

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos y ediciones de *The Canterbury Tales*:

- Manuscrito Harley 7334, The British Library.
- Edición de Wynkyn de Worde, 1498, The British Library.
- Edición de Francis Thynne, 1532, The British Library.

FURNIVALL, F. J. (1868-77), *A six-Text Print of Chaucer's Canterbury Tales*, 8 parts, London, Chaucer Society.

SKEAT, W. W. (1894-7), *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, vol. IV, Oxford.

BURRELL, A. (1908), *Chaucer's Canterbury Tales, for the modern reader*, London, John Dent.

MANLY, J. M. & RICKERT, E. (1940), *The text of the Canterbury Tales studied on the basis of all known manuscripts*, 8. vols. Chicago.

ROBINSON, F. N. (1974) *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, segunda edición, London, O.U.P.

OTAL CAMPO, J. L. (1980), *Sistema y estructuras dialogales en "The Canterbury Tales"*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Zaragoza.

DISCURSO O MODALIDAD EN THE ASPERN PAPERS

M. Pilar NAVARRO

Cuando en 1888 aparecieran publicados *The Aspern Papers*, la carrera literaria de Henry James estaba pasando por un momento de transición. Mientras en los contenidos de sus obras se van insertando sombras de desilusión y resentimiento, su técnica narrativa evoluciona progresivamente en busca de un método expresivo sobre el que recaiga toda la originalidad del relato.

Como es bien sabido, *The Aspern Papers* es una obra breve, con aire de novela gótica, que incluye una mezcla de ambientes bellos y marchitos y que, en resumen, cuenta la historia o desarrollo de una frustración. Pero es, precisamente, en las piezas cortas donde la intención de un autor se manifiesta con más exactitud, ya que los planteamientos reducidos evitan complicaciones y enredos que una novela extensa pudiera requerir. Considero que es el caso de *The Aspern Papers*: el tema es sencillo, la búsqueda de unos papeles; los personajes son pocos; la acción es escasa; el emplazamiento, una ciudad; el tiempo, breve. A pesar de esta aparente simplicidad, la obra parece encerrar unas cualidades latentes, imperceptibles a primera vista, cuyo conjunto hace que su lectura proporcione el placer que sólo las grandes obras producen.

En mi opinión, y dadas las características de la novela, *The*

Aspern Papers encuentran un estupendo procedimiento de análisis y estructuración en el modelo analítico presentado por R. Fowler en *Linguistics and the Novel*¹ y en el que integra diversas tendencias lingüísticas modernas. Sin embargo, debo aclarar que, el estudio de la novela de James es un objetivo secundario; mi propósito en este breve trabajo consiste fundamentalmente en la aplicación de modelos lingüísticos al estudio de la obra literaria, siguiendo el deseo actual de los lingüistas de aproximar dos materias que por su misma naturaleza deben estar relacionadas: en ambos mundos la lengua es el elemento básico y sin ella ni la literatura ni la lingüística existirían.

Básicamente, el esquema analítico de Fowler parte de la dicotomía generativo-transformacional de la doble estructura, superficial y profunda, y de su procedimiento de relacionarlas por medio de unas operaciones denominadas transformaciones. Su *estrategia*, como el la llama, consiste en utilizar las categorías composicionales de la oración para la descripción del texto. Así, la estructura superficial del relato es el conjunto de oraciones reales que integran la novela y a las cuales se ha llegado por medio de la aplicación mecánica de las transformaciones necesarias. Estas han operado sobre una serie de elementos organizados en o por la estructura profunda. Es decir, toda la novela estaría gestada en este componente subyacente que, una vez constituido debidamente, es depositado en el mecanismo sintáctico para, de forma automática, condicionado sólo por las características de la lengua —en este caso el inglés— y sin libertad por parte del autor, dar la manifestación superficial de la obra.

