ideal", the Freak, for "reality". We may agree that Lily stands for the ideal in *The Magus*, but what exactly is the role of Rose in the plot? Isn't the role of reality played by Alison?. In the medieval romance, Huffaker says, "sometimes the two maids prove to be one" (p. 117), and we could add, because they are symbolic figures, representing two opposed principles of woman in the abstract: the virginal white Lily and the red rose of passion are, like the medieval damsels of the romance, two complementary *twins* aspects of the "*anima*" which, as Jung has explained, is the female archetype within the male psyche. That this is so is clearly symbolised by the green pot of flowers Nicholas finds on the tombstone of Maurice Conchis, at St. George's:

In which sat, rising from a cushion of inconspicuous white flowers, a white arum Lily and a red rose. (p. 559)

The "inconspicuous white flowers" are, of course, "*Alison maritime...parfum de miel...*from the Greek *a* (without) *lysa* (madness) (...) in English: *sweet Alison* (p. 566)

As the flower pot suggests, one Lily and one rose make the Alison, the real (without madness) woman. If we accept this interpretation of Lily and Rose we may understand why they are identical twins, only distinguishable through the scar Lily has on her wrist, and also why she insists that she has no sisters:

'I have no sister' (p. 205)

'I was an only child' (p. 208)

Lily and Rose are, like the *yin* and *yang*, complementary aspects of one whole, unique reality, the embodiments of two opposed psychological aspects co-existing in every woman. This fact explains why d'Urfé is alternately attracted by both of them, and also why he finally chooses Lily, who stands for the virginal aspect of woman. It also explains why Conchis has chosen for his film the plot of the *Three Hearts*, which is,

About two English girls (...) they meet a Greek writer (...) -a poet, he's got tuberculosis, dying... and he falls in love with each sister in turn, and they fall in love with him and everyone's terribly miserable and it all ends -you can guess. (pp. 333-4)

Most important of all, it explains the "oxymoron quality" of Alison, which has always baffled d'Urfé:

She had two voices; one almost Australian, one almost English (...) she was bizarre, a kind of human oxymoron (...) innocent corrupt, coarse-fine, an expert-novice. (pp. 23, 24 and 28)

During the climatic trip to mount Parnassus Nicholas has had the opportunity to realize both (complementary) aspects of Alison, but he has been incapable of interpreting them. First, during the night in the wooden hut, while Alison tempts him into sex with her, Nicholas thinks, as she caresses him,

It's like being with a prostitute, hands as adept as a prostitute's (p. 263)

But the following morning, during the descent, as they stop by a pool in a clearing of the wood, when Alison runs naked through the long grass to take a bath in the ice-cold water, and then sits on the grass with a garland of wild flowers around her head, like "a Queen of May", Nicholas suddenly feels her Eve-like innocence:

She was sitting up, turned to me, propped on one arm. She had woven a rough crown out of the oxeyes and wild pinks that grew in the grass around us. It sat lopsidedly on her uncombed hair; and she wore a smile of touching innocence. (p. 268)

Alison, like all real women, possesses in herself both the potentialities of the ideal virgin and the ideal temptress. They are there, waiting for the man to appreciate them. This is the essential meaning behind Lily's progressive transformations, and why both Lily and Alison are in turn alluded to as Astarte, "mother of mystery" (p. 205), and Ashtaroth, "the unseen" (p. 566), two names for the same goddess Isis, symbol of the changing moon. D'Urfé only understands this after the session of "disintoxication":

The metamorphoses of Lily ran wildly through my brain, like maenads, hunting some blindness, some demon in me down. I suddenly knew her real name, behind the masks. Why they had chosen the Othello situation. Why Iago. Plunging through that. I knew her real name. I did not forgive, if anything I felt more rage.
But I knew her real name. (p. 531)

Lily's real name is, of course, "Alison". At the end of the novel, Mrs de Seitans again emphasizes the wholly psychological quality of her daughters:

My daughters were nothing but a personification of your own selfishness. (p. 610)

and we may say that, at least unconsciously, even d'Urfé knew from the beginning that Alison and Lily were one and the same:

I did love her (Alison), I wanted to keep her *and* I wanted to keep -or to find- Julie. It wasn't that I wanted one more than the other, I wanted both. I had to have both. (p. 269)

While the Godgame starts at the level of the conscious with the blurring at Nicholas's senses of smell, hearing and sight, each "turn of the screw" implies a progressive delving into the hero's unconscious, ending up in the fantasmagoric subterranean trial in which the actors, who are elaborately masked, are made to represent particular symbolic and mythical figures. The disguises the characters have at the trial offer the critic a wealth of alternative readings: Rosicrucianism, the Cabbala, the Tarot, Waite's Hermetic Order of the Golden Dawn, Masonic ritual, the Greek Eleusian Mysteries, ancient Egyptian mythology and Christianity among others. But any research in this direction would only satisfy the source-seeker. The wealth and variety of mythological, religious, and symbolic allusion interspersed in the godgame is best analysed as simply a rich metaphor for Jung's theory that archetypes in the collective unconscious are timeless and universal. "By presenting Nick with aesthetic, mythic, and historical images from the human consciousness", says R. Huffaker (1980: 60), "the godgame applies Jung's 'individuation' process", and he adds:

Jungian individuation aims to give a person awareness and courage to behave as an individual rather than as the kind of imitator Nick has become, Jung calls such self-deluding poses as Nick's literary persona, collective behaviour which only appears individual. The Latin *Persona* was originally an actor's mask; unmasking so often, the godgame players encourage Nick to

do the same. Individuation also seeks to replace unconscious behaviour with conscious action.

"To replace unconscious behaviour with conscious action" is exactly what d'Urfé has to learn if he wants to free himself from the necessity of having a "god like a novelist (...) watching and listening and giving (him) marks for good and bad behaviour" (p. 539), that is to say, if he wants to outgrow his incapacity to accept responsibility for his free acts.

When Nicholas is curtly dismissed by Conchis and told that the experiment is over, he feels baffled and lost. In Athens first, then in Rome and Subiaco and later in England, he tries to undo the labyrinth in order to maintain a link with Conchis and to recover Alison. After the sterile meeting with Leverrier, Nicholas becomes aware of his -existential- loneliness:

I looked round, to try to find someone I might hypothetically want to know better, become friendly with; and there was no one. It was an unneeded confirmation of my loss of Englishness; and it occurred to me that I must be feeling as Alison had so often felt: a mixture, before the English, of irritation and bafflement, of having the same language, same past, so many things, and yet not belonging to them any more. Being worse than rootless, speciesless.

I went and had one more look at the flat in Russell Square, but there was no light on the third floor. so I returned to the hotel, defeated. An old, old man. (pp. 574-5)

His earlier blinding assumptions of reality having been shattered, Nicholas stands alone, experimenting the nauseating *Angst* of the Sartrean existentialist, without knowing how to use his liberty in a positive, discriminating way. When he finally traces Mrs de Seitas, and so the thread back to Alison, she comforts him and mothers him in a sense, but refuses to tell him where Alison is. Instead, she presents him with a beautiful old Chinese plate she had bought with Alison. The plate's design is,

A Chinaman and his wife, their two children between them. (p. 624)

Mrs de Seita's comment when she hands him the plate points to the fact that Nicholas is not yet prepared to meet Alison. She says,

I think you should get used to handling fragile objects. And ones much more valuable than that. (p. 624)

The Chinese plate with the happy family functions as the iconic image of what may give a meaning to Nicholas's existence: it offers him an unheroic, quotidian life, far removed from his literary speculations, but, which, when accepted in all its implications, as the Swiss shepherd had done, may turn into a source of happiness. However, instead of following the advice the Chinese plate mutely offers, Nicholas involves himself in a pathetic relationship with a young Scottish art student, an untidy mongrel-looking, love-starved seventeen year-old girl whose company d'Urfé tries to buy:

I'm offering you a job. There are agencies in London that do this sort of thing. Provide escorts and partners. (...) You're temporarily drifting. So am I. So let's drift together (...) (p. 635)

Nicholas offers Jojo what he believes to be a "clean" relationship: no sex, just freindship and mutual company. As a matter of fact, however, Nicholas behaves with her as egotistically as he had always behaved with women: he uses Jojo to lick his wounds, to help him out of his dreadful loneliness without realizing that she too has feelings, desires and sorrows as any human being does. When, to his distress, Jojo tells him that she is desperately in love with him, Nicholas understands the real meaning of Mrs de Seitas's words about the "only sin", the only crime man can commit:

Thou shalt not inflict unnecessary pain. (p. 641)

After Jojo slips out of his life, Nicholas considers again life without Alison: an empty cereal packet, with a picture of "a nauseatingly happy 'average' family" (643) again offers him in a silent icon the plastic image of the way in which he can give his life meaning. Nearby, the Bow Chinese plate mutely offers him the same solution:

The family again; order and involvement. Imprisonment. (p. 643)

The sight of the plate and of the cereal packet seem to help him make up his mind to go away from London and from his past, to start a new life in the country. As he is packing,

I lifted the Bow plate carelessly off its nail. It slipped; struck the edge of the gasfire; and a moment later I was staring down at it in the hearth, broken in two across the middle.

I knelt. I was so near tears that I had to bite my lips savagely hard. I knelt there holding the two pieces (...) I raised the two pieces a little to show her (Kempt) what had happened. My life, my past, my future. (pp. 644-5)

Nicholas with the broken pieces of his past, present and future in his hands constitutes John Fowles's living icon of the existentialist. The whole novel seems to have been moving in the direction of this picture. After it the narrative freezes: breaking the rules of narrative decorum, John Fowles opens the chapter immediately following this episode with a metalepsis, that is to say, with a break of narration to comment on the situation in his own voice. The metalepsis goes only for thirteen lines, after which the first person narrator resumes his role. The authorial digression is an open reflection on the image of the kneeling Nicholas:

The smallest hope, a bare continuum to exist, is enough for the anti-hero's future; leave him, says our age, leave him where mankind is in its history, at a crossroads, in a dilemma, with all to lose and only more of the same to win; let him survive, but give him no direction, no reward; because we are waiting, in our solitary rooms where the telephone never rings, waiting for this girl, this truth, this crystal of humanity, this reality lost through imagination, to return; and to say she returns is a lie.

But the maze has no centre. An ending is no more than a point of fulcrum in sequence, a snip of the cutting shears. Benedick kissed Beatrice at last; but ten years later? And Elsinore, that following spring?

So ten more days. But what happened in the following years shall be silence; another mystery. (p. 645)

From a structural point of view the insertion of the author's own words in the first person narrative may be seen as a breaking of the rule Mieke Bal synthesizes thus:

Le passage d'un niveau narratif à un autre doit passer par la narration. (1977: 24)

Thematically, the author's brief remark may be interpreted as his comment on the condition of modern man, perpetually walking along the meandering corridors of the centreless maze of life. In this sense, the end of the quest, for the existentialist hero, is the quest itself, and the aim of life, the bare fact of living. For him future, past and present merge in an eternal "waiting", as the involuted structure of the metatheatre has tried to show.

This is the deeper meaning of the mysterious notice board at Bourani, and of Mitford's cryptic warning, "Beware of the waiting-room", a meaning d'Urfé intuitively guessed in the poem he wrote during his first week-end at Bourani:

I am the fool that falls.
And never learns to wait and watch... (p. 95)

"Waiting, always waiting" (p. 643) is what d'Urfé has to learn to do all through the weary summer and autumn before he is allowed to meet Alison once more on All Hallows Eve. and when he is dismissed from Bourani, he is given a rush basket with food for two and a note with just one word: *Perimeni*, "she waits" (p. 449)

When, finally, Nicholas is allowed to meet Alison again at Cumberland Terrace, he has the feeling that the row of statues of classical gods are watching him from their pedestals, very much in the same way he had always felt watched either by Conchis and his theatrical jury or by that "god like a novelist" he had always sensed behind him "watching, and listening and giving me marks for good and bad behaviour" (p. 539). But, then, suddenly,

The final truth came to me... there were no watching eyes. The windows were all as blank as they looked. The theatre was empty. It was not a theatre. They had perhaps told her (Alison) it was a theatre, and she had believed them, and I had believed her. perhaps it had all been to bring em my last lesson and final ordeal... The task, as in *L'Astrée*, of turning lions and unicorns and magi and other mythical monsters into stone statues(...) It was logical, the perfect climax of the godgame. They had absconded, we were alone. (pp. 654-5)

Nicholas's remark that this was perhaps his "last lesson and final ordeal" is absolutely to the point. In fact it is the final act of the godgame, the "absconding" of the characters from the theatre of the world, leaving him, in the author's own words, "at a cross-roads, in a dilemma, with all to lose and only more of the same to win". (p. 645)

Nicholas's acceptance of the fact that the classical gods of Cumberland Terrace are only stone-gods, is the final proof that the hero has been healed, that he can now see the difference between life and fiction, or, in Robert Huffaker's words, (1980: 59), that he has learned to interpret symbols hermeneutically:

Confusing life with fiction, Nick interprets the symbolic acts of his literary heroes literally, not hermeneutically, as Jung realizes they must be taken. Conchis and his circle impose upon Nick therapy intended to help him understand symbol, myth and fantasy in his own mind as well as in art-interpretively instead of literally.

Learning, like the hero in *L'Astrée*, to turn "lions and unicorns and magi and other mythical monsters into stone statues" (p. 655) is learning to interpret symbols hermeneutically, that is, as actual symbols, and thus, learning to separate life from fiction, failure to do which has been d'Urfé's overriding sin; but it also means learning to accept his radical loneliness, and the major truth that there is no applause by a watching god, no final reward, beyond the passion to exist.

In "*The French Lieutenant's Woman's Man: Novelist John Fowles*" (1970: 60), Richard B. Stolley relates the following anecdote:

In response to a gentle letter from a New York lawyer, dying of cancer in a hospital, who said he very much wanted the couple to be reunited, Fowles wrote back, "yes, they were..." On the same day he got a "horrid" letter from an American woman who angrily demanded, "why can't you say what you mean, and for God's sake, what happened in the end?" Fowles replied curtly: "They never saw each other again".

This anecdote may sum up the controversy aroused by the "real" meaning of the final meeting of Alison and Nicholas at Cumberland Terrace. Most critics have interpreted the ambiguous ending positively, basing their opinion on the quotation from the *Pervilium Veneris* that closes the novel, which, translated, means, "Tomorrow he who has never loved will love, and he who has loved, tomorrow will love". In fact, however, the ending, as the anecdote suggests, is absolutely open. There is no reasonable way of knowing whether Nicholas and Alison will be able to build up a renewed happy relationship, (even if we admit that they meet again), or not. The intruding omniscient narrator already warned us in the metalepsis that "a bare continuum to exist is enough for the anti-hero's future", and this is what John Fowles does with his hero, consciously leave him "at the cross-roads" in the eternal dilemma of endlessly having to decide how to use his liberty in his next act.

From a structural point of view the openness of the ending is enhanced by a further metalepsis, accompanied by a distortion of the time scheme: As he had already done in *The Collector*, John Fowles suddenly removes the gap between narrative and story time: the last paragraph is written in the

present tense, and reported by the omniscient narrator, so that the report by the adult hero speaking of his youth in retrospect suddenly merges with the present. Simultaneously, the omniscient narrator again intrudes to give his final, metaleptic, atemporal, and thus gnomic, comment:

She is silent, she will never speak, never forgive, never reach a hand, never leave this frozen present time. All waits, suspended. (p. 656)

As the shift from the preterite to the present and future tenses suggests, past, present and future merge in the authorial comment to provide a formal linguistic equivalent of the thematic axiom synthesized in the words "all waits, suspended".

Alison frozen in an eternal present is John Fowles's verbal icon for the final truth he has tried to develop through the whole novel, namely, that the aim of the quest is the quest itself. To imagine happy or sad endings beyond this moment would be to enlarge *The Magus* by adding to it a further fiction.

Summing up the ideas discussed so far we can say that *The Magus*, while sharing the traditional quest structure, diverges from it in the characteristics of the hero and of his quest. As we have seen, one possible reading of the novel is to envisage the hero's quest both as a physical and a psychological journey, taking place simultaneously in a physical and in a mental domain. According to this interpretation, the events that take place at Bourani could be interpreted as the plastic materialization of the drama taking place in the hero's mind.

From a structural point of view, the novel may be said to follow a circular development involving three major movements: from London to Phraxos and back to London again. At the narrative level, the primary story is narrated retrospectively in the first person by an adult narrator, thus adding to the formal circularity; below this narrative level, a metadiscourse (in Bal's terminology, a "hypodiscourse") containing the story of Conchis's life is narrated by Conchis in the first person, who thus becomes the second narrator. At a higher level, however, a third narrator identifiable with the implied author, omnisciently comments in two metalepses on the moral of the whole novel.

