

MISCELANEA

**DEPARTAMENTO DE
LENGUA Y LITERATURA
INGLESAS**

6

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Depósito Legal: Z. 860-85
ISBN: 84-600-3946-3
Composición de textos y edición:

Secretariado de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

El año pasado, 1984, ha pasado a la historia como el año de Orwell, por ello el Departamento de Inglés de Zaragoza publicó dos *Misceláneas*, una que recogía parte de la investigación en curso de sus miembros y otra dedicada monográficamente a este autor, en la que se recogían las comunicaciones leídas en el Seminario que el Departamento le dedicó.

Los entusiastas de D.H. Lawrence esperábamos que el centenario de su nacimiento este año representara para él algo similar a lo que 1984 ha sido para Orwell. Sin embargo, mucho nos tememos que este hecho esté pasando inadvertido para la gran mayoría del público.

Sirva al menos como homenaje la publicación en la segunda parte de esta *Miscelánea* de algunas de las comunicaciones leídas el pasado mes de febrero en el Seminario que el Departamento ha querido dedicarle.

Susana Onega

TRADUCCIONES INGLESAS DEL QUIJOTE: LA TRADUCCION DE PHILLIPS (1687)

Carmelo CUNCHILLOS JAIME

Con la traducción de una obra literaria todo traductor suele revelarnos la valoración que le merece el texto original, su grado de comprensión del mismo y la disposición artística y aún vital con la que aborda su tarea. Pero en todas las traducciones se observan, además, ciertos rasgos fundamentales que varían según la moda imperante en el momento en el que se realizan, los gustos personales de cada traductor, o la conjunción de ambos aspectos.

En la Inglaterra del siglo XVII, que vió las primeras traducciones del *Quijote*, convivieron las dos tendencias que han predominado desde la antigüedad hasta nuestros días. Existía, por una parte, un modo de traducción en la que el énfasis recae sobre los aspectos formales que considera imprescindible una adecuación entre los textos palabra por palabra; se trata en definitiva, de la traducción literal. Pero también se daba otra tendencia que condena los presupuestos anteriores por inadecuados, que pone especial atención en la parte del significado, y que aboga por la libertad del traductor para corregir o perfeccionar los textos según los gustos de su propia época; hablamos en este caso, de la traducción libre o adaptación.

Las traducciones del *Quijote* durante la mencionada centuria son un claro exponente de ambos modos de traducir. La primera, realizada por Thomas Shelton entre 1612 y 1620, puede

considerarse un modelo de literalidad y fidelidad. La segunda, llevada a cabo por John Phillips, en 1687, a pesar del precedente establecido por Shelton, y de la condena por parte de Dryden de los que traducían demasiado libremente, sigue los consejos de aquellos que propugnan la libre adaptación de las obras extranjeras, como Chapman que en la introducción a su traducción de Homero (1611), dice que el deber del traductor es:

"Not to follow the number and order of words, but... clothe and adorn them with words and such a style and forme of Oration as are most apt for the language into which they are converted".

Esta posición fue asimismo sostenida por personajes tan relevantes en el orbe literario inglés como Ben Jonson y Abraham Cowley. Algo posteriormente, Sir John Denham observaba en el prefacio de *The Destruction of Troy* (1656), que

"If Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this nation, but as a man of this age..."

En esta línea de libertad absoluta se movió John Phillips en lo que fue la segunda traducción inglesa del *Quijote*, si por traducir se entiende entrar a saco en los textos ajenos quitando y poniendo a placer, cambiando el sentido de las cosas y distorsionando el significado hasta convertirlo en una mera caricatura del original. Phillips no solamente ocultó al lector inglés el verdadero espíritu cervantino, sino que, siguiendo el gusto chabacano y burdo del período de la Restauración, degradó con un humor grosero y una expresión acanallada a los amables personajes españoles.