La originalidad del modelo de Fowler reside, pues, en responsabilizar a la estructura profunda de todos los elementos que van a integrar el relato, ya que, una vez decidida ésta, al autor no le queda capacidad de elección y deberá someterse a las posibilidades que le ofrece su lengua como medio de expresión. Con tal planteamiento, el componente profundo reclama para sí un conjunto de categorías que Fowler encuentra en el modelo de su paisano Halliday: los elementos básicos de la novela estarán agrupados en torno a una *proposición* y a una *modalidad*. Para que estos términos tengan un carácter más literario, la proposición se convierte en *contenido* y la modalidad pasa a llamarse *discurso*. Este es responsable de una serie de selecciones, como diálogo, punto de vista, actitud, visión del mundo, tono, tipo de juicios y opiniones del autor, pensamientos

etc. Se puede decir, muy someramente, que es el *cómo* de la obra; mientras que el contenido es el *qué*.

Para las categorías que integran el contenido de la estructura profunda, Fowler vuelve los ojos a la noción de función, ahora aceptada por diversas teorías lingüísticas. De esta manera la obra se compone de una sucesión de funciones con sus respectivos argumentos, que están representadas por unos *predicados* que operan en torno a unos *nombres*. Los nombres, a su vez, están clasificados en función de los *roles* que desempeñan con un valor similar al de los casos profundos propuestos por Fillmore.

Es, pues, un esquema bastante elaborado a partir del cual se ponen de relieve los distintos elementos que intervienen en la creación literaria. Por otra parte, dado el énfasis depositado en la *modalidad* o *discurso*, el modelo parece especialmente idóneo para analizar la obra que nos ocupa, ya que es este aspecto el que, en los momentos de su composición, atraía el interés de James. Mi propósito, en este estudio, es determinar de manera explícita hasta qué punto el modelo es capaz de demostrar que el valor intrínseco de la novela reside en la citada categoría analítica —modalidad—, con lo cual, además de probar su poder explicatorio, daría una interpretación lingüística a lo que en crítica literaria se ha denominado *punto de vista* y que es un concepto central en este momento de la producción literaria del autor.

Antes de seguir adelante quiero indicar que un estudio completo de la pieza debería comenzar por el análisis de la estructura superficial o *texto*, seguir con la descripción del sistema transformacional aplicado y concluir con la interpretación de la estructura profunda, ahora bien, como mis posibilidades están limitadas por razones que no vienen al caso, debo ceñirme a este último componente, que como he señalado arriba, es fundamental con respecto a *The Aspern Papers*.

En efecto, recordemos que la estructura profunda está constituida por un *contenido* y un *discurso*. El contenido lo integran unos *nombres*, clasificados en *roles*, y que no son sino los argumentos de unas funciones denominadas *predicados*. El discurso, por su parte, incluye unas categorías que serán analizadas posteriormente. Es fácil imaginar que los *nombres* corresponden a los personajes de la novela como veremos a continuación: Los nombres están constituidos por unos rasgos distintivos semánticos, *semas*, cuyo conjunto determinan las características físicas y psíquicas de cada uno de los personajes. Los *semas* relativos a un determinado ser pueden

¹ FOWLER, Roger: *Linguistics and the Novel*, The Chaucer Press, Suffolk, 1977.

presentarse en su conjunto, a través de una descripción completa, en el primer momento de su aparición, o, por el contrario, introducirse lentamente a lo largo del relato, aprovechando las distintas actuaciones de las personas. La elección de uno u otro método depende de la modalidad decidida por el autor. En el caso de *The Aspern Papers*, James optó por el segundo método evidentemente, de tal manera que incluso al finalizar la lectura, se tiene la impresión de no haber terminado de conocer a los personajes. Y esta afirmación es más real de lo que pudiera parecer, porque, si las causas que motivan la extraña actuación de las señoritas Bordereau no se revelan, mucho menos se hace patente el aspecto físico del joven editor ni, lo que es más, algo tan externo e intrascendente como es su nombre. Es, pues, una técnica de "extrañamiento", consecuencia de la modalidad elegida por el autor. Ello hace que la determinación de los semas sea más compleja ya que hay que entresacarlos de fragmentos de texto dedicados a otros fines.