From a thematic point of view, the situation d'Urfé has lived with Alison in England, the situation he is living with Lily at Bourani, and the situation Conchis describes when he narrates his life bear clear-cut analogies, so much so that both the metadiscourse and the metatheatrical may be considered as inverted *mises en abyme* of the primary discourse.

If we take the main story (Alison and Nick), to represent the material; Conchis's story (Lily and Conchis), the literary; and the masque (Lily and Nick) the psychological aspects of reality, we may understand *The Magus* as one tale containing three variations of the same story, told from complementary perspectives which, when mixed, offer a polymorphous unique whole.

The fact that it is so difficult to separate these three theoretically different "variations" in practice, points to one important structural characteristic of the novel, namely that the *mises en abyme* it contains are not "concentrating", but, on the contrary, are *mises en abyme éclatées*. According to Mieke Bal (1977: 106), the *mise en abyme concentrante* is a story within the story, a resumé of the principal story which is contained within the principal one; the *mise en abyme éclatée*, on the other hand, functions inversely, by scattering, rather than concentrating its elements within the main story:

L'éclatement consiste dans la dispersion des éléments de l'histoire-résumé à travers l'histoire principale. Chaque élément répéré ailleurs renvoie à la mise en abyme, qui, à son tour, renvoie au roman entier. Celui-ci perd ainsi son caractère linéaire parce que le dénouement vers lequel il évolue, se trouve révélé dès le début et resurgit partout. (p. 107)

With these definitions in mind we may say that both the masque and the metadiscourse function in *The Magus* as *mises en abyme éclatées*, that is, as *mises en abyme* whose elements are not linearly developed, but rather appear scattered and intertwined with the elements of the main story and with the elements of each other, forming an inextricable unity.

As we know, the masque develops at Bourani only over week-ends and stops during week days when Nicholas has to work as a teacher at the Byron school, so it follows a discontinuous temporal course, further altered whenever Conchis takes on the role of narrator to tell his life. In general, two devices are used within the masque: portrait-like staging of iconic scenes by secondary actors, such as the double hunting of the satyr, the apparition of Robert Faulkes, or of the jackal-headed Anubis, or the enactment of the persecution of the Greek guerilla men by the German troops. The way in which these iconic scenes function in the masques is similar to the way in which the literary icons function in the metadiscourse, that is, by symbolically encapsulating one particular point later to be expanded and explained either in the masque or in Conchis's narration. The other device in the masque is the performance of the *Three Hearts* story by

Nicholas himself and the twins. Properly speaking, only this part of the masque may be said to constitute a *mise en abyme* of the primary story, while the iconic scenes, by interrupting its development, and intertwining with it, with the metadiscourse and even with the main story, scatter their punctual meaning in all directions. Sometimes these iconic scenes function as vivid analeptic materializations of something Nicholas has just read or heard at Bourani, as is the case with the apparition of Robert Faulkes; but the iconic scenes also often precede the account, standing as mute proleptic icons, whose meaning will only be gathered much later. This is what happens, for instance, when Nicholas is assaulted and made prisoner by the German troops and is accused by one of the guerilla men of being *prodotis*, "a traitor" (p. 376). Later on Nicholas will hear the story of the three guerillas from Conchis's lips and will learn that the person who was considered a traitor was Conchis himself, but we must not forget that Nicholas has behaved treacherously with Alison and with women in general, so that the meaning of the iconic scene expands itself in all directions, offering a waelth of possible interpretations.

The way in which these iconic scenes, and also the iconic tales Conchis tells function, is very similar to the way in which images may be used impressionistically. By the "impressionistic use of images" Robert Humphrey (1954: 77) understands,

The description of an immediate perception in figurative terms which expand to express an emotional attitude toward a more complex thing.

Like the images used impressionistically, the meaning of the narrative and theatrical icons, "figuratively expands to express an emotional attitude towards a more complex thing", which is exactly what happens when Nicholas hears the word *prodotis*.

The combination of the formal alternation of elements from the masque with elements of the discourse and the metadiscourse, plus the polymorphous metaphorical expansions of meanings effected by the iconic tales and scenes, endlessly pointing to various, more complex levels of reading is what has sometimes produced a baffling effect on the readers of *The Magus*. These readers feel, as it were, lost in a centre-less maze which leads them nowhere. The effect may be frustrating, but we must not forget that, from a structural point of view, the *mise en abyme éclatée* neatly echoes the thematic message of the novel.

LIST OF REFERENCES

- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie*. Paris: Editions Klincksieck.
- BINNS, Ronald. 1973. "John Fowles: Radical Romancer". *Critical Quarterly*, 15 (Winter 1973), pp. 317-34.
- CAMPBELL, Joseph (1948) 1973. *The Hero With A Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- DALLENBACH, Lucien, 1977. *Le récit spéculaire*. Paris: Editions du Seuil.
- FOWLES, John (1966) 1977. *The Magus*. London: Jonathan Cape.
1974. *The Ebony Tower*. London: Jonathan Cape.
- HUFFAKER, Robert. 1980. *John Fowles*. Boston: Twayne Publishers.
- HUMPHREY, Robert. 1954. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- MELLORS, John. 1975. "Collectors and Creators: The Novels of John Fowles" *London Magazine* (February/March 1975) pp. 65-72.
- MORRISON, Blake. 1980. *The Movement: Poetry and Fiction of the 1950's*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- OLSHEN, Barry N. 1978. *John fowles*. New York: Frederick Ungar Pbl. Co.
- STOLLEY, Richard B. 1970. "The French Lieutenant's Woman's Man: Novelist John Fowles". *Life* 68 (29 may), pp. 55-60.
- WOLFE, Peter (1976) 1979. *John Fowles, Magus and Moralist*. London: Associate University Presses.

SAMUEL BECKETT: PROSA DE MADUREZ

Carmelo CUNCHILLOS JAIME

Samuel Beckett es uno de esos autores que dejan huella en el lector. Sus obras, más que llamadas de atención, son verdaderas pedradas lanzadas certeramente a la imaginación del receptor. La respuesta por parte de éste suele ser inmediata: el abandono de la lectura ante la descortesía que supone un abuso semejante o un súbito interés por lo que, de modo tan brusco, desvela una nueva realidad, un estado de cosas insospechado.

Mi experiencia particular, con respecto al escritor cuyo octogésimo aniversario conmemoramos en este Seminario, se inserta decididamente en el segundo tipo de reacciones. Recuerdo cómo, tras acabar la primera obra, experimenté un deseo, quizás no exento de masoquismo, de conocer el resto de su producción. Acepté, en una palabra, el reto que supone aguantar una y otra vuelta de tuerca impuestas a mi sensibilidad y a mi paciencia a cambio de poder disfrutar, mediante la totalidad de la lectura, de las extrañas pero sugerentes promesas contenidas en el mensaje global.

Si a esta actividad lectora se añade la deformación profesional propia de los que estamos en contacto con los sistemas de crítica literaria o frecuentamos las aulas, no es de extrañar que me interesase a continuación por la personalidad del autor, el orden cronológico de sus trabajos, los géneros que cultivó y los que evitó, la corriente literaria en la que cabría adscribirle y otros muchos aspectos relacionados con la biografía y la obra del escritor.

LIST OF REFERENCES

- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie*, Paris: Editions Klincksieck.
- BINNS, Ronald. 1973. "John Fowles: Radical Romancer". *Critical Quarterly*, 15 (Winter 1973), pp. 317-34.
- CAMPBELL, Joseph (1948) 1973. *The Hero With A Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- DALLENBACH, Lucien, 1977. *Le récit spéculaire*, Paris: Editions du Seuil.
- FOWLES, John (1966) 1977. *The Magus*. London: Jonathan Cape.
1974. *The Ebony Tower*. London: Jonathan Cape.
- HUFFAKER, Robert. 1980. *John Fowles*. Boston: Twayne Publishers.
- HUMPHREY, Robert. 1954. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- MELLORS, John. 1975. "Collectors and Creators: The Novels of John Fowles" *London Magazine* (February/March 1975) pp. 65-72.
- MORRISON, Blake. 1980. *The Movement: Poetry and Fiction of the 1950's*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- OLSHEN, Barry N. 1978. *John fowles*. New York: Frederick Ungar Pbl. Co.
- STOLLEY, Richard B. 1970. "The French Lieutenant's Woman's Man: Novelist John Fowles". *Life* 68 (29 may), pp. 55-60.
- WOLFE, Peter (1976) 1979. *John Fowles, Magus and Moralist*. London: Associate University Presses.

SAMUEL BECKETT: PROSA DE MADUREZ

Carmelo CUNCHILLOS JAIME

Samuel Beckett es uno de esos autores que dejan huella en el lector. Sus obras, más que llamadas de atención, son verdaderas pedradas lanzadas certeramente a la imaginación del receptor. La respuesta por parte de éste suele ser inmediata: el abandono de la lectura ante la descortesía que supone un abuso semejante o un súbito interés por lo que, de modo tan brusco, desvela una nueva realidad, un estado de cosas insospechado.

Mi experiencia particular, con respecto al escritor cuyo octogésimo aniversario conmemoramos en este Seminario, se inserta decididamente en el segundo tipo de reacciones. Recuerdo cómo, tras acabar la primera obra, experimenté un deseo, quizás no exento de masoquismo, de conocer el resto de su producción. Acepté, en una palabra, el reto que supone aguantar una y otra vuelta de tuerca impuestas a mi sensibilidad y a mi paciencia a cambio de poder disfrutar, mediante la totalidad de la lectura, de las extrañas pero sugerentes promesas contenidas en el mensaje global.

Si a esta actividad lectora se añade la deformación profesional propia de los que estamos en contacto con los sistemas de crítica literaria o frecuentamos las aulas, no es de extrañar que me interesase a continuación por la personalidad del autor, el orden cronológico de sus trabajos, los géneros que cultivó y los que evitó, la corriente literaria en la que cabría adscribirle y otros muchos aspectos relacionados con la biografía y la obra del escritor.

Al percibir su estilo o su temática y observar el funcionamiento de elementos tales como el tiempo, el narrador o los personajes, lo que inmediatamente se me hizo evidente es que había cambiado el punto de vista. Para poder hilar con garantías de éxito las señales emitidas por Beckett sería necesario adoptar un punto de vista que no fuese el tradicional, entendiendo como tradicional el utilizado en las obras producidas hasta finales del siglo pasado y aún en buena parte de las de éste.

Pero como resultaría imposible entrar en todos y cada uno de los aspectos que he mencionado sin exceder los límites generalmente impuestos a este tipo de colaboraciones, en el presente trabajo me ceñiré exclusivamente a una parte de su obra en prosa, la trilogía compuesta por *Molloy*, *Malone Meurt* y *L'innommable*, que según la mayoría de los críticos constituye su fase de madurez. Trataré de exponer el funcionamiento en dichas novelas de elementos esenciales como el tiempo, el narrador y los personajes. Enunciaré los temas más recurrentes. Finalmente, introduciré la figura del lector inmanente o lector ideal o modelo, y estableceré cual puede ser su cometido en las obras que nos ocupan, para lo que me valdré de las aportaciones ofrecidas por la metodología de la estética de la recepción o tipología del punto de vista.

En primer lugar, la hoy famosa trilogía parece que fue concebida inicialmente como dos novelas a las que luego Beckett añadiría una tercera, y de ahí que a simple vista puedan detectarse más relaciones y paralelismos entre *Molloy* y *Malone Meurt* que entre éstas y *L'innommable*. Para avalar esta hipótesis tenemos el puro dato cronológico: *Molloy* y *Malone* se escriben en 1947 junto con *En attendant Godot*, y *L'innommable* se escribe dos años después. Lo mismo ocurre con la publicación, pues mientras las dos primeras aparecen en 1951, la tercera no sale hasta 1953. Además, Hugh Kenner (1973:101) menciona de manera muy acertada el hecho de que en la edición francesa de 1951 *Molloy* comienza su narración diciendo:

"Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense" (pág. 9).

Esto nos lleva a pensar que *Molloy* sería seguida de otro relato solamente. Al publicarse la versión inglesa de *Molloy* en 1955, Beckett revisó la frase para que de ella se desprendiese que *Molloy* sería continuada por dos relatos y no por uno sólo. Finalmente, tenemos las mencionadas interconexiones que son más evidentes entre las dos primeras novelas que entre éstas y la tercera. Esto nos induce a considerar que aunque *L'innommable* existiera en manuscrito desde 1951, Beckett no se había

decidido todavía a publicarla o no había resuelto que formase parte de la trilogía, aunque sabía desde el principio que las dos primeras formaban un dúo.

Aunque cada crítico o comentarista de las novelas de Beckett da su propia versión del significado de las mismas, todos coinciden más o menos en que *Molloy* cuenta dos historias con un marcado paralelismo y que constituyen las dos partes o capítulos de que consta la novela. En ambas existe una especie de peregrinación, una búsqueda de una persona para la que se emplean métodos detectivescos. En una parte del relato se abandona esta tarea y se vuelve al punto de partida. El esquema no puede ser más simple ni decir menos, ya que los acontecimientos carecen de importancia.

En la primera parte, *Molloy*, recluido en la habitación de su madre, escribe por encargo la historia de su odisea en busca de aquella, y cómo finalmente alguien le ayudó a llegar a la habitación. En el viaje, que en parte realiza en bicicleta, tiene varios encuentros. Primero observa a dos hombres denominados A y B desde lejos. A continuación tiene un incidente con la policía. Luego es alojado por Lousse, una señora cuyo perro ha matado al caerse de la bicicleta. Después, abandonando la bicicleta y ayudándose de muletas, se interna en un bosque donde ataca a un hombre que le ofrece su cabaña. La degeneración física progresiva que padece le obliga inicialmente a reptar y luego a rodar sobre sí mismo hasta que cae en un pozo del que alguien le saca para llevarlo a la habitación en la que se encuentra. A medida que su incapacidad corporal aumenta, su deseo de encontrar a su madre disminuye, produciendo gran desconcierto ya que el motivo inicial del viaje era precisamente la búsqueda de ésta.

En la segunda parte, el narrador es un tal Jacques Moran a quien se le encarga buscar a *Molloy*. Este segundo viaje será un fracaso tan grande como el primero. Aunque los preparativos son cuidados hasta el último detalle, nada más partir, Moran pierde de vista su objetivo. Moran tiene un hijo del que se hace acompañar y que le abandona pronto. La orden de partida le es transmitida por un emisario llamado Gaber. Moran y su hijo parten a pie y el padre tiraniza al hijo hasta el punto de que el joven Jacques decide desaparecer de su vista. Desde el momento de su salida Moran empieza a olvidar sus instrucciones con respecto a *Molloy* y, al mismo tiempo, sufre una degeneración progresiva que le obliga primero a comprar una bicicleta, luego a usar muletas, y, finalmente, a reptar y rodar como le ocurría a *Molloy*. También tiene varios encuentros durante el camino: Un granjero del que intenta huir. Luego un hombre con un grueso abrigo, un sorprendente sombrero y un bastón que corresponde extraordinariamente con la descripción hecha por *Molloy* del hombre denominado B, o con el aspecto

del propio Molloy. Posteriormente, se encuentra con alguien que se parece mucho al mismo Moran, al que mata, produciéndose uno de los asesinatos más gratuitos que existen en literatura. Moran decide volver a casa para encontrarla abandonada y en ruinas. Al igual que Molloy, Moran debe redactar, como parte de su trabajo, un informe de las pesquisas realizadas para encontrar a Molloy, y esto supone la justificación de la existencia de esta segunda parte.

En la siguiente novela no hay viaje. El narrador, que dice llamarse en esta ocasión Malone, está esperando, lo mismo que Molly, que le llegue la muerte. Se encuentra en una habitación de un establecimiento para enfermos mentales. Está cruzado en su cama, dentro de la cual logra desplazarse ayudándose de su bastón que, utilizado a modo de remo, le sirve para propulsar su cama en una u otra dirección. También usa su bastón para acercar los objetos que necesita y que están en alguna parte de la cama o en un armario próximo.

Malone decide pasar el tiempo que le queda de vida hablando de su situación actual, narrando historias "*ni belles ni villaines*" casi sin vida, "como el artista", y haciendo inventario de sus posesiones. En el esquema que se plantea al principio dice que narrará tres historias: una de un hombre, otra de una mujer y la última de una piedra. Este plan no llega a realizarse porque le sobreviene la muerte. De ahí que, después de haber contado una historia o quizás dos, tenga que abordar prematuramente el asunto del inventario, tantas veces prometido y que ni siquiera puede acabar.

A medida que la novela avanza, Malone se pregunta si realmente no estará hablando de sí mismo. Cuenta la vida de Saposcat, luego la de la familia Lambert, para regresar a Sapo, que se ha convertido en Macmann. Este último es internado en una habitación similar a la del propio Malone y a la de Molloy. Un día Macmann es despertado por Lemuel de un golpe en la cabeza. Se nos cuenta la historia de los amores de Mac Mann con la reclusa Moll. En el curso de una excursión, organizada y costeada por la bienhechora del centro, Mme. Pédale, Lemuel mata a hachazos a todos los personajes.