Sin embargo, la interpretación que Phillips hace de la novela cervantina no puede considerarse como algo totalmente aislado, sino que, por el contrario, el segundo traductor del *Quijote* no hacía sino reflejar la opinión generalizada que del libro existía en Inglaterra.

A pesar de opiniones como la de Armas (1916:18) que aseguran que el *Quijote* obtuvo en Inglaterra un éxito rotundo e inmediato, hay motivos más que suficientes para pensar que no fue así, sino que su penetración fue más bien lenta y a través de los lectores habituales de romances, o a través de dramaturgos de segunda fila en busca de ideas para sus obras, o, finalmente, a través de los que siempre buscan algo curioso o chistoso, como muy bien expone Knowles (1959:29).

De las muchas alusiones al *Quijote* que se dan en el teatro inglés del siglo XVII, extraemos la triste conclusión de que la novela de Cervantes es considerada como una más de las que pretendía combatir. No existe conciencia de que Cervantes fuese su autor, sino que, cómo la mayoría de los libros de caballerías, se le presumía anónimo y únicamente se menciona a Cervantes como autor del *Quijote* en cinco ocasiones. Sancho, Dulcinea y Rocinante no aparecen muy frecuentemente mencionados, y cuando lo son se pone de manifiesto la total incomprendición que de los personajes cervantinos se tenía. Sancho es un simple criado con afición de robaperas. Dulcinea es tenida por dama tirana y despectiva. Rocinante, en fin, es un elemento más del ridículo que rodea y caracteriza al caballero de la Triste Figura, a quien se le llega a tildar incluso de borracho, aunque la concepción más generalizada sea la de loco y ridículo héroe de romance.

La idea predominante que se tuvo durante casi todo el siglo XVII, tanto de la obra como de sus personajes, era la de una farsa destinada a hacer reír, sin sospecharse que podía contener elementos críticos o satíricos ni, menos aún, ideas universales. Este es el concepto que impregna cuantas comedias, farsas, operetas y narraciones se inspiran o imitan al *Quijote* durante este período. La novela fue considerada, excepto en raras ocasiones, como una secuela de los libros de caballerías que presentaba como único valor su comicidad y que atraía, fundamentalmente, a un público con escaso espíritu crítico acostumbrado a los romances y baladas en ediciones baratas.

La traducción de Phillips no contribuyó en nada a cambiar esta imagen populachera del *Quijote*, sino que, como producto de la época de la Restauración, tuvo un importante papel en su afianzamiento. El presente trabajo tendrá como objetivo el profundizar en aspectos tales como la personalidad del traductor, los asuntos concernientes a la edición y difusión y, finalmente, un análisis del texto de Phillips que nos permita valorar los desaguisados cometidos con la obra cervantina.

Traductor

John Phillips (1631-1706), hijo póstumo de Edward Phillips, funcionario de la corona, fue apadrinado por el poeta John Milton, tío carnal suyo por línea materna, quien se ocupó de él du-

rante su infancia y procuró que recibiese la extraordinaria cultura que luego manifestaría en sus obras de creación y de traducción. Destacó muy pronto en el dominio de las lenguas clásicas y demostró muy precozmente su inclinación por escribir, obteniendo su primera licencia para imprimir *Mercurius Paed, or a short and shure way to the Latin Tongue* en 1649, cuando sólo contaba con dieciocho años.

Para 1651 ya actuaba como ayudante de su tío John Milton, cuando éste era Secretario Latino de Cromwell. Pronto comienza una serie de actividades encaminadas a conseguir el suficiente desahogo económico para prescindir de la tutela de su tío, cuya estricta disciplina y severos principios se le hacían insoportables. Tras varias tentativas en el campo de la poesía, la controversia literaria y la sátira, consigue cierto éxito en este último con *Satyr against Hypocrites*. Es una elegante sátira contra la religión de Cromwell y sus amigos presbiterianos, y su producto económico le permitió romper los vínculos de dependencia con su tío.