Cuatro son los personajes centrales de la obra: Las dos señoritas Bordereau, Aspern y el editor. Los demás no son más que nombres, desarrollando el papel de instrumentos al servicio de aquellos: Mrs. Prest como guía hacia el palacio y Cumnor como poseedor de ciertos conocimientos útiles. Se puede, sin duda, cuestionar la entidad de Aspern como personaje central. El problema desaparece si se tiene en cuenta su sema más importante, es un dios. Pero comencemos con las dos solteronas.

Juliana Bordereau es un personaje muy especial; sus apariciones a lo largo de la obra no son numerosas; sin embargo su existencia es perceptible casi en todo momento; su espíritu parece estar presente siempre. Se podría hablar de un paralelismo de sensaciones: la omnipresencia de miss Bordereau sobre el lector es similar a la de Aspern con respecto al joven editor. Es importante destacar que, pese a la escasa permanencia de la anciana en escena, existe una descripción física de su persona; una la apariencia actual, otra su proyección en el pasado: "*Though I could see only the lower part of her bleached and shrivelled face. Independently of the refining process of old age it had a delicacy which once must have been great. She had been very fair, she had had a wonderful complexion*"².

2 JAMES, Henry: *The Aspern Papers and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 26. En lo sucesivo señalo el final de cada fragmento la página de esta edición donde se encuentra.

En la actualidad no es particularmente atractiva: "...*though Miss Bordereau could not today be called personally attractive*" (p. 29).

Para los ojos del editor no es más que: "...*a terrible relic... too strange, too literally resurgent*" (p. 25).

Esa impresión de reliquia, de figura fantasmagórica, recibe un énfasis especial: "...*she had over her eyes a horrible green shade which, for her, served almost as a mask... At the same time it increased the presumption that there was a ghastly death's head lurking behind it*" (p. 25).

En el aspecto psicológico, se quiere reflejar, sobre todo, el comportamiento extraño de la anciana. Sin embargo, es importante señalar que la rareza que preside la actuación de miss Bordereau no viene tanto expresada por hechos concretos —que por supuesto existen— como por la impresión que su conducta produce en el editor. De nuevo debemos apelar a la modalidad seleccionada por James: es sólo a través de la mente del joven como podemos juzgar a Juliana. Habría que hablar de un realismo psicológico, que no es más que una técnica del discurso.

Como semas concretos se puede hablar de "espiritualmente eficaz": "*because her inefficiency was spiritual, which was not the case with miss Bordereau's*" (p. 30).

Su relación con el dios, le hace ser considerada "*The divine Juliana...*". Sin embargo existen cualidades menos positivas: "...*it had begun to act on my nerves that with these women so associated with Aspern the pecuniary question should constantly come back*" (p. 32).

Pero la nota más característica de la musa de Aspern es su ancianidad: "*Why, she must be tremendously old —at least a hundred*".

Y en efecto la dama es muy anciana: "*My aunt is a hundred and fifty*" (p. 52).

Ahora bien, la longevidad de Juliana es de nuevo presentada a través de la impresión del supuesto autor, que trata de incrementarla: "*The strange thing had been for me to discover in England that she was still alive; it was as if I had been told Mrs. Siddons was, or Queen Caroline, or the famous Lady Hamilton, for it seemed to me that she belonged to a generation as extinct*" (p. 10).

Conviene señalar que las impresiones del editor ocupan espacios mayores que los dedicados a la simple descripción: "*It was certainly strange beyond all strangeness... that whereas in all these other lines of research we had to deal with phantoms and dust, the mere echoes of*

echoes, the only living source of information that had lingered on into our time had been unheeded by us... Every one of Aspern's contemporaries had... passed away... Most dead of all did poor Miss Bordereau appear, and yet she alone had survived' (p. 14).