En *L'innommable* no sólo no hay viajes, movimiento ni acciones, sino que tampoco se narran historias. El innombrable no sabe quién es ni dónde, ni cuándo está. Es prácticamente la única explicación que vamos a obtener en la novela, ya que nombrar no es posible y decir no es conveniente. En este nuevo relato escuchamos una voz perteneciente a un hombre que en el pasado salió, pero que un día decidió no moverse más. Nos habla de una obligación que tiene de poner palabras después de palabras para rellenar líneas a modo de castigo. No sabe si lo que hace está bien o

mal, y espera que la suerte le lleve por buen camino.

Se le requiere que hable de él mismo, pero que no repita lo que ya ha dicho. Cuando haya contado todo acerca de él, llegará el fin tan deseado. Hasta ahora, dice la voz, ha estado perdiendo el tiempo hablando de los Murphys, los Molloy y los Malones, cuando lo que debiera haber hecho es hablar de sí mismo y acabar. El fin buscado, pues, es terminar de hablar.

Recuerda que tuvo un pasado en el que inventó personajes. La voz es representada por alguien que primero se llama Basil y luego Mahood. La voz tiene un estado ulterior y en ese nuevo avatar se llamará Worm, que es indestructible y prácticamente eterno.

La voz comienza a contar una historia sobre Mahood que resulta ser una historia sobre sí mismo. Mahood es un hombre con sólo una pierna que necesita muletas (de nuevo) y que logra sujetar una de ellas con el muñón de su brazo, ya que no le queda más que una mano. Mahood decide caer por tierra y no moverse más.

En el próximo episodio, vemos a Mahood, ya sin pernas y sin brazos, metido en un frasco de cristal formando parte de la decoración de un restaurante. La dueña ha pegado la carta del menú al frasco, e, incluso, le ha añadido farolillos chinos para hacer el reclamo más evidente.

Después aparece una especie de lucha, un esfuerzo verbal sofocante antes del nacimiento de Worm. En un principio no se le nombra, es simplemente un "yo" que necesita un nombre. Antes de bautizar a este "yo" se da una etapa de nerviosismo, de miedo, que se refleja en la sintaxis. Las oraciones se alargan, desaparecen los signos de puntuación y se produce un tipo de caos o desorden que me recuerda al magma inicial, informe, que existía antes de la creación, antes del verbo. Finalmente, Worm nace. Mahood y Worm quedan atrás y lo único que permanece es la necesidad de narrar. Habla del silencio y en las últimas páginas nos dice que el fin es posiblemente un nuevo comienzo.

Hay, pues, muchos puntos en común en las tres novelas que nos hacen aceptarlas como un todo en tres partes, a pesar de lo dicho anteriormente. En las tres se da una obligación de escribir o de hablar impuesta por alguien que domina o amenaza. Así Molloy debe entregar regularmente lo que escribe a "ellos". Moran debe efectuar un informe de lo acontecido durante la búsqueda de Molloy. Malone relata su situación, hace inventario o cuenta historias porque tiene que entretenerse mientras le llega la muerte, que es lo que domina toda la obra. Pero también Molloy aguarda a la muerte, que también se espera en *L'innommable*, pero que no llega porque el narrador se ve castigado a repetir una y otra vez una lección que nunca está seguro de conocer.

La idea de un inventario de posesiones u objetos personales se repite con gran insistencia en *Malone*, hasta llegar a convertirse en la parte más esperada de la novela. Pero ya en *Molloy* se dice constantemente que el personaje va a proceder a hacer uno. En *L'innommable*, sin mencionarlo, se realiza un verdadero inventario de personajes aparecidos en la trilogía e, incluso, en narraciones anteriores.

Aunque quizás sea algo menos importante, hay una excesiva coincidencia en los nombres otorgados a los personajes de las tres novelas. Molloy, Mag, Moran, Malone, Macmann, Moll, Mahood, todos comienzan por la letra M, que es la que inicia palabras como muerte o "merde". Relacionado con ambos términos está la constante atracción ejercida por los cementerios, hasta el punto de que la voz que narra *L'innommable* aunque dice no saber donde está, según los datos que se nos ofrecen, parece surgir de una tumba. Moran pasa por un cementerio a la ida y a la vuelta de su viaje. Las tumbas son los lugares que recogen nuestros últimos restos, esa postrer deyección que es un cadáver. No es de extrañar que teniendo a la muerte como única meta de la vida, Beckett nos muestre una visión excremental de la misma. Abundan las alusiones a los residuos fecales y el nombre completo de uno de sus personajes es Sapo-scat (*skatos* en griego significa 'de o relacionado con la basura o escoria').

También ocurre en las tres novelas algo que es típico de toda la obra de Beckett, la pareja de hombres que al decir de Fernando Ponce (1970:59) son a la vez entidades abstractas y, sin embargo reales, de latencias humanas. Molloy y Moran, Malone y Macmann, Mahood y Worm son, al igual que Watt y Knott y Mercier y Camier principios de antagonismo, dualidades que se necesitan para poder subsistir y que son el germen de todo intento de universalización.

Finalmente, y aunque existen muchas más, mencionaré la analogía del tema de la degradación física que lleva aparejada la dificultad de movimiento, y por lo tanto de comunicación, que termina en la inmovilidad absoluta. Los personajes resuelven, mientras pueden, esta deficiencia utilizando apéndices ortopédicos tales como bastones, muletas o incluso bicicletas. Estas prótesis suplantán la función de los miembros atrofiados y representan la creciente dependencia que tienen los personajes beckettianos de ayudas externas para realizar cualquier acción.

Las tres novelas, pues, constituyen algo unitario, incluso desde el punto de vista temático. Los mismos temas se repiten, ligeramente variados, una y otra vez, con la machacona insistencia que encontramos en formas musicales tales como la fuga, el canon o el contrapunto. En el caso de estas tres novelas de Beckett, esta estructuración musical que comprende una serie

de exposiciones y episodios o lemas atacados por varias voces realizaría la función que en las novelas tradicionales tendría la trama argumental. No hay una trama en ellas estructuralmente perfecta. Beckett, deliberadamente, ha roto la univocidad argumental y por eso cada lector puede ofrecer una interpretación diferente de las narraciones.

Esta disparidad en la comprensión de la obra está provocada porque también conscientemente se ha prescindido de la relación causa-efecto. Los acontecimientos no discurren en una concatenación lógica, sino caprichosamente. Así lo que se espera que ocurra no sucede y, por el contrario, aparecen acciones o actuaciones totalmente inesperadas. Un ejemplo evidente son los asesinatos gratuitos que se mencionan en *Molloy* y en *Malone*.

Pero ni las acciones ni los pensamientos de los personajes beckettianos están desprovistos de una cierta lógica. Su sorprendente manera de manifestarse queda parcialmente aclarada si tomamos en consideración el método de probabilidades booleano. Se pone inmediatamente en evidencia una forma de discurso que opera mediante la mención de conceptos opuestos. En esta línea dice Molloy:

"De loin la cuisine m'avait semblé dans l'obscurité. Et dans un sens elle l'était. Mais dans un autre sens elle ne l'était pas" (pág. 110)

En otra ocasión, hablando de Lousse, Molloy comenta:

"Je crus qu'elle allait pleurer, c'était le moment, mais elle rit au contraire. C'était peut-être sa façon a elle de pleurer. Ou c'était moi qui me trompais et elle pleurerait réellement avec un bruit de rigolade" (pág. 54)

Los ejemplos son abundantísimos y no creo que merezca la pena insistir más.

A la sensación de confusión que se desprende de las narraciones contribuye el uso que Beckett hace del tiempo. Es un tiempo dislocado que no ayuda a ordenar el discurso. Nunca queda claro si las peripecias de Molloy y Moran ocurren al mismo tiempo de manera que Molloy pudo haber visto charlar a Moran desde su colina, que sería el personaje A, y al hombre del bastón, que sería el personaje B, o si ambas peregrinaciones ocurren en épocas distintas. No se sabe tampoco si las historias contadas por Malone tienen un orden cronológico, de suerte que una fuese consecuencia de la anterior o, si por el contrario, son todas coetáneas. Finalmente, en *L'innommable*, se mencionan conceptos temporales tan

extensos como "antes" o "después" para referirse a los diferentes avatares del "Yo" que narra. No hay tiempo cronológico sino ucronía. Del mismo modo, tampoco hay lugares determinados, sino utopía, como demuestra la mención de territorios imaginarios como "Bally" y "Ballyba" o "Shit" y "Shitbaba". El concepto tiempo se convierte en algo negativo que la mente trata de olvidar -quizá convenga mencionar aquí que la trilogía se escribe en plena segunda guerra mundial o inmediatamente después y, por lo tanto, se hace necesario borrar del recuerdo los horrores de la época.

Los personajes son otro elemento de confusión. Si bien una gran parte de ellos son personajes parlantes, no sólo aquí, sino en el resto de la obra de Beckett, el significado que pregonan no ayuda a esclarecer su función. Youdi, que es el jefe supremo de la organización a la que pertenece Moran guarda gran similitud con Yaveh. Gaber, que es el emisario, revuerda fonéticamente a Gabriel, el más conocido de los ángeles o mensajeros. En *Malone* aparece, además del mencionado Saposcat, Macmann o hijo del hombre y en *L'innommable*, el narrador dice llamarse Basilio, es decir, rey, aunque en su próxima reencarnación se llame Worm.

La función de los personajes ha cambiado y ya no tiene nada que ver con aquellos héroes tan esclarecedores de la acción que incluso daban su nombre a las novelas. El personaje beckettiano gusta de ocultarse. Sus nombres no se dicen hasta muchas páginas después de haber aparecido. Así, Molloy se acuerda de su nombre en la página 32, Malone nos dice su nombre en la página 79 y en *L'innommable*, Basilio aparece mencionado por primera vez en la página 23.

Pero los personajes cambian de nombre en un continuo juego de despiste. Molloy es llamado Dan por su madre. Moran no está seguro de si su nombre es Molloy o Mollose. La mujer que enseñó a Molloy a amar no se sabe si se llamaba Ruth o Edith. La dama que alberga a Molloy en su casa se llama Mme. Loy, Lousse y Sophie sucesivamente. Malone y Macmann son la misma persona, como ocurre con Saposcat y Macmann, etc., etc. El lector no puede fiarse de la identidad de los personajes, pues parece que buscan su total confusión.

Beckett introduce en *Molloy* un nuevo tipo de narrador. Un personaje al que él mismo denominó en una carta "*The narrator narrated*". A partir de entonces, Beckett usará este recurso en todas sus obras subsiguientes. El narrador ha dejado de ser omnisciente. Ni siquiera es capaz de contarnos de un modo objetivo lo que ha podido percibir con la ayuda de sus sentidos. Se limita a contarnos tan sólo aquello que recuerda o que comprende. A juzgar por la frecuencia del uso de expresiones como "no me acuerdo" o "no comprendo", es mucho más lo que se nos oculta que lo que se nos dice. Esta

nueva figura no es algo terminado y perfecto, sino que es realmente un proceso de creación del propio narrador mediante el recuerdo de su pasado o la exposición de su presente.

No es de extrañar que un narrador que no ha terminado de hacerse, que no recuerda la mayoría de las cosas y que muchas de las que recuerda no comprende, cometa continuas equivocaciones. Así, en la página 48, Molloy cuenta cómo Mme. Lousse le agradece que haya matado a su perro Teddy, ya que ella se dirigía en el momento del accidente a casa del veterinario para que le administrase una inyección letal. Su acción le había suprimido un gasto que ella no podía costear, ya que dependía económicamente de la pensión de guerra de su marido. En la página 54, Molloy cuenta cómo tras enterrar al perro en el jardín de una enorme mansión, le ofrece una selectísima comida, muy poco acorde con su estado de pobreza. Pero en la página 63 resulta que Lousse tiene a su servicio un lacayo.

Otras veces duda de lo que ha dicho anteriormente. Así Moran después de haber hablado de la organización a la que él pertenece, que está dirigida por Youdi y que tiene como emisario a Gaber -también comenta que quizá sólo sea una célula de un hipotético inmenso entramado-, en la página 166 pone en duda la existencia de tal sociedad, e, incluso desconfía de que Youdi y Gaber, con quien ha mantenido una entrevista, sean reales.

También confunde las cosas, como ocurre con los nombres de los personajes, o por poner otro ejemplo, con la ciudad natal de Molloy:

"De sorte que je n'étais pas loin de me demander si j'étais réellement dans la bonne ville, celle que m'avait donné la nuit et qui encore enfermait quelque part de ma mère, ou si je n'étais pas tombé, a la suite d'une fausse manoeuvre, dans une autre ville dont j'ignorais jusqu'au nom" (pág. 45)

Sin embargo, cuando recuerda o comprende algo, no duda en demostrar su seguridad repitiendo las palabras:

"La chambre sentait l'ammoniaque, oh pas que l'ammoniaque, mais, l'ammoniaque, l'ammoniaque" (pág. 24)

Algunas de estas repeticiones producen un efecto fonético inesperado:

"Il n' y avait qu'a (qu'a!) mettre par exemple, pour commencer six pierres dans la poche droite de mon manteau" (pág. 109).

Este narrador que va construyendo su identidad a medida que avanza la obra no es, al fin y al cabo, más que un desdoblamiento poético de la figura

del autor real, según han manifestado diferentes críticos (Tillotson 1959:22; Prince 1973:178). Es por lo tanto un autor implícito en la narración, según la terminología utilizada por Booth (1967:92; 1970:514-515; 1977:92-93) o abstracto si se sigue la división ofrecida por Schmid (1973). En Beckett este narrador no es siempre el mismo. Es más bien una figura proteica que cambia continuamente de nombre y de personalidad.

También el lector real suele desdoblarse poéticamente en la imagen de un receptor inmanente que, según su función en el texto, se denomina narratario (Prince 1973), lector implícito (Booth, Iser 1974) o lector abstracto (Schmid). Si entendemos por narratario al personaje que en un relato es mencionado casi con nombre y apellidos, que justifica la existencia del mismo y que, por citar un ejemplo claro, sería el "vuesa merced" del *Lazarillo*, entonces este personaje queda descartado en la trilogía beckettiana porque no existe. Sin embargo, el narrador no cesa de hacer guiños e incluso dar verdaderos codazos de complicidad a un lector implícito representado en la narración:

"Attention, je vais vous lâcher le morçeau"

dice Molloy en la página 81. Igualmente, en la página 85, parece que quiera pactar con él los temas a tratar:

"Et puis nous allons laisser ma mère en dehors de ces histoires, si vous voulez bien"

Cuatro páginas más adelante le pide excusas por tomarlo como su confidente:

"Dieu me pardonne, pour vous livrer le fond de mon effroi".

Pero además de ese lector implícito representado y constantemente aludido por las exclamaciones del narrador, existe en la trilogía un lector implícito no representado que también está incluido en el lector implícito de Booth o Iser, en el lector abstracto de Schmid, o en el lector modelo de Umberto Eco (1979). Se trata en realidad de un vacío dejado por el autor que el lector debe rellenar con su participación. Es por lo tanto, una creación y casi un personaje más del autor. Con esta estrategia, el escritor lleva su proceso creador más allá de las páginas del libro, interesando en su labor a la imaginación del receptor.

El narrador o los narradores de Beckett gustan de confundir al lector real. Le despistan cometiendo errores o mostrándose inseguros, hurtándole información o distorsionándola. En definitiva, ponen zancadillas al lector real para que desconfíe y no siga al pie de la letra lo que se dice, sino que sea él mismo quien saque sus propias consecuencias.

Lo que se pretende en realidad es que el lector real rellene ese hueco dejado en la estructura de la narración desdoblándose en esa figura que es el lector implícito no representado. Que mediante una actividad casi detectivesca sea capaz de dar con la fórmula de descodificación de un mensaje que se le ha presentado confuso, desordenado y engañoso. También se exige que esa figura tome la iniciativa de interpretar los silencios, lo que no se ha dicho, y aporte un orden lógico, como si de un gran rompecabezas se tratase, a las diferentes piezas narrativas que le son ofrecidas de forma inconexa.

Concretamente en el caso que estamos tratando, la función del lector implícito no representado sería la de esclarecer el espacio y el tiempo que aparecen de manera tan borrosa. Sortear las dificultades y determinar quién es quien entre los personajes. Subsanan los errores, las dudas y los olvidos del narrador. Interpretar las hipérbolés, juegos de palabras y repeticiones que pueblan la obra. Claro que con esta labor policial el lector real entra de lleno en el juego del autor, que le quiere ver convertido en una pieza más de su creación y de su capricho. De esta forma, la función del receptor se acerca a la de personajes tales como Molloy o Moran, también detectives, aunque debamos esperar que tenga más éxito en sus pesquisas.