A partir de entonces Phillips comenzó a ganarse el sustento con su trabajo como escritor y traductor. Desarrolló en su literatura un tono licencioso que en repetidas ocasiones le hizo ser requerido por la justicia. Su necesidad económica le llevó a relacionarse con editores poco escrupulosos que le incitaron a perpetrar descarados plagios. Sin embargo, su ingenio se hizo patente en ciertas invectivas y panfletos contra personajes de la literatura, la política o la iglesia, y en obras tales como *Maronides, or Virgil Travesty*, una parodia de los libros quinto y sexto de la *Eneida*.

Siempre buscando una fuente de ingresos más estable escribió loas a príncipes y personajes relevantes de la corte, probó fortuna en el ámbito de la traducción en el que además del *Quijote*, vertió al inglés obras de los franceses Scarron, De Scuderi y Calprenede, de los clásicos como Plutarco y obras históricas y de viajes de diferentes autores. Quizás los mayores beneficios los obtuviese de la publicación de fascículos periódicos que tituló *Modern History*, y que era una especie de gacetilla que relataba los sucesos más destacables en los ambientes civiles, eclesiásticos y militares del momento. También publicó *The Present state of Europe* que no era sino la traducción de un periódico francés publicado en Holanda y que debido a su buena acogida lo continuó publicando hasta su muerte.

Su intensa actividad le llevó a escribir desde poemas sobre la paz de Riswick hasta tablas de astrología, pasando por la in-

vectiva, la sátira, la loa, las mencionadas traducciones o el periodismo. Esta dispersión le impidió seguramente destacar en las facetas para las que tenía mayor capacidad. Su hermano Edward deploraba que se hubiese publicado muy poco de su trabajo serio, y en su *Theatrum Poetarum* dice de él, un tanto hiperbólicamente, que estaba considerado como

“One the exactes of heroical poets, either of the Ancients or Moderns, either of our own or whatever other Nation else, having a judicious command of style both in prose and verse. But his chiefest vein lay in burlesque and facetious poetry”.

Más malévolamente, otros autores menos parciales observan que fue un hombre de principios disolutos que abandonó a su mujer y a sus hijos sin atender a sus necesidades y que durante sus últimos años fue un martir de la gota y del vino.

Editores

Poco sabemos de los libreros que acometieron la empresa de editar la segunda traducción del *Quijote*. De William Whitwood conocemos que fue el librero londinense que más veces cambió el domicilio comercial. No obstante, sus diez establecimientos estuvieron ubicados en sólo tres calles diferentes: The Strand, Little Britain y Duck Lane. Comenzó sus actividades en 1666 y fue un editor prolífico y misceláneo. Dunton le llama “rolling and honest Whitwood”, una frase que puede significar que era un “rolling printer”, es decir, un impresor de grabados, pero que también puede ser alusiva a sus continuas mudanzas (Plomer 1910:158).

John Newton tuvo su establecimiento, *The Three Pigeons*, en Fleet Street, luego en Bell Alley, y finalmente en Coleman Street. Dunton lo describe como un hombre

“Full of kindness and good nature and affable and courteous in trade” (Plomer 1910:217).

Por las entradas existentes a nombre de ambos editores en los *Term Catalogues* se puede deducir que no tuvieron relación con autores prominentes de la época, sino que se dedicaban preferentemente a obras de carácter misceláneo y popular.

Impresor

The Life and Atchievements of the most Renown'd Don Quixote of Mancha se imprimió en 1687, en los talleres que Thomas Hodgkin poseía en Londres, en West Smithfield, al lado de la taberna del Delfín. Especializado en pamphlets y sátiras, lo que hace más comprensible su relación con Phillips, fue requerido, en 1676, por la Cámara de los Lores por considerársele implicado en la impresión de ciertos libelos, pero no se le pudo probar nada. Ocasionalmente fue también librero y como impresor continuó en activo hasta 1713. (Plomer 1910:311).