A propósito de las dos últimas citas quiero hacer notar las palabras "strange", "strangeness" con las que comienzan los párrafos en los que el editor va a expresar su sensación sobre la antigüedad de Juliana. Casi todo en ella es extraño, pero en especial el hecho de que permanezca viva. Para el joven es una reminiscencia del pasado que no intenta comprender, prefiere considerarla una reliquia y venerarla. Así, pues, de todo lo expuesto se pueden extraer una serie de rasgos distintivos que configuren el *nombre* —en el sentido de la categoría analítica propuesta por Fowler— de Juliana; pero hemos podido apreciar que para localizar dichos rasgos hay que realizar una operación de poda: hay que despojar al relato de las impresiones del editor, con lo cual los semas que se pueden recoger son muy pocos y, en general, prácticamente imposible de ser objetivados.

La presentación de *Miss Tita* es, lógicamente, similar. Quizá James se detiene un poco más en su descripción física: "*She was a long, lean, pale person, habited in a dull-coloured dressing-gown, and she spoke with a kind of mild literalness*" (p. 20).

Aunque la inserción de algunos adjetivos denuncian con claridad la opinión personal del autor: "... *Miss Tita (for such the name of this high tremulous spinter proved to be)...*" (p. 23). "*Miss Tita... had an insatiable appetite for them (flores)*" (p. 23).

Hemos visto arriba que además es considerada "espiritualmente ineficaz", lo cual viene a corroborarse con esta frase: "... *it was impossible to over-estimate her simplicity*" (p. 27).

La sobrina no es extraña como la tía. En el caso de Juliana la extrañeza se presenta como un rasgo positivo; a *Miss Tita* se le priva de esta cualidad; es simple y elemental. Sin embargo, creo que puede afirmarse que a los ojos del lector las dos solteronas se presentan igualmente raras, desfasadas, aisladas del mundo, al margen de su época. Esto hace que, en el lector, se produzca una sensación de desacuerdo con el autor; da la impresión de que se da a *Miss Tita* un trato injusto. Y, en efecto, eso es lo que ocurre. Su *nombre* carece de uno de los rasgos fundamentales que configuran el código estético del editor: "... *but Miss Tita was not a poet's mistress*" (p. 44). ella no tiene relación directa con el arte ni la belleza. Sólo su pertenencia al pasado podría redimirla: "*I lost myself in this*

satisfaction to the point of assuming—in my quiet extravagance—that poor Miss Tita also went back, went back, as I used to phrase it' (p. 38), pero está demasiado viva, es demasiado real para que esto ocurra; por eso tiene que purgar su culpa.

Aspern es sobre todo el dios: "*one doesn't defend one's god: one's god is in himself a defence*" (p. 12); "... *the divine poet!*" (p. 13); "*revived immortal face—in which all his genius shone— of the great poet who was my prompter*" (p. 37); "*He hangs high in the heaven of our literature, for all the world to see*" (p. 12 y 13); "*He is my poet of poets*" (p. 22); "*A portrait of the god. I don't know what I wouldn't give to see it!*" (p. 52).

También es el dios de *Miss Bordereau*: "*She said he was a god!*" (p. 52).

La anciana y el editor comparten un sentimiento del que la sobrina es mera espectadora. Las cualidades del dios son, como es lógico, supremas: "*no human being had ever had a more delightful social gift than his*" (p. 55); "*He had been not only one of the most brilliant minds of his day..., but one of the most genial men and one of the handsomest*" (p. 13).

No es fácil determinar qué *papel* desempeña este nombre en el complejo sistema de la estructura profunda de la novela. No se puede decir que es agente, ni siquiera beneficiario, puesto que ni impulsa la acción, ni recibe nada. Posiblemente haya que clasificarlo como *objetivo*, elemento sobre el que recaen directamente los efectos de un verbo transitivo, porque, en un esfuerzo por sintetizar al máximo el *contenido* de la obra, encontrar un *predicado* generalizador, el tema podría resumirse así: "*un ministro del arte y la belleza intenta aprehender al dios del arte y la belleza*", con lo cual el resultado —caso de no ser negativo como ocurre en *The Aspern Papers*— hubiera sido la apropiación del dios por parte del editor. Por supuesto esto es algo inasequible para el ser humano y, por tanto, no puede suceder ni siquiera en ficción, por eso, como ya he señalado, *The Aspern Papers* es la historia de una frustración.