Podría suponerse que lo que se busca es que el destinatario se convierta en coautor de la obra. Así, todo lector suficientemente implicado en el progreso de la narración como para aportar voluntariamente las funciones atribuidas al lector implícito no representado, tras haber descifrado el código convenido y aceptado las reglas del juego establecidas, participaría en el proceso creador, casi en el mismo nivel que el autor.

Pero existe también la posibilidad de entender este comercio entre el autor y el lector como una voluntad de afirmación del ego del artista. La libertad de interpretación concedida al receptor idóneo sería sólo aparente. La lectura de una obra podría considerarse como un período de formación e instrucción. Como si de un proceso iniciático se tratase, el neófito lector va superando los obstáculos que adecuadamente se le imponen atraído por la recompensa de ir penetrando, paso a paso, en la comprensión de algo que para los demás permanecerá inaccesible. Concentrado en su actividad, el lector no sospecha que está actualizando un plan diseñado de antemano y que se ha convertido en un elemento más de la estructura.

Todo superviviente de la lectura de la célebre trilogía se habrá constituido en mayor o menor grado en lector ideal, modelo o abstracto. Se habrá convertido en un personaje beckettiano más, digno de ser inventariado junto con los Molloys, Moranes, Malones y Mahoods. Pero lo que es más importante, el destinatario, un poco como el narrador de *L'innommable* que no sabe si lo que hace está bien hecho o si la lección ha sido suficientemente bien aprendida, habrá acatado y hecho suyas la ideología y la visión expuesta por el autor. El artista, mediante un proceso ascético y estético, habrá logrado modelar al receptor a su imagen y semejanza, que es lo que toda transmisión de un mensaje pretende.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

TEXTOS

BECKETT, Samuel. 1951. *Molloy*. París. Les editons de minuit. 1951. *Malone Meurt*. París. Les editons de minuit. 1951. *L'innommable*. París. Les editons de minuit.

ESTUDIOS CRITICOS

- BOTH, Wayne C. 1970. "Distance et point de vue. Essai de classification". *Poétique*, 4 págs. 511-524.
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula. Le cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano. V. Bompiani.
- ISER, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore. John Hopkins University Press.
- KENNER, Hugh. 1973. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London. Thames and Hudson.
- PONCE, Fernando. 1970. *Samuel Beckett*. Madrid. Epesa.
- PRINCE, Gerald. 1973. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, 14, p'págs. 178-196.
- SCHMID, Wolf. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich. Flink.
- TILLOTSON, Kathleen. 1959. *The Tale and the Teller*. London. Rupert Hart-Davies.

LA SUBJETIVIDAD COMO MASCARA EN LAS "NOUVELLES" DE BECKETT

José Angel GARCIA LANDA

Samuel Beckett es conocido sobre todo como dramaturgo, y fué su éxito escandaloso con *Esperando a Godot* lo que más contribuyó a su reconocimiento mundial como un escritor de primer orden y a la concesión del premio Nobel de 1969. Pero Beckett ya llevaba una larga carrera de novelista antes de escribir su primera obra de teatro. Sus novelas siempre habían tenido buenas críticas, pero nunca un éxito resonante de venta. Por eso puede parecer chocante que Beckett se haya referido a su obra dramática como algo en cierto modo secundario, una especie de descanso tras las dificultades de la prosa. Beckett ve en el teatro la obligación de presentar una situación material y concreta, con un espacio y unos personajes. La prosa, en cambio, es puramente abstracta, y el proceso de reducción de recursos que se observa en su obra dramática se puede llevar aquí a sus últimas consecuencias.

Beckett comenzó siendo un dramaturgo francés para terminar siendo un dramaturgo inglés. En prosa hace lo contrario: comienza escribiendo novelas en inglés para pasarse al francés en 1945, con unos relatos breves o "nouvelles", titulados (por orden de composición) *La fin*, *L'expulsé*, *Premier amour* y *Le calmant*. Lo más importante de su novelística subsiguiente lo escribió en francés. Pero Beckett va más allá en su bilingüismo, porque traduce al francés todo lo que escribe en inglés, y

Todo superviviente de la lectura de la célebre trilogía se habrá constituido en mayor o menor grado en lector ideal, modelo o abstracto. Se habrá convertido en un personaje beckettiano más, digno de ser inventariado junto con los Molloy, Moranes, Malones y Mahoods. Pero lo que es más importante, el destinatario, un poco como el narrador de *L'innommable* que no sabe si lo que hace está bien hecho o si la lección ha sido suficientemente bien aprendida, habrá acatado y hecho suyas la ideología y la visión expuesta por el autor. El artista, mediante un proceso ascético y estético, habrá logrado modelar al receptor a su imagen y semejanza, que es lo que toda transmisión de un mensaje pretende.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

TEXTOS

BECKETT, Samuel. 1951. *Molloy*. París. Les editons de minuit. 1951. *Malone Meurt*. París. Les editons de minuit. 1951. *L'innommable*. París. Les editons de minuit.

ESTUDIOS CRITICOS

- BOTH, Wayne C. 1970. "Distance et point de vue. Essai de classification". *Poétique*, 4 págs. 511-524.
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula. Le cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano. V. Bompiani.
- ISER, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader*. Baltimore. John Hopkins University Press.
- KENNER, Hugh. 1973. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London. Thames and Hudson.
- PONCE, Fernando. 1970. *Samuel Beckett*. Madrid. Epesa.
- PRINCE, Gerald. 1973. "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, 14, p'págs. 178-196.
- SCHMID, Wolf. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich. Flink.
- TILLOTSON, Kathleen. 1959. *The Tale and the Teller*. London. Rupert Hart-Davies.

LA SUBJETIVIDAD COMO MASCARA EN LAS "NOUVELLES" DE BECKETT

José Angel GARCIA LANDA

Samuel Beckett es conocido sobre todo como dramaturgo, y fué su éxito escandaloso con *Esperando a Godot*, lo que más contribuyó a su reconocimiento mundial como un escritor de primer orden y a la concesión del premio Nobel de 1969. Pero Beckett ya llevaba una larga carrera de novelista antes de escribir su primera obra de teatro. Sus novelas siempre habían tenido buenas críticas, pero nunca un éxito resonante de venta. Por eso puede parecer chocante que Beckett se haya referido a su obra dramática como algo en cierto modo secundario, una especie de descanso tras las dificultades de la prosa. Beckett ve en el teatro la obligación de presentar una situación material y concreta, con un espacio y unos personajes. La prosa, en cambio, es puramente abstracta, y el proceso de reducción de recursos que se observa en su obra dramática se puede llevar aquí a sus últimas consecuencias.

Beckett comenzó siendo un dramaturgo francés para terminar siendo un dramaturgo inglés. En prosa hace lo contrario: comienza escribiendo novelas en inglés para pasarse al francés en 1945, con unos relatos breves o "nouvelles", titulados (por orden de composición) *La fin*, *L'expulsé*, *Premier amour* y *Le calmant*. Lo más importante de su novelística subsiguiente lo escribió en francés. Pero Beckett va más allá en su bilingüismo, porque traduce al francés todo lo que escribe en inglés, y

vice-versa. Sus traducciones son a veces muy libres, y se convierten en auténticas revisiones.

Veremos que las *Nouvelles* son un paso decisivo en la carrera de Beckett, y no sólo por el cambio de idioma, sino por una transformación radical del estilo: bajo una simplificación de la lengua se esconde una estructura narrativa mucho más compleja. Empezaremos por familiarizarnos con los personajes y argumentos antes de ver cuál es su sentido real en estas obras.

Beckett suele ensayar como actores secundarios a los personajes que luego han de ocupar los papeles estelares. En *Murphy*, el protagonista aspira a hundirse en la locura buscando una existencia más auténtica. Enfermero de un manicomio, trata a sus pacientes con respeto y admiración. En *Watt*, tanto el narrador como el protagonista ya son enfermos mentales recluidos en un sanatorio: vemos desde dentro el mundo que Murphy sólo podía intuir en las pupilas de su ídolo, el esquizofrénico Mr. Endon. Del mismo modo, Belacqua, el héroe de la primera novela de Beckett *More Pricks than Kicks*, se detiene extasiado ante la figura de "a complete down-and-out", un vagabundo tirado debajo de un carro mirando cómo un perro se le orina encima. Belacqua quiere liberar su mente del sometimiento al mundo exterior, y cree ver en el vagabundo ataduras mucho más tenues que las suyas. Watt también es un hombre que puede reunir todas sus posesiones en un hatillo y echarse a dormir en una cuneta. De aquel vagabundo y de Watt desciende en línea directa el personaje protagonista de las *Nouvelles*. En todos estos relatos escritos en primera persona aparece un único personaje importante, el narrador. Surge inmediatamente la duda de si se trata del mismo personaje en los cuatro relatos, pues en ninguno de ellos se nos dice su nombre. Si bien podrían las cuatro *Nouvelles* considerarse variaciones estilísticas sobre unos temas y personajes similares, nada nos impide suponer que constituyen, como lo hacen los relatos autónomos de *More Pricks than Kicks*, una novela de estructura bastante laxa. Los personajes serían distintas fases de la vida de un solo personaje, que nos narra episodios de su juventud en *Premier amour*, de su madurez en *L'expulsé* y de su vejez en *Le calmant* y *La fin*.

Todas son historias en las que la soledad, la errancia, la incomunicación y la decadencia física son una constante. Desfilan en episodios bruscos e inconexos posibles refugios, amagos de trato humano, sólo para revelar su imposibilidad... sin que por ello el protagonista dé la menor señal de frustración. Esta eterna temática beckettiana aparece ya en los mismos títulos. Que no nos lleve a engaño "Premier amour", pues la historia no tiene nada de idílico. Unos misteriosos familiares expulsan al protagonista

de su casa tras la muerte de su padre, que le protegía. Vive como un vagabundo hasta que en el banco donde duerme se sienta una mujer que llegará a obsesionarle en el momento en que deja de verla. Como Belacqua, el héroe aspira a una especie de nirvana, y esta mujer amenaza con volver a atarlo al mundo exterior. Invirtiendo el principio de que la ausencia mata el amor, decide irse a vivir con ella y pronto se siente libre de nuevo. Se instala en el cuarto de estar, vaciándolo de muebles. Pasa los días tumbado en un nido que se fabrica volviendo el sofá contra la pared. Su amada lo mantiene dedicándose a la prostitución, pero a él sólo le molesta el ruido que hacen los clientes. Cuando ella le dice que está embarazada (para conseguirlo lo había violado mientras estaba dormido), el héroe se horroriza, pues le repugnan los niños, el nacimiento y la vida en general: al principio de la historia nos habla de su afición a los cementerios y a la compañía de los cadáveres. Mientras la mujer está dando a luz, él huye de la casa. La mujer, la dadora de vida, la que impide sistemáticamente el suicidio del héroe beckettiano, ha de salir muy mal parada para un héroe que define así su ideal:

What mattered to me in my dispeopled kingdom, that in regard to which the disposition of my carcass was the merest and most futile of accidents, was supineness in the mind, the dulling of the self and of that residue of execrable frippery known as the non-self and even the world, for short. (FL:6)

L'expulsé comienza con una segunda versión de la expulsión de la casa paterna, o bien una segunda expulsión. El personaje no reconoce la ciudad donde vivía, pues se había pasado la vida encerrado en su cuarto. Comienza a caminar por las calles a la manera de los héroes de Beckett desde Watt, con enormes zapatazos y contorsiones, causando atropellos a los viejos y a los niños, a los que odia cordialmente. Tras discutir con varios policías alquila un coche de caballos, y ayudado por el cochero recorre la ciudad buscando habitación sin éxito. El cochero le invita a su casa, pero él prefiere quedarse en la cuadra con el caballo. A mitad de la noche se va sin pagar, aunque no incendia la casa como había pensado hacer al principio.

En *Le calmant*, el personaje ya es un anciano y no tiene dinero. Llega del campo a la ciudad y se pierde. En el puerto, un niño con una cabra le ofrece un caramelo. Echa una siesta frente el altar de una iglesia y sube a la torre, donde se encuentra con otro hombre en una plataforma sobre el vacío... una situación tentadora:

Comme j'aimerais le précipiter, ou qu'il me précipite, en bas. (LC, 54)

Pero el hombre escapa. Luego, en la calle, el héroe intenta salir de la ciudad, pero nadie le indica el camino, todos hacen como si existiera. En un banco se encuentra con un hombre que le cuenta su vida y le da un botellín de medicina a cambio de un beso. Arrastrándose en medio de la multitud, el héroe logra salir de la ciudad, recordando los personajes que ha visto ese día.

La fin comienza con una nueva expulsión, esta vez de un asilo de ancianos. Tras ser rechazado en muchos alojamientos, el héroe encuentra un sótano de alquiler donde se encierra durante unos meses hasta que la patrona se va con su dinero y vende la casa. El nuevo propietario lo echa para hacerle sitio a un cerdo. Tras una vida errante, durmiendo en establos y en montones de estiércol, encuentra un conocido que le invita a vivir con él en una cueva junto al mar, y luego le ofrece una cabaña ruinososa en el monte. Tras intentar vivir de la naturaleza, el protagonista decide dedicarse a la mendicidad, aunque le resulta difícil, porque su aspecto inspira la repugnancia de los ciudadanos y las sospechas de la policía. Pasa cada vez más tiempo en un cobertizo al lado del mar, en una barca convertida casi en un ataúd por una tapa que le ha puesto para protegerse de las ratas. Al final de la historia, el héroe se suicida, o sueña que se suicida, navegando mar adentro y abriendo un agujero en el fondo de la barca.

Si realmente estos relatos constituyen una unidad no es por su coherencia argumental. Ni aun tomándolos por separado se puede afirmar que haya una intriga en el sentido tradicional, con una exposición, un desarrollo y un desenlace. Los sucesos dan la impresión de ser independientes, más aún, de no afectar al protagonista: ya nos ha dicho éste que todo lo referente a su existencia física le era indiferente. Ya veremos por dónde se puede buscar una existencia interior, que en principio parece brillar por su ausencia. Aun la mínima coherencia que dé la ilusión de aparecer en un resumen rápido de las historias se deshace al leerlas. El narrador salta de un tema a otro con unas asociaciones de ideas que no responden a un criterio reconocible para el lector; se trata de una mente que parece disgregar la experiencia en lugar de unificarla, una mente curiosamente inhumana. Veamos un ejemplo. El héroe de *Premier amour* está vaciando la habitación de muebles ante la sorpresa de su amada:

At least take off your hat, she said. I'll treat of my hat some other time perhaps. Finally the room was empty but for a sofa and some shelves fixed to the wall. The former I dragged to the back of the room, near the door, and next day took down the latter and put them out, in the corridor, with the rest. As I was taking them down, strange memory, I heard the word fibrome, or brone, I don't know which, never knew, never knew what it meant and never had the curiosity to find out. The things one recalls! And records! (FL:14)

Sus acciones son como sus pensamientos: totalmente imprevisibles, incluso para él mismo:

I seemed not to grasp the meaning of these words, nor even hear the brief sound they made, till some seconds after having uttered them. I was so unused to speech that my mouth would sometimes open, of its own accord, and vent some phrase or phrases, grammatically unexceptionable but entirely devoid if not of meaning, for on close inspection they would reveal one, and even several, at least of foundation. (FL:15).

So you won't come, he said. But to my amazement I got up on the ass and off we went (...) (TE:60).

Es un personaje solitario por vocación. Su relación con los demás seres humanos nunca alcanza el mínimo de integración necesario para constituir una intriga, pues no persigue ningún objetivo que pueda ser compartido o estorbado por nadie; sus conflictos con los demás son superficiales. Visto a través de esta mente, el mundo ofrece un aspecto irreal y fascinante. Si su indiferencia a la realidad, a los demás y a sí mismo produce a la fuerza una disgregación del argumento, también resulta en una fuerte unidad de tono de los cuatro relatos.

En una primera lectura, esta unidad podría parecer el efecto de lo que podríamos llamar "la traición a la primera persona", un efecto narrativo muy utilizado por los novelistas de nuestro siglo pero ya conocido al menos desde Defoe y Swift. La primera persona como técnica narrativa se caracteriza en principio por un desdoblamiento del yo del narrador en pasado y en presente, o si se prefiere en personaje y en narrador. Si a veces los actos del primero parecen reprochables, como en la novela picaresca, la moral está salvaguardada por la transformación que ha sufrido el personaje entre el momento de la acción y el de la narración. La limitación y la ignorancia del personaje están compensadas por su transformación en un narrador sabio e ilimitado; la subjetividad inicial del personaje se ha superado y se espera que consideremos objetivo el relato. Un ejemplo de este tipo de obras es *Great Expectations*. La "traición" aparece cuando no se produce, o se produce imperfectamente, el desdoblamiento del yo del personaje, cuando el narrador debe ser leído entre líneas. Es ahora cuando la narración en primera persona se revela plenamente como el modo narrativo de la subjetividad: la subjetividad del lector se enfrenta directamente con otra, la del personaje, sin que el narrador sea una mediación. El efecto es, según W.C. Booth, una "comunidad secreta" entre el autor y el lector, que se tienden la mano por encima de un narrador cuya poca fiabilidad conocen ambos. Leyendo el monólogo de Jason en *The Sound and the Fury*

experimentamos este sentimiento de complicidad con el autor. Sabemos que la repulsión que nos inspira el narrador nos acerca a la comprensión de la obra, en lugar de alejarnos de ella.