Estudio crítico

La mayoría de los críticos que se han ocupado del trabajo realizado por Phillips no se atreven a llamarlo traducción y utilizan los términos de recreación o versión para denominarlo. Esta actitud está motivada por el hecho de que, como demuestro a continuación, Phillips no manejó ningún texto en castellano, sino traducciones ya existentes en inglés y francés. Este estudio pretende determinar las fuentes consultadas por Phillips, el método que utilizó y las modificaciones que aportó a los textos en que basó su obra, a fin de averiguar el verdadero alcance de su labor.

A) Ediciones consultadas por Phillips.

Setenta y cinco años después de que apareciese la primera traducción inglesa del *Quijote*, es decir, en 1687, William Whittwood y John Newton ponían a la venta en Londres la nueva versión de Phillips. Debe suponerse lógicamente, que este traductor pudo haber consultado, además de las numerosas ediciones castellanas:

1. Cualquiera de las ediciones de la traducción de Shelton (1612, 1620, 1652, 1672-75).
2. La traducción de Cesar Oudin de 1614 y la de Filleau de Saint Martin de 1677-78.
3. La veneciana de Lorenzo Franciosini de 1622 y 1625.

4. La traducción alemana de Palsh Bostel von der Sohlé de 1648.

Aunque Phillips no nos da ninguna pista sobre las fuentes de su traducción, el hecho de que no se mencione el nombre de Cervantes por ninguna parte resulta revelador. Tampoco se especifica que se tuviese en cuenta el texto original y lo único que, a modo de consigna, se subraya en la portada impresa es que la historia de *Don Quijote* se pasó al inglés según el humor de la lengua moderna:

“Now made English according to the Humour of our Modern Language”.

Esta declaración lleva implícita, precisamente por la palabra “now”, la existencia de otra traducción anterior que no se ajustaba al humor de los tiempos es decir, según Phillips, la anticuada y obsoleta traducción de Shelton.

Basta una somera comparación del texto castellano con la nueva versión surgida de la pluma de Phillips, para adquirir la firme convicción de que la obra de Cervantes pudo ser conocida pero no tenida en cuenta por el nuevo traductor inglés.

A pesar de que no se hace ninguna referencia a Cervantes ni al texto en castellano, sí que se habla de las frecuentes traducciones por las que *Don Quijote* se ha hecho famoso en Europa. En la dedicatoria de Phillips a William, earl of Yarmouth se lee:

“The Story of Don Quixote de la Mancha, no less pleasant than gravely Moral, has been always highly Favour'd and Caress'd by Personages of most illustrious note in all the Learned Parts of Europe; to which it has been made familiar by frequent Translations”.

La trayectoria de la obra de Phillips desaconseja considerar la posibilidad de que conociese o tuviese en cuenta la traducción italiana de Franciosini ni la alemana de Palsh Bostel. En ninguna de sus obras podemos encontrar relación alguna con la literatura, la historia o las instituciones de estos países. Por lo tanto, sería demasiado conceder a Phillips que para efectuar su labor se hubiese preocupado de consultar unos textos en lenguas quizás desconocidas para él, cuando ni siquiera se molestó en tener presente el original.

Pero Phillips sí sabía francés y, a menudo, se valió de estos conocimientos para procurarse el sustento, como lo demuestran

las numerosas versiones literarias, históricas y misceláneas que realizó de dicho idioma al inglés. No hay que descartar, pues, la posibilidad de que Phillips conociese e incluso utilizase, en cierto grado, las traducciones en una lengua que conocía perfectamente y con la que estaba en continuo contacto. Mas, conociendo el gusto de Phillips por lo moderno, es lógico pensar que de utilizar alguna versión francesa, Phillips utilizaría la más reciente, esto es, la de Filleau de Saint-Martin de 1677-78, publicada sólo nueve años antes que la suya.