Por último, cabe detenerse en la persona que impulsa —aunque sea escasa— toda la acción de la obra, el editor. Aceptando literalmente el modelo de Fowler, el personaje plantea un problema inicial: no tiene *nombre*. Es un conjunto de *semas* sin *etiqueta*. Claro está, porque se incluyen estos semas se puede configurar el personaje. Ahora bien, su descripción es muy parcial: además de no tener nombre, tampoco tiene apariencia física, incluso el aspecto

psicológico no está totalmente desvelado. Lo único que se nos descubre con claridad son sus vivencias y sus impresiones y, por supuesto, una actitud ante la vida, una concepción de las cosas y del mundo. Un rasgo fundamental es su profesión. El y Cumnor son editores; esto les hace compartir una serie de responsabilidades: "*Of course she had not the responsibilities of an editor*" (p. 15); y caminan a la sombra del mismo dios: "*He is a part of the light by which we walk*" (p. 13); ellos son los ministros del templo de este dios que es Aspern: "*but of that temple he and I regarded ourselves as the ministers*" (p. 13).

La divinidad de Aspern está basada en su pertenencia al firmamento de la literatura, del arte, en suma, de la belleza, que es el cielo, la meta, que hace vibrar al editor: "*I felt even a mystic companionship, a moral fraternity with all those who in the past had been in the service of art. They had worked for beauty, for a devotion; and what else was I doing?*" (p. 38).

En la actitud del editor cabe destacar sus connotaciones religiosas. Existen claros paralelismos entre sus impresiones y sentimientos y las vivencias espirituales defendidas por los modelos religiosos occidentales. En este sentido conviene recordar el empleo frecuente de palabras como místico, ritual, dios, templo, ministro, etcétera.

Para terminar quiero señalar un rasgo característico de la persona del editor, ya indicado más arriba. En su actitud ante el mundo, sólo lo antiguo, lo pasado le interesa. El tiempo produce un proceso de refinamiento —como él mismo declara al hablar de Miss Bordereau— que hace que las cosas adquieran belleza. Para él lo viejo es esotérico, enigmático; por eso se siente atraído por la anciana mientras siente desprecio por la sobrina: "*That was what the old woman represented —esoteric knowledge—; and this was the idea with which my editorial heart used to thrill*" (p. 38).

Como la obra escasea en acción, los *predicados* básicos que habría que descubrir en la estructura profunda son en realidad pocos. Más o menos serían: X va a Venecia; X se introduce en el palacio, X lucha por conseguir los papeles,... X fracasa en su intento y abandona Venecia. Para determinarlos, habría que descodificar la estructura superficial, despojarla de todo el proceso de elaboración sintáctica realizado por su autor en el momento de su construcción. Esto llevaría a una observación minuciosa del *texto* que no es posible desarrollar aquí por razones de espacio. Es preferible, pues, dedicar las líneas finales a la *modalidad* utilizada por James.

Para la modalidad, Fowler postula dos grandes categorías: una *perspectiva estética* o perceptual y una *perspectiva ideológica* o actitud. La primera determina el tiempo y el lugar —positioning in time and positioning in space— impuesto por el autor o "supuesto" autor de la obra. La segunda incluye las *voces* (del narrador, de los personajes e, incluso, del lector si es el caso), el "*estilo mental*" y la *socio-lingüística* o "registro" de la novela. La importancia que la modalidad alcanza en la obra se pone fácilmente de manifiesto en su aspecto más elemental, la perspectiva estética. El lugar elegido por James para que se desarrolle la escasa acción es la romántica Venecia. Las alusiones a la belleza de la ciudad son frecuentes: "... (*the moonlight of Venice is famous*), ... *the splendid square which serves as a vast forecourt to the strange old basilica of Saint Mark*" (p. 43). "*The wonderful church, with its low domes and bristling embroideries, the mystery of its mosaic and sculpture...*" (p. 43). "*Those clear bells of Venice which vibrate with a solemnity of their own over the lagoon and hold the air so much more than the chimes of their places*" (p. 47).