¿Y Beckett? Todos sus narradores, sean en primera o en tercera persona, deben ser leídos entre líneas, pero por razones diferentes. Hay un placer especial en leer el relato de un narrador psicópata. En cierto modo se refuerza nuestra propia visión del mundo por contraposición a la suya, y su obvia limitación nos convence de nuestras fuerzas.

Pero el lector de Beckett que se entrega a este sentimiento triunfante da un paso en falso. No hay aquí comunión secreta: sentimos que si tendemos la mano al autor, éste sigue de brazos cruzados. No hay señales de que el narrador merezca nuestra condena, o de que haya una verdad que sus palabras sólo dejan entrever. Y esto no porque Samuel Beckett sea un inmoral profesional, un coprófilo o un paranoico que está dando rienda suelta a sus obsesiones. Lo que sucede es que se trata de una escritura sin intención moral. No se trata de que la intención moral no esté expresa (nunca lo está en el estilo de primera persona "subjetivo") sino de que está ausente. La obra de Beckett es ajena a las coordenadas del bien y del mal y pide ser leída amoralmente. Si no podemos renunciar a las simpatías morales ellas mismas se anulan, porque veremos la injusticia de juzgar al personaje con los valores de la sociedad que lo rechaza, admiraremos su independencia y su estoicismo.

El tono es, pues, lo primero que unifica a estos cuentos. Ya hemos visto que la temática también es común. Su examen más detenido nos permitirá acercarnos a una interpretación no moral, sino exclusivamente estética. Puede parecer chocante un purismo estético que sustituye el cisne simbolista por las ratas, los mendigos ridículos, los quistes y eczemas y la podredumbre generalizada, pero esa es la intención explícita de Beckett. Para él, la misión del artista es expresar lo inexpresable. Está, por tanto, condenado al fracaso. Y a un arte que reflexiona sobre sí mismo sólo podrán serle adecuadas una simbología y una temática que expresen la incapacidad del artista, su fracaso obligado. La condición del artista es para Beckett la consecuencia lógica de la condición humana. En su obra late el convencimiento de la absurdidad de que haya hombre, de que haya conciencia en medio de lo inconsciente. Beckett comparte con Descartes el asombro ante la relación inexplicable de la materia y el espíritu, los objetos y la conciencia. El cuerpo es el punto de unión imposible de lo mismo y de lo otro, es mundo y a la vez es yo. Pero los quistes y eczemas sirven a Beckett para mostrar la alteridad irreducible del yo y el mundo, incluyendo en éste al cuerpo, como hacía Descartes. El héroe nos habla de su quiste

como nos habla de su sombrero: al fin todo es materia, no espíritu. Pero si el yo es distinto del mundo, también es verdad que no puede prescindir de él. Es una forma vacía que debe llenarse de mundo para existir. ¿De qué hablaría el narrador si no hablase de su sombrero, de su quiste, de sus movimientos por el mundo? El Innombrable, la más impresionante de las creaciones de Beckett, es un hombre cartesiano sin glándula pineal, una conciencia sin el filtro de información sobre el mundo que es el cuerpo. El Innombrable nunca logra hablar de sí mismo: sólo puede hacerlo mediante una proyección material, imaginándose que es un mínimo resto de humanidad, un cuerpo sin brazos ni piernas o incluso un gusano... pero entonces ya no habla de sí mismo. Este tema aparece ya explícitamente en las *Nouvelles*, en especial en la última escrita, *Le calmant*. Pero veamos primero el andamiaje temático que sirve para construirlo.

Las situaciones recurrentes y los recuerdos del personaje dan a las *Nouvelles* la unidad que le falta al argumento. Es una constante, por ejemplo, el tema de la expulsión violenta de un lugar cerrado donde se recibe alimento pasivamente. La crítica freudiana reconoce inmediatamente una fantasía de retorno intrauterino seguida de un nacimiento traumático. Pero Beckett también ha leído a Freud, y utiliza este tipo de símbolos conscientemente: baste decir que el famoso sombrero hongo de los vagabundos de Beckett es explícitamente el sustituto portátil del saco amniótico materno. En *Molloy* y en las *Nouvelles* aparece incluso una cuerdecilla, recuerdo del cordón umbilical, que ata el sombrero al abrigo. El interés de esta simbología no es en Beckett de carácter psicológico; la psicología de sus personajes aparece deliberadamente como una construcción. Al modo de las imágenes gongorinas, un nivel significativo lleva aquí a otro, y los sombreros, las habitaciones, nos remiten al tema de la unidad perdida del hombre y el mundo; son imágenes de aniquilación de la conciencia al mismo título que la muerte, la vejez, la podredumbre. El héroe beckettiano, extraordinariamente consciente de sí mismo, busca anular esa conciencia que lo separa del mundo. Muchos de los temas recurrentes de las *Nouvelles* son variaciones sobre ese deso de anulación. La afición del héroe a las plantas, como ansia de vida inconsciente. O la imagen recurrente del padre que enseñaba al héroe la posición de las estrellas en el cielo, pero que nunca le abrazó como él hubiera querido. Esta imagen sugiere fuertemente una armonía universal a la que es ajena la interioridad del héroe.

Junto a los pocos nombres de estrellas que logra recordar el protagonista, en su discurso surgen de vez en cuando alusiones patéticamente aisladas a una sólida educación burguesa que se halla en el mismo estado de desintegración que el cuerpo del protagonista.

En cualquier obra de Beckett se encuentran alusiones a filósofos, especialmente presocráticos y racionalistas, lanzadas como al azar y negándose a constituirse en símbolos. Pero siempre merecen atención. En *L'expulsé*, el personaje contesta a un policía que le prohíbe ocupar toda la acera:

Désireriez-vous, dis-je, sans penser un seul instant à Héraclite, que je descende dans le ruisseau? (LE:23)

"Le ruisseau" es aquí la orilla de la calzada, pero también el río de Heráclito, el cosmos que fluye sin cesar, la inesencialidad de las cosas que es para el hombre lo esencial, como son esenciales las historias para la existencia del narrador. En *La fin*, el héroe nos cuenta cómo un profesor suyo le regaló unas gafas y la *Ética* de Geulinx. Arnold Geulinx fué un filósofo racionalista del siglo XVII que negó la posibilidad de interacción entre la materia y el espíritu, y dedujo de ahí una ética de la pasividad. Beckett utiliza a menudo la obra de Geulinx, como la de Descartes, como blanco de alusiones. Hay que ver en las referencias filosóficas de Beckett no declaraciones de principios, sino refuerzos temáticos. Al ser presentados bajo la forma de harapos culturales de los personajes remiten por otra parte, como lo hace a su modo el sombrero, a un descenso del héroe en la escala social: como le sucederá a Moran en *Molloy*, el personaje de origen burgués acaba transformándose en un mendigo. Este descenso enlaza temáticamente con otras muchas decadencias, y también con el motivo de la búsqueda del yo esencial liberándose de posesiones y ataduras. Ya hemos dicho que esa esencialidad es imposible de alcanzar, pues la conciencia no puede vaciarse totalmente de contenidos y las últimas posesiones, el sombrero, el abrigo, las enfermedades, se agarran tenazmente a la atención. El héroe beckettiano se va disolviendo cada vez más: pierde su casa, su memoria, sus brazos y sus piernas... todo al final menos la voz. La búsqueda de los límites de la condición humana empieza siendo un relato sobre la disolución de las formas, pero pronto nos damos cuenta de que hemos sido víctimas de un truco de ilusionista. Mientras contemplábamos la destrucción que se opera en el relato, al verdadera disolución ya ha tenido lugar en el plano del discurso: las formas se han puesto de manifiesto como meras palabras, evocaciones lingüísticas de una conciencia inenarrable que busca desesperadamente un mundo al cual asirse, historias de un narrador en busca de un relato.

La novedad radical de la escritura de Beckett está en esta revolución copernicana de la narración: lo "accesorio", el discurso, el presente de la

situación enunciativa, pasa a ser lo fundamental y de hecho ganará materialmente terreno en su obra frente al relato, que se transforma en una proyección metafórica del proceso de la escritura y de la desesperación del narrador. La obra cumbre de Beckett, la trilogía *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable* reproduce esta transformación de la prosa partiendo de cero, pero es en las *Nouvelles*, anteriores en algunos años, donde encontramos por primera vez algo semejante. Las indicaciones discursivas que dan este nuevo sentido al relato son a veces muy sutiles y pueden pasar desapercibidas entre las muchas incoherencias que profiere el narrador. Pero algunas son demasiado evidentes para ignorarlas. Sobre todo, el hecho de que el narrador esté muerto y se refiera constantemente al momento de su muerte en pasado:

I have never had any other hat than that hat. I may add it has followed me to the grave. (FL:10)

I don't know why I told this story. I could just as well have told another Perhaps some other time I'll be able to tell another. Living souls, you will see how alike they are. (TEX:33)

I don't know when I died. It has always seemed to me I died old, about ninety years old (...) I'm too frightened this evening to listen to myself rot, waiting for the great red lapses of the heart, the tearings at the caecal walls (...) (TC:35).

Beckett utiliza mucho la imagen de un infierno solitario en el que se encuentra el narrador recordando los hechos y formas de una vida pasada como metáfora de la conciencia humana que se refugia en el mundo de los objetos como única posible actualización de su existencia; distintas versiones de esta existencia infernal aparecen en *L'Innommable*, *Comment C'est*, *Happy Days*, *Not I* y muchas otras obras. En las *Nouvelles*, el narrador no es aún inenarrable, es solamente misterioso. Pero las historias aparecen ya como productos ficticios; *Le calmant* es la más explícita:

I'll tell myself a story, I'll try and tell myself another story, to try and calm myself (...) (TC:35).

Yes, this evening it has to be as in the story my father used to read me, evening after evening (...) to calm me, evening after evening, year after year (...). He might simply have told me the story, he knew it by heart, so did I, but that wouldn't have calmed me, he had to read it to me, evening after evening, or pretend to read it to me, turning the pages and explaining the pictures that were of me already (...) till I dozed off on his shoulder. (...) For me now the setting forth, the struggle and perhaps he return, for the old man

I am this evening, older than my father ever was, older than I shall ever be. (TC:37-38)

Muchas de las aparentes incoherencias del narrador se aclaran si pensamos que son alusiones a la ficcionalidad del relato, comentarios sobre el estilo o sobre el proceso de composición:

Let's say it was raining, nothing like a change (...) (FL:12)

(...) I got myself out and started walking with short steps among the trees, oh look, trees! (TC:36)

Como hará Malone, el narrador se desanima cuando el relato parece exigir una larga descripción al estilo naturalista; bien renuncia a hacerla, bien se despacha lo más rápidamente posible:

How describe this hat? And why? (TEX:22)

Cuando de hecho se decide a describir algo en detalle, siguen comentarios como "so much for that description" (FL), "Ouf, pourvu que ce soit clair" (LC), o interrupciones bruscas con un "-no, I can't" (TE), o "Quelle est cette horreur choses que dans laquelle je me suis fourré?" (LC). Pero si los objetos de "relleno" le horrorizan, agradece en cambio los mínimos elementos recurrentes que le permiten hablar de algo, como los sombreros y abrigos, o los animales:

Poor dear dumb beasts, how you will have helped me. (TC: 40).

El salto constante de un "yo" personaje a un "yo" autor (y no simplemente narrador) lleva a veces a interferencias ambiguas de ambos niveles, y es en ellas donde mejor se observa la "encarnación" que ha experimentado el narrador abstracto. Recordemos al personaje de *Le calmant* encontrándose con un hombre en lo alto de una torre. La frase "comme j'aimerais le précipiter, ou qu'il me précipite, en bas" se entiende simultáneamente como procedente de los dos niveles. Aunque el verbo "j'aimerais" (en lugar de "j'aurais aimé") contrasta con la narración en pasado e identifica esta frase como discursiva, y no narrativa, se ha creado una especie de inercia en la lectura, y el lector atribuye ese pensamiento, no incorrectamente, al personaje. Al fin y al cabo es ese tipo de fusión lo que busca el narrador abstracto. Con frecuencia estos saltos bruscos de nivel son de un efecto cómico:

My thoughts were all of Lulu, if that doesn't give you some idea nothing will. Anyhow I'm sick and tired of this name Lulu, I'll give her another, more like her, Anna for example, it's not more like her but no matter. (FL:9).

En *Le calmant* hay frecuentes alusiones a la creación como enajenación liberadora, pero para ello es necesario que se identifiquen el autor y su personaje. Así, el narrador anónimo se corrige e interrumpe un amago de narración en tercera persona:

But it's to me this evening something has to happen, to my body as in myth and metamorphosis (...) (TC:37)

Aparte del uso de la primera persona, es necesaria la creación de la primera diferencia entre el tiempo interno del relato y el tiempo de su enunciación para que el narrador tenga la ilusión de ser el personaje:

I speak as though it all happened yesterday. Yesterday indeed is recent, but not enough. For what I tell this evening is passing this evening, at this passing hour. (...) I'll tell my story in the past none the less, as though it were a myth, or an old fable, for this evening I need another age (...) (TC:36).

I was nearly going to have the goat dung, then pick up a handful of the pellets so soon cold and hard, sniff and even taste them, no, that wouldn't help me this evening. I say this evening as if it were always the same evening, but are there two evenings? (TC:41)

Si las historias logran encarnar en imágenes la disolución del narrador, habrán cumplido su misión de calmante. En *La fin*, la conclusión de la historia no sucede en el relato principal, sino en una visión que tiene el personaje, en la cual se está suicidando. Al narrador le basta con esta imagen de una conclusión que para él es imposible, sin importarle que esa imagen se dé en un segundo nivel de ficcionalidad:

The memory came faint and cold of the story I might have told, a story in the likeness of my life, I mean without the courage to end or the strength to go on. (TE:70).

La última frase, "a imagen de mi vida" puede inducirnos a creer que tras la máscara resquebrajada de su creación es el autor Samuel Beckett quien se nos descubre. pero la obra de Beckett, si bien no carece de elementos autobiográficos, no es en absoluto confesional. El personaje es una

construcción deliberada, ajena a la verosimilitud psicológica, pero el autor-narrador abstracto no lo es menos. La consecuencia lógica del narrador de las *Nouvelles* no es una especie de diario de trabajo de Samuel Beckett, sino la conciencia humana en abstracto que será el Innombrable. Todavía no estamos allí, todavía este narrador encuentra cierto alivio en las máscaras, que se volverán prisiones insostenibles para el Innombrable. Pero en ambos opera el principio de encarnación, o de individuación. Schopenhauer concebía un principio de individuación de la conciencia humana según el cual el espacio y el tiempo dan una singularidad ilusoria a una entidad en esencia indeterminada. En términos narrativos, diríamos de estas *Nouvelles* que el autor-narrador abstracto escapa de la indeterminación de las estructuras discursivas para buscar una identidad ficticia en un relato donde sí hay espacio y tiempos. Sólo en los relatos puede constituirse un mundo donde se enajene el narrador.

Esta lucha de determinación contra indeterminación como proyección estética de la tensión que se da en el hombre entre individuación y anonimidad encuentra una formulación muy interesante en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Nietzsche opone dos tipos de arte, o dos fuerzas contrarias que operan en el arte: lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo es el elemento figurativo, luminoso, ordenador, creador de individualidad. La escultura es el modelo de arte apolíneo. Lo dionisiaco es el elemento disgregador de las formas, lo oscuro, lo indeterminado, la anonimidad colectiva que subyace al individuo. De los dos, es lo dionisiaco lo primordial. Sus manifestaciones van de la fiesta, el gozo de disolverse en la comunidad, al horror ante la verdad de la vida como sucesión de formas transitorias, como oscura indeterminación. El elemento apolíneo, el deseo de forma y de individualidad es una máscara y una reacción. La música es el modelo de arte dionisiaco, y la tragedia fué para los griegos, en su conjunción de representación visual y música, una armonización de las dos tendencias. En literatura, Nietzsche ve en la épica (género narrativo) un arte apolíneo, y en la lírica su contrapuesto dionisiaco; el lírico

Se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción (...). El "yo" del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su "subjetividad", en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación.¹

En la prosa de las *Nouvelles*, como más tarde en la trilogía, encontramos la sinfonía de individuación y disolución en la que Nietzsche veía el fundamento del placer estético. La catarsis producida por la tragedia,

catarsis moral según Aristóteles, es para Nietzsche de naturaleza exclusivamente estética, producto de la excitación a la vez apolínea y dionisiaca del oyente, del juego de las formas y de su disolución. Beckett busca deliberadamente un purismo estético semejante, y, reflexionando sobre las posibilidades inherentes al género narrativo, logra a la vez formular una ontología y contar una historia. Al nivel que hemos considerado aquí, esa historia es la de su propia escritura. Se rompen los esquemas de la narración clásica, sí, pero se crean otros nuevos. Cada nueva obra de Beckett contiene hasta cierto punto las instrucciones para su lectura, pero también presupone las instrucciones dadas por obras anteriores. En la medida en que las *Nouvelles* son un nuevo arranque son también una nueva gramática de la narración, una redistribución de funciones entre las estructuras significativas que sienta los cimientos de una escritura como exploración.

NOTAS

- 1 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pág. 63.

BIBLIOGRAFIA

- BECKETT, Samuel. *First Love. The Expelled. The Calmative. The End.* En *Collected Shorter Prose 1945-1980*. John Calder, Londres 1984.
- L'expulsé. Le calmant. La fin.* En *Nouvelles et Textes pour rien*. Les éditions de Minuit, París 1958. He considerado *Premier Amour* (Minuit, 1970) otra "Nouvelle" más. Los títulos están abreviados para los textos ingleses como FL, TEX, TC, TE respectivamente, y para los franceses PA, LE, LC, LF.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Alianza Editorial, Madrid 1976.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago University Press, 1961.
- COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton University Press, 1973.
- EGBAK, Niels. *L'écriture de Samuel Beckett*. Akademisk Forlag, Copenhagen 1973.
- FLETCHER, John. *The Novels of Samuel Beckett*. Chatto & Windus, Londres 1972.
- LEVY, Eric P. *Beckett & the Voice of Species*. Gill & Macmillan, New Jersey 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid 1984.

INFLUENCIA DE SAMUEL BECKETT EN EL 'NUEVO TEATRO AMERICANO'

Manuel GORRIZ VILLARROYA

Parece que cada día abundan menos los críticos que se atreven a discutir las producciones de Beckett utilizando esquemas convencionales de crítica literaria, dilucidando referencias y aclarando símbolos, o valorando la filosofía que subyace a sus obras. Tal vez no tenga tanta importancia y, por otra parte, puede resultar en vano aclarar si *Godot* es un diminutivo de "God" o si es una alusión al Godeau de *Le Faiseur*, de Balzac. Está claro que a Beckett no le preocupaba el tema reducido a algo tan elemental. Cuando Alan Schneider, director teatral de la producción americana de *Waiting for Godot*, le preguntó a Beckett quién o qué significaba Godot, el autor contestó: "If I knew, I would have said so in the play".

Tampoco preocupó este asunto a aquella audiencia tan especial que tuvo la compañía del 'San Francisco Actor's Workshop' el día 19 de noviembre de 1957. Los espectadores eran 1.400 presidiarios de la cárcel de San Quentin. Se había elegido esta obra, principalmente, porque no aparecía ninguna mujer en el reparto. El director y los actores abrigaban ciertos y lógicos recelos acerca de la recepción de una pieza tan oscura, tan intelectual, por parte de aquel auditorio. Una obra que había confundido y había causado auténticos "motines" entre las audiencias sofisticadas europeas. Sin embargo, aquellos espectadores no tuvieron ninguna dificultad de

comprensión. La entendieron y les gustó. Efectivamente, la situación que se presenta es, en cierto sentido, similar a la que se enfrentaban los reclusos, pero ese no parece ser el motivo del impacto inmediato que causó la representación entre aquel público. Al menos no es esa la explicación total. La explicación nos la trae Martín Esslin (1977:21) en su magnífico estudio sobre el *Teatro del Absurdo*. Los espectadores de San Quentin habrían cometido otros pecados, pero eran absolutamente inocentes del pecado de presunción intelectual. Se habían sentado en su butaca sin nociones preconcebidas y sin perspectivas confeccionadas. Así evitaron el error en el que han caído tantos críticos oficiales, que han condenado la obra por su carencia de *plot*, de desarrollo, de caracterización o de simple sentido común.

Quedó claro que la producción tenía algo que decir y que podía entenderse. Es evidente también que la incomprensión de las creaciones de Beckett, como las de Ionesco, las de Adamov o las de Genet, se ha debido, en gran parte, a críticos inconscientes de que tenían ante sí una convención escénica diferente que, consiguientemente, utilizaba métodos nuevos. Son ellos los que han desconcertado al espectador y han inyectado grandes dosis de perplejidad y confusión a las piezas, pues han juzgado los productos de esa nueva convención dramática con criterios y esquemas de otra, convirtiéndolos así en imposturas desaforadas e impertinentes.

Esos críticos exigen en una buena obra de teatro una historia bien construida. En las obras de Beckett no se puede hablar de historia ni de *plot*. *Waiting for Godot* es un farsa trágica vaga en la que nada sucede, nadie llega, nadie se va. Dos vagabundos, Vladimir y Estragon, en un camino, al lado de un árbol esperan la llegada del misterioso Godot, un ser indefinible, inalcanzable, de quien ellos se consideran dependientes, pero que nunca llega. En lugar de un desarrollo lineal de los acontecimientos, la obra presenta la intuición del autor sobre la condición humana a través de un método polifónico. El espectador se enfrenta a una estructura organizada de declaraciones e imágenes que deben aprehenderse en su totalidad.

En *Endgame* se muestra la condición de cuatro personas: Hamm, el amo ciego que vegeta en una silla de ruedas; sus padres, Nagg y Nell, que han perdido las piernas en un accidente y están ahora dentro de sendos cubos de basura, y Clov, el inútil sirviente/hijo de Hamm que siempre está tratando de abandonar la torre en la que todos viven separados de un mundo calcinado y desierto, pero que nunca lo hace. En *Krapp's Last Tape*, el protagonista, como los de la trilogía de novelas, rememora su pasado, tratando de encontrar algún hecho significativo en su vida para probarse a sí mismo que no todo fue en vano. Cada año por su aniversario, Krapp ha

grabado una cinta magnetofónica con sus impresiones sobre el año anterior. Ahora, en su 69 cumpleaños, escucha la cinta que grabó hace 30 años. *Happy Days* es un monólogo dramático de Winnie, una mujer que en el primer acto está hundida hasta la cintura en una pequeña colina sobre unos pastizales quemados. En el segundo acto, se ha hundido aún más y sólo sobresale su cabeza.

Las concesiones a la convención teatral desaparecen del todo en *Play*: Tres personajes, cuyos rostros permanecen impassibles durante toda la obra, se hallan dentro de otras tantas urnas, sólo asoman la cabeza, y únicamente hablan cuando un proyector los ilumina. El hombre y las dos mujeres rememoran inacabablemente la banalidad de sus relaciones sexuales en vida. *Come and Go* presenta tres personajes femeninos, un mínimo de acción y, en realidad, un mínimo de todo lo demás. En los tres minutos que dura la obra, Vi, Flo y Ru permanecen sentadas, cada una estrechamente unida a las otras dos, y al mismo tiempo dos saben algo terrible acerca de la tercera que ella misma ignora.

Aquellos críticos de los que hablábamos antes piensan que una buena obra de teatro ha de juzgarse por la sutilidad de la caracterización y de la motivación. En las obras de Beckett casi no hay personajes reconocibles, antes bien, se trata muy a menudo de muñecos mecánicos. Obsérvese la aparición de Pozzo y Lucky en *Waiting for Godot*. Pozzo, el amo, haciendo restallar su látigo como un domador, tira con una mano de la larga cuerda atada al cuello de Lucky, su lacayo, quien tiene que llevar una cesta y una maleta absurdamente repleta de arena. Vladimir y Estragon, por otra parte, se hallan despojados por completo de todos los atributos externos de una vida humana, libres de tiempo y espacio, de historia y de carácter, para poner de manifiesto allí, bajo un árbol sin hojas, la verdadera desnudez del hombre (Hensel 1972:44). En *Happy Days*, Winnie, enterrada en la arena hasta la cintura en el primer acto, y hasta el cuello en el segundo, no actúa, apenas se da cuenta de que la arena, que se eleva a su alrededor, la va enterrando. El hombre de *Act Without Words I* ha sido arrojado al desierto y no puede hacer nada contra las fuerzas que lo han echado allí. No puede mejorar ni poner fin a su situación; debe renunciar a toda esperanza. En *Act Without Words II*, "una pantomima para dos personajes y un aguijón", se repite la historia: el hombre como Tántalo y Tántalo como payaso.

Todos los personajes de Beckett están más o menos incapacitados físicamente, como si la imperfección y la deformidad fueran el estado natural del hombre (Wellwarth 1974:69). Vladimir y Estragon, en *Waiting for Godot*, tienen una perpetua sensación de malestar. Pozzo se queda ciego e imposibilitado, y Lucky es mudo al final. En *Endgame*, Nagg y Nell son

viejos e inválidos y no pueden salir de sus cubos de basura. Hamm es ciego y no puede andar, Clov no puede sentarse y continuamente se encuentra mal. Mrs. Roonoy, en *All That Fall*, es gorda, senil e hidrópica, y su marido es ciego. Krapp, en *Krapp's Last Tape*, es un viejo achacoso grotescamente ataviado: pantalones demasiado cortos, camisa sucia sin cuello, bolsillos abombados, sucios y enormes zapatos blancos, cabellos grises en desorden; apenas oye, es tremendamente miope y le encantan los plátanos que, por cierto, agravan su estreñimiento crónico. En *Happy Days*, Winnie es miope y va quedándose ciega, mientras que Willie va quedándose sordo. Y lo mismo sucede en las novelas. En la última de la trilogía, *The Unnamable* no sólo carece de nombre sino también de cuerpo. Es una especie de bulto parlante que observa el mundo asomándose desde el interior de un cántaro, como figura de propaganda, colgado a la puerta de un restaurante, cuya propietaria le da de comer y le cambia el serrín una vez a la semana. Molloy se sostiene sobre muletas o apoyándose en una bicicleta, está casi ciego y casi sordo, y va perdiendo la memoria. Finalmente, en *Watt*, los 28 miembros de que consta la familia Lynch tienen todos ellos una u otra deficiencia física.

Las obras de Beckett carecen de caracteres y de *plot* convencionales porque abordan los temas desde un nivel en el que no existen ni caracteres ni *plot*. Los caracteres presuponen siempre que la naturaleza humana, la diversidad de personalidades y la individualidad son cosas reales e importantes. El *plot* puede existir solamente si asumimos que los sucesos en el tiempo son significativos. Hamm y Clov, Nagg y Nell, Vladimir y Estragon no son caracteres sino encarnaciones de actitudes humanas básicas. Podrían conectarse, en todo caso, con las virtudes y los vicios personificados en los *Mystery Plays* medievales o con los personajes de los Autos Sacramentales. Y lo que sucede en esas obras no son incidentes con un principio y un final definidos, sino que nos hallamos ante situaciones o tipos de situación que se repetirán eternamente. Por eso, el esquema del acto I de *Waiting for Godot* se repite con algunas variaciones en el segundo acto. Por eso Clov no abandona realmente a Hamm en *Endgame*, sino que en la escena final los vemos a los dos congelados en una posición de tablas. Ambas obras recrean el modelo de la disparatada canción de Vladimir acerca del perro que sigue comiendo y muriendo, comiendo y muriendo, comiendo y muriendo... Es una canción cuyo final vuelve al principio.

Aquellós críticos creían que una buena obra de teatro debe presentar un asunto completamente desarrollado, bien expuesto y finalmente resuelto. Podría decirse que, en este sentido, los temas de Beckett son eternos, pues,

frecuentemente, no tienen principio ni fin. No sabemos quién es Godot, ya que nunca llega. Vladimir y Estragon seguirán esperando no-sabemos-qué. En *Endgame*, no llegamos a ver en el escenario ni la catástrofe anterior a la obra, ni al niño que probablemente anuncia una nueva historia. Como observa Wellwarth (1974:62), la pieza representa una de las ideas más claras de su autor: la futilidad de cualquier intento de llegar a una conclusión, sea ésta del orden que sea. El título puede aludir a la extinción de las vidas de los personajes, al final de la existencia humana o a los movimiento últimos de un juego de ajedrez fantásticamente desvirtuado. La obra es un *ballet* estático a cargo de dos peones inmóviles, un rey indefenso y un caballo errático, que termina en una insoluble situación de tablas. En *All that Fall*, no llegamos a saber si Mr. Rooney vio el accidente del tren, si, en realidad, se trató de un accidente, si arrojó del tren al niño o si, al menos, no impidió que cayera. ¿Cuál será ese secreto del que tan misteriosamente se habla en *Come and Go*?

Aquellos críticos creían que una buena obra de teatro debía reflejar fielmente la naturaleza y retratar las maneras y amaneramientos generacionales en esbozos elegantemente observados. Las creaciones de Beckett a menudo parecen reflexiones sobre sueños y pesadillas. Revelan su experiencia de la fugacidad y la temporalidad; su sentido de la enorme dificultad trágica de llegar a ser conscientes de nuestros propios *egos*, en ese implacable proceso de renovación y destrucción que comporta el paso del tiempo; de la dificultad de comunicación entre los seres humanos; de la eterna persecución de la realidad en un mundo en el que todo es incierto y en el que la línea divisoria entre el sueño y la vigilia se halla en continua mutación. Obsérvese, en este sentido, el proceso lento, como de pesadilla, de Mrs. Rooney, en *All that Fall*, en su camino hacia la estación y sus intentos fallidos de establecer contacto con otras personas. En *Krapp's Last Tape*, Beckett utiliza el grabador para mostrar la vaguedad de la personalidad humana. El *ego* actual se encuentra con una encarnación anterior que le resulta absolutamente extraña. Es el problema de la siempre cambiante identidad del yo. En *Embers*, Henry relata una historia que se convierte en una semialucinación, una auténtica melodía de soledad: una urdimbre de recuerdos de los que no surge ninguna imagen clara, de preguntas que no obtienen respuesta. Las voces que Henry oye provienen de sí mismo y son tan incomprensibles como lo es él mismo.

Aquellos críticos creían que una buena obra de teatro debe apoyarse en un diálogo ingenioso de respuestas prontas y agudas. En lugar de ello, las obras de Beckett ofrecen en muchos casos garrulerías incoherentes. Desde el momento en que la acción no significa nada, todo lo que el hombre hace no

es sino absurda pretensión. En *Endgame* hay una escena en que Hamm da órdenes a su perro de trapo. Hamm, que está ciego, pregunta a Clov si el perro está de pie junto a él, "implorándole". Clov responde que sí, aunque el perro sigue tumbado en su sitio y no puede implorar a nadie. Vladimir y Estragon están condenados a mostrarse mutuamente la realidad de su existencia, en balde buscan un contenido que puedan comunicarse. Sus palabras se las lleva el viento y sus actos no dejan ninguna huella. Sólo disponen ya de lugares comunes y deben recitar sus parlamentos con monotonía, como un castigo. Su diálogo está caracterizado por esa cualidad repetitiva característica de la "cross-talk" de la jerga de los comediantes.

En su tesis sobre Beckett ("La insuficiencia del lenguaje"), Niklaus Gessner (1957) viene a demostrar que, si las obras de Beckett expresan la dificultad de hallar un significado a un mundo sujeto a un cambio incesante, su utilización del lenguaje muestra las limitaciones del lenguaje tanto como medio de comunicación como de vehículo de expresión o instrumento de pensamiento. Hay que encontrar un medio de expresión más allá del lenguaje. Hay que revelar la realidad que se esconde tras las palabras. Por ello, muchas veces, la acción de los personajes contradice su expresión verbal: "Let's go", dicen los vagabundos de *Waiting for Godot* al final de los dos actos, pero no se mueven, no se van. En este sentido hay que valorar también la importancia del mimo y del silencio en las producciones de Beckett. El lenguaje aquí sirve para expresar la desintegración del lenguaje. Gessner ha encontrado diez modos diferentes de desintegración del lenguaje en *Waiting for Godot*, que van desde los simples malentendidos o "dobleentendidos" hasta los monólogos (signos claros de la incapacidad de comunicación que exhiben los personajes), clichés, repeticiones de sinónimos, torpeza a la hora de encontrar la palabra correcta, "estilo telegráfico", es decir, pérdida de la estructura gramatical, etc. La propia naturaleza del diálogo se viene abajo puesto que éste no comporta un intercambio dialéctico real. O las palabras más simples han perdido su significado -como cuando al niño mensajero de Godot le preguntan si es feliz y responde: "I don't know, sir"- o los personajes son incapaces de recordar lo que acaban de decir.