En cuanto al ámbito más reducido, al palacio en el que transcurre gran parte de la novela: "*The old palace was there; it was a house of the class which in Venice carries even in extreme dilapidation the dignified name. 'How charming! It's grey and pink!'*" (p. 15).

Es interesante hacer notar que con la mera descripción se mezclan las impresiones del "supuesto autor"; es decir, en todo momento se manifiesta su opinión, su actitud ante las cosas. Las dos perspectivas, la perceptual y la ideológica forman una perfecta amalgama. Lo mismo ocurre con el tiempo. La obra tiene una conexión con el momento actual; acaba en presente: "... *the picture... hangs above my writing-table. When I look at it my chagrin at the loss of the letters becomes almost intolerable*" (p. 106).

Sin embargo, todo se refiere al pasado y, lo que es más, el editor quiere que todo retroceda en el tiempo como se pone de relieve en las palabras, ya citadas, referentes a Miss Tita: "... *went back, went back, as I used to phrase it*". No creo necesario insistir en este deseo del editor, ampliamente ejemplarizado al hablar de los personajes; lo importante ahora es precisar los elementos que puedan poner de manifiesto el compromiso ideológico del autor, en otras palabras, aquello que deja al descubierto su actitud.

En primer lugar hay que tener en cuenta que el "supuesto autor" coincide con el personaje principal. La novela está narrada en primera persona y, aunque no desdeña el recurso formal del

diálogo, es significativo que, en la disposición gráfica del texto, frases pertenecientes a supuestos diálogos mantenidos con anterioridad se insertan en largos párrafos donde el protagonista cuenta sus impresiones y vivencias. Así, se puede hablar de una sola voz, la del editor, ya que las otras apenas son perceptibles. El nos da la visión interior y exterior de los personajes que le interesan o preocupan. Son visiones subjetivas, en especial, claro está, la interior, porque su propio punto de vista interviene en las descripciones (personal clouring); Miss Tita por ejemplo no es objetivamente joven, sin embargo, para su manera de ver el mundo, es demasiado joven. Con Miss Bordereau ocurre lo contrario; ella sí es vieja, pero para él, es un más, tanto como Sarah Siddons o la mujer de Jorge II. Igual ocurre con su concepto del poeta; para él es un dios.

Aunque se podrían decir muchas cosas con respecto a la *socio-lingüística* de la obra o *registro* utilizado por el autor, sólo quiero recordar el uso frecuente del vocabulario religioso. Esto no es un hecho fortuito o un capricho léxico; opino, por el contrario, que es un factor seleccionado cuidadosamente por James para dotar al sistema de relaciones entre los elementos que conforman la novela de un equilibrio perfecto. En el caso de *The Aspern Papers*, estimo de un equilibrio perfecto. En el caso de *The Aspern Papers*, *estilo mental* o manera de aprehender el mundo es la base del sistema. Dicho de otra manera, la causa que motivó la composición de la novela fue un deseo del autor de expresar un compromiso ideológico, un estilo mental, un punto de vista o, como se quiera denominar. No fueron los personajes, ni la sucesión de acciones, los que interesaron a James; todo ello, en mi opinión, es secundario. Lo que él quería ofrecer era una actitud ante la vida: la de la persona que ha hecho del arte su dios y a él entrega toda su vida. El arte es belleza y por eso en la modalidad se conjugan con precisión todos los factores que puedan producirla o denotarla: la ciudad es bella; el tiempo, pasado —libre de las imperfecciones del presente—; el autor deja oír su voz constantemente, proclamando lo que es bello o artístico y desechando, incluso menospreciando, lo que no lo es; la actitud es la fe ciega, la entrega sin reservas, que requiere como recurso expresivo un registro lingüístico propio de un modelo de comportamiento similar.