En un mundo sin sentido que ha perdido sus últimos objetivos, el diálogo, como la acción, se convierten en un mero juego para pasar el tiempo; como señala Hamm al final de *Endgame*:

"... babble, babble, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together and whisper together in the dark..." (p. 70).

Aunque el teatro del absurdo se centró en París, no se trata de una corriente esencialmente francesa, pues también tiene sus exponentes en Inglaterra, España, Italia, Alemania, Suiza, la Europa del Este y los Estados Unidos, si bien, se observa una relativa ausencia de dramaturgos del absurdo en este último país, lo cual se debe al hecho de que esa convención dramática surge de un sentimiento de profunda desilusión al privar a la vida de significado y finalidad. Este sentimiento ha sido característico de países como Francia e Inglaterra en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Ciertamente es que Norteamérica se vio atacada por una gran crisis de optimismo, de aquel optimismo que la había caracterizado, pero no acusó tan profundamente esta pérdida de significado y propósito vitales, supuesto que el *American Dream* es todavía un sentimiento y una práctica vital muy fuertes. La fe en el progreso que caracterizó a Europa en el siglo XIX, ha sido mantenida por los americanos durante el siglo XX.

Así y todo, se observan influencias, en la superficie al menos, del teatro del absurdo en lo que se ha llamado el "Nuevo Teatro Americano", que vendría a ser, en cierto sentido, un movimiento paralelo al de los "Nuevos Dramaturgos Ingleses". Cuatro son los nombres básicos que integran ese "Nuevo Teatro Americano": Jack Richardson, Jack Gelber, Arthur Kopit y el que puede ser considerado portavoz del movimiento, Edward Albee.

Resulta curioso el hecho de que la primera vez que Albee oyó que era incluido en el teatro del absurdo, se sintió indignado por creer que aquel apelativo se empleaba para designar la producción insustancial de Broadway. Según el propio Albee, el propósito del auténtico *teatro del absurdo* es "lograr que un hombre afronte la condición humana tal como es en realidad" (1962:31). Y Richard E. Amacher (1971:42) sugiere que, aunque admitamos que Albee pudo haber llegado a esa conclusión por su cuenta, la verdad es que Martín Esslin había dicho en letras de molde prácticamente lo mismo alrededor de un año antes. En efecto, según Esslin (1977:418):

"... the Theatre of the Absurd does not reflect despair or a return to dark irrational forces but expresses modern man's endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment".

Piensa Albee que el teatro del absurdo es la adopción de ciertos conceptos filosóficos existencialistas y postexistencialista, referentes principalmente al intento del hombre por dar sentido a su situación, que carece de propósito, en un mundo absurdo. Para nuestro autor, "the world makes no sense because the moral, religious, political and social structures

man has erected to 'illusion' himself have collapsed" (Albee 1962:31). Y cita a Camus, Ionesco y Esslin en apoyo de sus ideas. Para Amacher no hay dudas al respecto; Edward Albee bebe, aunque lo niegue, en las fuentes de la corriente del absurdo; es uno más junto a Beckett o Ionesco. Más aún, piensa el citado crítico que "si la vanguardia francesa ejerció algún influjo sobre el teatro norteamericano de principios de la década 1960-70, lo hizo por medio del temprano realismo social de las obras de Albee, como *The Zoo Story*, *The Sandbox*, *The Death of Bessie Smith* y *The American Dream*, y no a través de los dramas más existencialistas de Sartre, Camus y Beckett" (Amacher 1971:43).

Así y todo, no todos los críticos convienen en afirmar tan rotundamente este punto. Indudablemente, existen puntos comunes entre ambas convenciones de escena, pero diferencias también se observan. Parece que Albee llega al primer nivel del absurdo, es decir, a la crítica despiadada, a la sátira de la sociedad complaciente y complacida, pero de ahí no pasa. El descenso a la capa más profunda del despropósito en la existencia humana no le interesa porque, tal vez, no le sirve para sus propósitos. Al igual que los dramaturgos del absurdo, siente la alienación del individuo en medio de una sociedad de orientación grupal. Puesto que observa que las convenciones sociales se han convertido en mecanismo de defensa que contribuye esencialmente a esa alineación, su método es el del satirista. El espíritu satírico revela las debilidades de la sociedad para ridiculizarlas y restaurar de esta manera el equilibrio. Como sugiere Thomas E. Porter (1972:321), "el teatro del absurdo coloca al hombre moderno frente al Vacío y explora dramáticamente este momento de confrontación: qué acucia a la mente, qué imágenes tiene el visionario, qué emociones surgen en este momento... Albee no va tan lejos... no decide si el hombre puede comunicarse, ni si, en última instancia, la comunicación vale la pena; ataca las maneras y actitudes de la sociedad que le impide al hombre comunicarse. Una vez derribadas las barreras artificiales, se verá si hay esperanzas de lograr una comunidad".

En 1958, cuando Albee se acerca a los treinta años y se halla en un estado de verdadera "desesperación", escribe *The Zoo Story*, obra que iba a marcar el comienzo de su encumbramiento como rey del *Off-Broadway*. La acción viene situada temporal y espacialmente. Es verano, un domingo por la tarde. El lugar de los hechos, Central Park, Nueva York. Un hombre de mediana edad, Peter, está sentado en un banco del parque y lee tranquilamente un libro. De pronto aparece otro personaje, Jerry, algo más joven que el anterior. Trae aspecto cansado y comienza a hablar con Peter. Sus preguntas y declaraciones parecen absurdas e impertinentes. A Peter le gustaría que le dejaran en paz, pero tiene que soportar las insolencias del

otro por educación. A través de la conversación, ambos hombres nos muestran sus intimidades, sus vidas; las dos miserables a distinto nivel. El diálogo se hace punzante y cruel. Jerry escarba en las heridas vitales de Peter, con lo que la primera indiferencia de éste pronto se torna en nerviosismo e irritación. Pero Jerry sigue importunándolo con insultos y actitudes, llegando, incluso, a echarle fuera de "su" banco. En este punto, ante el furor de Peter, Jerry le incita a luchar por su hombría y por el banco, arrojándole una navaja para que pelee. Peter, asustado, trata de huir pero Jerry impide su fuga y lo abofetea; entonces, enfurecido, toma la navaja y la empuña en actitud amenazante, pero retrocede sin intención de atacar. Jerry se abalanza sobre él y la navaja se incrusta en su propio cuerpo. Jerry se *ha suicidado*. No cabe duda de que la obra de Albee es amarga. Parece que no deja salir al hombre de ese caos monstruoso que domina nuestra desatinada existencia. Elementos del teatro del absurdo encontramos, en primer lugar, en la acción y en el diálogo, pues son arbitrarios, "absurdos" y dislocados. También en la temática observamos que el autor está flagelando a una sociedad vacía y autocomplacida, en la cual no existe la comunicación, y la vida carece de sentido, temas que son básicos en el teatro del absurdo.

La ausencia de comunicación se detecta asimismo en *The American Dream*. Los personajes de esta obra se hallan distanciados, "arrancados" los unos de los otros por el egoísmo y la impotencia. El calor humano que podría haber en el amor materno, marital o familiar, o, al menos, la atracción sexual se han desvanecido en esa atmósfera absurda y carente de significado, en la cual sólo campan enfermizas actitudes burguesas tales como la preservación de las apariencias, la cobardía y el autoengaño. Es ésta una de las creaciones de Albee que más se acerca a la convención de Beckett y sus prosélitos. Observamos esa "devaluación" del lenguaje al expresar los hipócritas, artificiales y vacuos sentimientos de hospitalidad y cortesía burguesas. Una muestra de este diálogo bastará:

DADDY.- Uh... Mrs. Barker, is it? Won't you sit down?

MRS. BARKER.- I don't mind if I do.

MOMMY.- Would you like a cigarette, and a drink, and would you like to cross your legs.

MRS. BARKER.- You forget yourself, Mommy; I'm a professional woman. But I will cross my legs.

DADDY.- Yes, make yourself comfortable.

MRS. BARKER.- I don't mind if I do" (Albee 1961:77).

Otra clave para relacionar esta obra con las del teatro del absurdo la encontramos en esa escena en que Mrs. Barker confiesa no saber a qué ha

venido exactamente a la casa de Mommy, Daddy y Grandma. Se trata de un motivo que aparece a menudo en las obras de Beckett, Ionesco o Genet y que expresa la arbitrariedad e irrelevancia de toda acción en un mundo privado de propósito.

Box y *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* son dos obras "independientes" que pueden representarse por separado, pero, en opinión del autor, son más efectivas si se representan "enredadas". Más aún, advierte Albee que *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* quizá no se hubiera escrito si *Box* no se hubiera compuesto con anticipación; la primera es, por tanto, un desarrollo de la segunda. *Box* es una obra abstracta que carece de acción y de actores. Al abrirse el telón la oscuridad reina en el escenario. Se encienden lentamente las luces para mostrar el contorno de un gran cubo que ocupa una gran parte del proscenio. Excepto unos pocos efectos sonoros (boyas, gaviotas), el espectador no oirá más que una voz en *off* que recita una especie de poema en prosa. Como ha observado Ronald Hayman (1971:85), Beckett y Pinter tendrían mucho que ver en este método, sobre todo Beckett. El efecto hemos de buscarlo a través de las propias palabras, en el propio texto y en los intersticios. La cadencia, el ritmo, las pausas... serán de capital importancia; esas cadencias que reverberan en *Happy Days*. Sin embargo, Albee es más específico que Beckett a la hora de entregar direcciones escénicas; acota la duración exacta de las pausas principales, que unas veces son largas, otras duran tres o cinco segundos:

"VOICE.- (*Matter-of-fact; announcement of a subject*)

Box.

(*Five-second silence*)

Box.

(*Three-second silence*)

Nicely done. Well put...

(*Pause*)

...together. Box.

(*Three-second silence. More conversational now*)

Room inside for a sedia d'ondalo, which, in English -for that is Italian-would be, is, rocking chair. Room to rock. And room to move about in... some. Enough" (Albee: 1970:3).

En *Box* no hay personajes y en *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* se toman prestados de otros escritores casi todos los parlamentos, para fragmentarlos luego y subvertirlos a nivel de control consciente. A la hora de aproximarnos a estas obras, es interesante considerar los comentarios de su autor, sobre todo la afirmación de que el uso del inconsciente en el

teatro del siglo XX constituye su evolución más notable. En este sentido afirma Albee que "whatever symbolic content there may be in *Box* and *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*, both plays deal with the unconscious, primarily" (Rutenberg 1969:247). Efectivamente, ambas producciones constituyen un experimento que trata de liberar lo dramático de lo consciente. Estamos ante un *collage* de palabras e imágenes, un método surrealista para penetrar el suave barniz de la realidad personal, religiosa y política de nuestros días.

Cesa la voz y se hace el silencio en escena, un silencio roto sólo ocasionalmente por el ruido de las boyas y las gaviotas. La luz se desvanece lentamente y con ella desaparecen también estos sonidos. Durante el "apagón" se prepara el escenario para *Quotations*. Permanece el contorno del cubo, en cuyo interior surge ahora la cubierta de un transatlántico. Luz de un brillante día en medio del océano. Cuatro personajes: Chairman Mao, al lado de la barandilla, habla con un tono razonable, sin levantar la voz ni entregarse al histrionismo; se dirige continuamente al público y es sabedor de la presencia de los otros tres personajes, pero nunca los mira ni le afecta lo que ellos dicen en lo más mínimo. Long-Winded Lady es una señora de sesenta años normal y corriente, sentada en una hamaca; a veces se dirige al Minister, nunca al público; otras veces se ensimisma. En realidad, usa al Minister como caja de resonancia. Old Woman es una mujer pobremente vestida y lleva una bolsa que contiene una naranja, una manzana, una lata de judías y otra de carne; de todo ello comerá ocasionalmente durante la representación. No ignora la presencia de los otros personajes pero se dirige únicamente al público. Su lectura del poema de Will Carleton será emotiva, aunque sin exagerar la nota. Puede mirar a los otros caracteres de vez en cuando, pero no debe dar la sensación en ningún momento de que lo que ella dice proviene de o tiene relación con los parlamentos de los demás. Podrá, en todo caso, cabecear mostrando acuerdo con las palabras de Mao o aceptando la triste postura de Long-Winded Lady. Recita intermitentemente unos versos que nos hablan de la vida y sufrimientos de una anciana como ella. El Minister, un hombre de setenta años con cuello clerical y cara rojiza, carece de "lines" y permanece todo el tiempo sentado en una silla. Prestará atención a las palabras de Long-Winded Lady y se entretendrá con su pipa, su petaca y sus cerillas. De vez en cuando se dormirá. Ignora por completo la presencia del público, así como la de Mao y Old Woman.

Observamos, pues, que uno de los personajes no habla, otro repite citas de Mao, otro recita un poema de Carleton. Sólo uno tiene diálogo de Albee. Como hemos dicho antes, el significado de este experimento hay que hallarlo en los intersticios monologales, en la asociación de ideas, la cual

procede de la yuxtaposición de experiencias aisladas e interpretaciones de la realidad. La obra genera su propio significado a través de la asociación, no a través de la ideología de Mao o del sentimiento poético de Carleton.

Señala Bigsby (1975:159) que los diferentes personajes representan el pasado (Old Woman), el presente (Long-Winded Lady) y el futuro (Mao); la realidad externa, interna y social. Pero a Albee le preocupan menos las diferencias que las similitudes. Todos ellos están unidos por la insistencia en las imperfecciones de la vida y por la conciencia de una crisis inminente. Como la propia audiencia, a la que representan de algún modo, se hallan reunidos y sentados en un lugar apretado y estrecho, sin establecer comunicación, y remodelan su experiencia en un entretenimiento sensiblero, en unas reminiscencias personales o en dogma político. El hecho de que la obra no nos entregue un significado claro crea una ambigüedad que obliga al público a suministrar causas de ese miedo generalizado que subyace a la representación. Temas y motivos se yuxtaponen para proporcionar símiles y relaciones. Palabras enigmáticas, sugerencias de cataclismo y aforismos de Mao describen el momento de la aniquilación.

El mensaje explícito de la obra es la necesidad de restablecer los vínculos entre los individuos, vínculos que han sido quebrados por el egoísmo y la deliberada ignorancia de las fallas humanas. Tanto de autoengaño tiene el estúpido optimismo político de Mao como la falta de introspección que exhibe Long-Winded Lady. Albee siempre ha puesto de manifiesto que la negación de la realidad y el rechazo del sentido de crueldad y de pérdida -aspectos ineludibles de la existencia- son las causas primordiales de la tendencia al aislamiento, a la desesperanza y a la destrucción. Los seres humanos ya no se comunican porque habitan mundos separados, contruidos por cada cual. Es la autodecepción de que hace gala Long-Winded Lady:

"...One... concludes things -and if those things and what is really there don't...are not the same... well!... it would usually be better if it were so. The mind does that: it helps" (Albee 1970:27).

La actitud de resignación que caracteriza a este personaje nos recuerda a Winnie en *Happy Days* y la estructura de la obra, el método de construcción a través del engranaje de monólogos, aparentemente independientes, procede de Beckett, al menos nos hace pensar en *Play*. En cualquier caso, *Box-Mao-Box* es una notable labor de investigación sobre la naturaleza del drama y parece un intento serio de cambiar tal naturaleza. Nos hallamos ante la obra más aventurada del dramaturgo, supuesto que

intenta destruir la narrativa dramática convencional, la narrativa lineal o secuencial, para reemplazarla por una estructura abstracta, musical. Es una creación que incide en la médula misma del problema del arte. Es una provocación y un reto al espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALBEE, Edward. 1961. *The American Dream and The Zoo Story*. New York: Signet Books.
- ALBEE, Edward. 1962. "Which Theater is the Absurd One?". In: *New York Times*, February 25, 1962.
- ALBEE, Edward. 1970. *Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. London: Jonathan Cape.
- AMACHER, Richard E. 1971. *Edward Albee*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- BECKETT, Samuel. 1958. *Endgame*. New York: Grove Press.
- BIGSBY, C.W.E. 1975. "Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung: Albee's Diptych". In: C.W.E. Bigsby, ed., *Edward Albee (A Collection of Critical Essays)*. New Jersey: Prentice-Hall/Englewood Cliffs.
- ESSLIN, Martin. 1977. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books..
- GESSNER, Niklaus. 1957. *Die Unzulänglichkeit der Sprache*. Zurich: Juris Verlag.
- HAYMAN, Ronald. 1971. *Edward Albee*. London: Heinemann.
- HENSEL, Georg. 1972. *Samuel Beckett*. México: Fondo de cultura Económica.
- KENNER, Hugh. 1980. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson.
- PORTER, Tomas E. 1972. *El mito y el teatro norteamericano moderno*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- RUTENBERG, Michael. 1969. *Edward Albee: Playwright in Protest*. New York: DBS Publications.
- WELLWARTH, George E. 1974. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza.

UN BECKETT SEMIOTICO NO ES ABSURDO

Beatriz PENAS IBÁÑEZ

La tesis de este artículo descansa sobre la hipótesis de que los estudios que se han realizado sobre el teatro de Samuel Beckett y que han contribuido a fijar y expandir la denominación de Teatro del Absurdo son estudios enraizados en teorías tradicionales del lenguaje. Entre estos estudios, por lo demás profundos y esclarecedores, destacamos a Murray, Esslin (1969), Hayman (1979) y Styan (1975). Esta literatura crítica encuentra dificultades en la inadecuación entre la tarea a realizar consistente en el análisis e interpretación de un universo de signos y el instrumento de análisis, la lengua entendida como universo de la palabra.

La crítica no semiótica utiliza el lenguaje para traducir, su finalidad es contarnos esa verdad a que tiende todo análisis que se precie de válido y ajustado a la realidad, como si la verdad existiera hipostasiada fuera de la obra de arte. Las dificultades empiezan a aparecer cuando se tiene en cuenta el objeto del análisis que viene a ser la totalidad del artificio teatral, el conjunto de signos de todo tipo, llamémosles lingüísticos y no-lingüísticos. El problema va a ser el de la ATOMIZACIÓN de esos estudios. Paralelamente a esta dificultad corre la de lograr la armonización de funcionamiento conjunto de los subsistemas a los que conduce todo análisis atomizante: mímica, vestuario, proxémica, decorados, entonación,

elementos paralingüísticos que afectan al significado de este tipo de teatro más si cabe. ¿Qué hacer después de haber desmenuzado todos estos componentes? queda la difícil tarea de articularlos entre sí y con la corriente lingüística que se desgrana sobre el escenario. Queda también pronunciarse por una conclusión veraz cuando ya el lenguaje ha sido reducido en escena a juego de palabras donde certeza y veracidad no hallan cabida. ¿Cómo obtener un análisis verdadero y unívoco a partir de una pieza planeada como el juego de la gallina ciega, en la que hay que descubrir significados bajo máscaras? más aún, ¿cómo verificar tales análisis si el autor parte de un diseño múltiple de la realidad en el que están insertos segmentos de corte serio, incluso trágico, por un lado, y por otro segmentos cercanos a la farsa?. Beckett no se pronuncia, presenta ambos planos al espectador y deja a éste la labor de descifrar y decidir qué es lo significativo y qué es insignificante.

La crítica tradicional es un análisis de significados, de lo que la obra dice, y no es extraño que se encuentre en posición difícil ante una obra que más que decir quiere hacer ver.

En el presente caso proliferaron los ensayos y trabajos más o menos extensos, surgió así la necesidad de un replanteamiento de significado más profundo y más allá de los personajes, un planteamiento crítico general, semiótico, que nos ha de conducir a la corriente signica y comunicativa que se establece entre autor y público por medio de la representación teatral que es instrumento fruto del diseño de su creador. Aunque la obra no "diga", el autor, a ciencia cierta, sí quiso decir. Con ésto el énfasis recae sobre el proceso de comunicación artístico-teatral más que sobre la significación, se nos permite repasar el proceso de creación artística y ver cómo el autor al enfrentarse a la convención teatral debió de hallarla esclerótica, poco adecuada a su afán comunicador. Beckett quiere asegurar la efectividad de su trabajo artístico, convertirse en creador de un universo de signos que realmente funcione y ponga en marcha el mecanismo activador del proceso interpretante de parte del público. El autor tiene que inventar el modo de conseguir que este proceso activo de semiosis se establezca y para ello se vale de todo aquello de que dispone, imagen o sonido, y los dispone a su manera en forma de *laberinto*, en donde nos hace penetrar este Dédalo irlandés; como tal laberinto se nos va desarrollando su obra en la representación e igual que en aquel encontramos un hilo de Ariadna que nos permite orientarnos sin que se produzca un total extrañamiento del significado. El significado es a toda obra de arte como la salida que todo laberinto precisa tener. Ese hilo conductor ha sido arteramente desenvuelto por Samuel Beckett, ahora Ariadna, antes Dédalo, y es más una marca que no se diferencia del edificio por estar inscrita en él como parte suya, nos

estamos refiriendo al mecanismo o recurso de la repetición. Es este signo inscrito entre signos y que alude a ellos la clave metateatral, la Rosetta que delata a un autor cuidadoso de que el "lector" de signos no se pierda en la maraña creada para desorientarlo y así, paradójicamente, obligarlo a fijar su atención. Este interés garantiza la voluntad y la propiedad comunicativa de la pieza teatral, excluye el sinsentido o absurdo en sentido estricto, impulsa la tarea intelectual de la interpretación, excluye, por otro lado, la pasividad catártica a que conduce el teatro fácil y, repetimos, asegura la participación inductivo-abductiva del que se expone al teatro de Beckett. Excluye, decimos, el sinsentido, ya que estrictamente hablando, absurdo es la ausencia de sentido y éste no parece ser nuestro caso aunque sigamos aludiendo con este nombre genérico de Teatro del Absurdo a las obras de autores por otra parte dispares; en este caso utilizamos el término *absurdo* refiriéndolo a una noción literaria, no a una noción lingüístico-filosófica. Decimos que impulsa la tarea intelectual de la interpretación precisamente por el juego entre lo serio y lo lúdico a que dan pie las afirmaciones contradictorias, los juegos de palabras y de otro tipo que se ejecutan sobre el escenario. En este vaivén tragicómico no es fácil dar primacía a ninguno de ambos elementos sin concluir que ello es precisamente prueba de absurdo, a no ser que nuestro punto de mira se aproxime al falibilismo semiótico que acoge ambas posibilidades, en el universo de la semiosis no hay lugar para una jerarquía de los signos, ¿por qué privilegiar una interpretación sobre otra?, cada interpretación cumple su propia función de recrear un universo semiótico y ampliar, ensanchar por esta mediación nuestro conocimiento de la realidad; el sentido común y la ética que rigen el adecuado uso de la lógica garantizan la "verdad" entendida como adecuación pragmática entre causas y efectos.

Decimos también que *Waiting for Godot* excluye la pasividad catártica y con ello se acerca al *V-effect* postulado por Brecht, y así asegura la participación de los espectadores que han de esforzarse en crear sentido, ser autores ellos mismos de una interpretación en la que encajen todas las piezas informativas que ha proporcionado Beckett, para ello han de movilizar las capacidades inductivas del intelecto para luego arriesgarse a la abducción¹.

Antes de seguir adelante en esta dirección volvamos la vista atrás; para recapitular digamos que espero que esta aproximación semiótica ponga de relieve un hecho diferencial: la crítica basada en una filosofía tradicional del lenguaje se preocupa del significado que acarrea el vehículo significante, en este caso la pieza de teatro; la crítica semiótica se ocupa, antes bien, por el proceso de comunicación que establece el medio teatral; con esto se pretende dar relieve a las diferencias entre ambos enfoques y a como afectan nuestros

procesos mentales. Tradicionalmente el signo se ha venido concibiendo como la unidad compuesta de significante y significado en donde A Significa B, ($A \equiv B$) en una relación de equivalencia establecida sobre una decisión arbitraria por la que *WAITING FOR GODOT* \equiv *TENEMOS QUE ENVEJECER Y MORIR*, ambos términos se traducen mutuamente. El signo a la luz de la Semiótica no es arbitrario sino motivado, como toda operación lógica inferencial. El signo establece una implicación de tipo condicional $A \supset B$, si A entonces B, donde un término interpreta a otro, donde diferentes interpretaciones no se excluyen porque la relación entre los términos no es de equivalencia.

La crítica tradicional se mueve a gusto en el análisis de obras de teatro convencionales que a su vez establecen relaciones de pseudoequivalencia con la realidad. En este teatro de la palabra la pseudoequivalencia sólo consigue esconder, enmascarar la realidad, mentir en el sentido extramoral de mentira-metáfora que desde Nietzsche ha llegado a Derrida y Eco². Hoy la crítica semiótica es la que puede moverse con libertad al encarar el nuevo teatro, el teatro de signos que *denuncia*, expone la falsedad de la equivalencia entre teatro y realidad y la evita para evitar así ocultar la realidad humana. Este último tipo de teatro y crítica comparten el mismo método, sus dramaturgos y críticos inventan sistemas de reglas que van a generar sus respectivas interpretaciones. Estas reglas tienen forma de inferencia, la más audaz de las inferencias es la abducción o hipótesis: el dramaturgo hace una hipótesis sobre el mundo y la interpreta en su obra mientras el crítico hace una hipótesis sobre la obra del anterior para elaborar la suya propia, por eso encontramos dramaturgos-críticos y críticos-creadores. Toda interpretación añade a la comprensión del mundo, la materia, que es el significado total y que se caracteriza por su interpretabilidad. Desde este punto de mira semiótico, pues, hacemos la siguiente afirmación: *toda* interpretación procede, luego se suma y a su vez se convierte en generadora del universo de la semiosis que así está sujeto a constante redefinición; Beckett activó este proceso de forma notable y reconocida, sus interpretaciones incrementan nuestro entendimiento del teatro y del mundo. Desde este punto de vista recordemos a Beckett como crítico de la labor de Marcel Proust, conocedor de las tareas de lectura y reescritura en su doble papel de creador y crítico. En su faceta de creador su labor interpretativa de viejos temas de la cultura cristiana alcanza gran originalidad, analicemos el así llamado monólogo afásico de Lucky³ en el que lo viejo se hace nuevo y significativo.

Comienza Lucky su monólogo a instancias de Pozzo, personaje que conduce al de Lucky por una cuerda, lo hace bailar y pensar, y así Lucky

como una marioneta suelta esta serie; corrida sin pausas gramaticales; a modo de disco rayado que suena en boca de muñeco; aun así se abre paso el significado a través de la maraña sintáctica, las voces resuenan en los oídos de los espectadores llenas de contenido y contra lo que podría esperarse convierten la escena en imprescindible dentro del primer acto.

El monólogo toca cuatro tópicos, primeramente Dios y lo aleatorio de su amor por algunos frente a su condenación de los otros. En segundo lugar la vida humana entendida como repetición continuada de los mismos actos, mito de Sísifo. Menciona en tercer lugar la ley que sujeta al hombre a un deterioro irremediable y en cuarto la ley que sujeta todo lo que hay sobre la Tierra a degeneración y destrucción final. Estos cuatro temas, por ese orden, un Dios personal con barba blanca, fuera del tiempo y del espacio, apático (que no sufre ni siente), atámico (que no se maravilla ni pasma), y afásico (que no dice, ni piensa, ni se expresa) pero que nos ama cálidamente, con algunas excepciones. Una vida humana consistente en alimentarse y defecar, en pasar el tiempo derrochando o anhelando lo que no está presente, insatisfacción en el hacer y en el deshacer. Un deterioro físico inevitable a pesar de la práctica de deportes y de los avances en la medicina. Una destrucción que afectará también a la Tierra en el caos final. Así llegamos al final del discurso monologado de Lucky que repite sin pausa las palabras *skull* y *unfinished*. La última palabra pronunciada por el personaje es *UNFINISHED*, ella es índice del discurso mismo que es una complicadísima oración en potencia, inconclusa, "unfinished". Esta palabra también es índice que apunta a la vida y la representa simbólicamente: cuando la persona muere su proceso vital se ve interrumpido sin haber llegado a una conclusión estética, sólo se pone término al curso de actos rutinarios habitualmente repetidos.

Lucky es el dictador, un personaje maquinal al que no consideramos emisor adecuado, antes bien es Beckett quien a través de éste está señalando la vaciedad del lenguaje; lenguaje equiparable a la red de los pescadores, éstos la lanzan al océano con intención de apresarlos pero a esa red pulcra y medida se le escapa el caudal de la vida. El discurso de Lucky es una red especialmente enmarañada, la red lo tiene prisionero a él, Beckett articula este símbolo de la red en la escena anterior al monólogo:

Pozzo: He used to dance the farandole, the fling, the brawl, the jig, the fandango, and even the hornpipe. He capered. For joy. Now that's the best he can do. Do you know what he calls it?

Estragon: The Scapegoat's Agony.

Vladimir: The Hard Stool.

Pozzo: The Net. He thinks he's entangled in a net.

Si ahora, antes de concluir, retomamos nuestro argumento donde se decía que Beckett ha activado de forma notable el proceso interpretante semiótico, no está de más citar con Adolfo Prego (1972:312) las palabras de nuestro Baltasar Gracián: "Todo cuanto hay se burla del miserable hombre. El Mundo le engaña, la Vida le miente, la Fortuna le burla, la Salud le falta, la Edad se pasa, el Mal le da prisa, el Bien se le ausenta, los Años huyen, los Contentos no llegan, el Tiempo vuela, la Vida se acaba, la Muerte le coge, la Sepultura le traga, la Tierra le cubre, la Pudrición le deshace, el Olvido le aniquila, y el que ayer fue hombre hoy es polvo y mañana nada".

Gracián y Beckett representan en su obra realidades similares pero, cada uno de ellos interpreta a su manera y crea su particular esfera de semiosis⁴, esferas que, aunque separadas por varios siglos, usan signos comunes porque interseccionan en el universo cultural. En este universo no hay limitaciones espaciotemporales.

NOTAS

1 Abducir es trazar de forma tentativa y arriesgada un sistema de reglas de significación que permiten al signo adquirir su significado. Peirce utiliza ambos términos, abducción e hipótesis, para esta clase especial de inducción". Suppose I enter a room and there find a number of bags, containing different kinds of beans. On the table there is a handful of white bean; and, after some searching, I find one of the bags contains white beans only. I at once infer as a probability, or as a fair guess, that this handful was taken out of that bag. This sort of inference is called making an hypothesis" (Peirce, 2.623).

La abducción es un acto de coraje imaginativo y debe ser verificada, pero no a la manera de las definiciones y equivalencias con su verificación epistemológica de la verdad de la evidencia, sino a la manera de las implicaciones por medio de una verificación semiótica de su necesidad cultural.

2 Eco llega a definir la Semiótica como la disciplina que estudia todo aquello que puede ser utilizado para mentir, dice en su *A Theory of Semiotics* (1976:58): "Every time there is a possibility of lying, there is a sign-function: which is to signify (and then communicate) something to which no real state of things corresponds. A theory of codes must study everything that can be used in order to lie".

3 Ofrecemos aquí la transcripción del monólogo, los puntos suspensivos ocupan el lugar de partes del discurso de las que hemos prescindido": (...) it is established beyond all doubt that in view of the labours of Fartov and

Belcher left unfinished for reasons unknown of testew and Cunard left unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Cunard that man in Essy that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation and defecation is seen to waste and pine waste and pine and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the strides of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts penicilline and succedanea in a word I resume and concurrently simultaneously for reasons unknown to shrink and dwindle (...) I resume but no so fast I resume the skull to shrink and waste and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown in spite of the tennis on on the beard the flames the tears the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull... in spite of the tennis the skull alas the stones Cunard (mêlée, final vociferations) tennis... the stones... so calm... Cunard ... unfinished...

Son del autor los suspensivos que no llevan paréntesis.

4 Semiosis es el concepto central de la teoría peirceana de *Collected Papers* (1976) "what I call semiotic, that is the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis" (5.488). "By semiosis I mean an action, an influence which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object and its interpretant, this tri-relative influence not being in anyway resolveable into actions between pairs" (5.484)

INDICE

Macario OLIVERA VILLACAMPA, "Corrección y vicio de <i>language switching</i> "	3
Ignacio VAZQUEZ ORTA "Grammar and politeness: Functional pressures on language"	21
Francisco COLLADO RODRIGUEZ "Novela contemporánea: la fantasía tradicional"	29
Celestino DELEYTO ALCALA "Lenguaje cinematográfico, estilo y punto de vista en <i>The Proust Screenplay</i> "	37
María B. NADAL BLASCO "Interpretaciones de la metáfora y el símbolo a través de la Historia: Romanticismo frente a Clasicismo"	53
José Angel GARCIA LANDA "El modo del género narrativo: diversas interpretaciones"	61
Susana ONEGA JAEN "Form and Meaning in <i>The Magus</i> "	69
Carmelo CUNCHILLOS JAIME "Samuel Beckett: Prosa de madurez"	113
José Angel GARCIA LANDA "La subjetividad como máscara en las 'nouvelles' de Beckett"	125
Manuel GORRIZ VILLARROYA "Influencia de Samuel Beckett en el nuevo teatro americano"	139
Beatriz PENAS IBAÑEZ "Un Beckett semiótico no es absurdo"	153