Si con toda seguridad podemos afirmar que Phillips manejó para su nueva versión las traducciones de Shelton y la de Filleau de Saint-Martin, queda por determinar el grado en que Phillips es deudor de uno y otro traductor.

En primer lugar, Phillips incluyó el mismo número de poemas laudatorios iniciales y en el mismo orden que Shelton. Lo mismo ocurre con los poemas fúnebres que cierran la Primera Parte del *Quijote*, pero que Phillips coloca al final de la Segunda Parte. Con respecto al texto de la obra, Phillips aprovecha el hilo narrativo de Shelton para distorsionarlo y envilecerlo hasta lo inaudito. La traducción de Shelton le vino bien simplemente para, a partir de ella, crear un monstruo que en nada se parece a la criatura salida de la imaginación de Cervantes.

La influencia de Filleau de Saint-Martin se puede observar, sobre todo, en la idea de traducción libre que Phillips lleva hasta sus últimas consecuencias. Este traductor francés se aleja del espíritu de fidelidad al original mantenido por sus predecesores y aunque su concepto de la libertad no tiene nada que ver con el de Phillips, utiliza ciertas licencias que hubiesen sido inaceptables para Shelton o Oudin.

B) Método de Phillips

Suponiendo que Phillips aplicase conscientemente algún tipo de método a su trabajo, éste sería el de la distorsión sistemática, ya que el resultado obtenido, lejos de presentar algún parecido con la obra original, no es sino una mueca, una máscara de la serena y graciosa expresión cervantina.

De la estructura de la edición primitiva se han suprimido no sólo las dedicatorias, privilegios, licencias, etc., sino los prólogos del autor correspondientes a la Primera y Segunda Parte, omisión mucho más grave en cuanto que no pertenecen a los preli-

minares de la obra, sino que actúan como elemento importante dentro de la misma. En su lugar aparece una bufonada en forma de diálogo que lleva por título "Something instead of an Epistle to the Reader by way of Dialogue" y la dedicatoria a William, earl of Yarmouth.

Los poemas laudatorios iniciales no tienen ya la forma acostumbrada de sonetos, sino que son unas composiciones de un número desigual de pareados y su contenido no tiene ni la más mínima semejanza con los de Cervantes, o los traducidos por Shelton. Como el título de "académicos de Argamasilla" debió parecer a Phillips demasiado exótico, decidió aclimatar la personalidad de los autores de los poemas fúnebres atribuyéndolos a unos imaginarios, más acordes con la fantasía inglesa, como "the Knights of the Wandring Order", "The Knights Templers", "Olivers Porter", "Betty Bully" y "the Alderman of Gotam". En realidad estos poemas tienen tan poco de fúnebres como los iniciales de laudatorios.

La disposición de los capítulos también ha variado. En un evidente intento de establecer un paralelismo con la Primera Parte, Phillips dividió la segunda en cuatro libros de 17, 15, 20 y 22 capítulos respectivamente.

En el texto particularmente es donde mejor se aprecia el alejamiento prácticamente total del original: Phillips lo logra de tres maneras diferentes: En primer lugar mediante la adición desmesurada de unidades léxicas; en segundo término con la sustitución de elementos culturales ingleses para todo lo que no se entienda o sea típicamente español; y, finalmente, a través del uso constante de un humor grosero, lleno de expresiones salaces y chistes escandalosos.

Habrá, pues, que renunciar a cualquier sistema comparativo encaminado a rastrear lo que en la presente edición pervive del original, puesto que tanto el espíritu como el estilo peculiar de Cervantes han desaparecido. De la sintaxis cervantina tan fielmente vertida al inglés por Shelton no queda ni rastro, y tampoco merece la pena molestarse en averiguar cómo interpretó Phillips tal grupo binario, o qué lectura hizo de tal expresión paremiológica, puesto que sería como pedir peras al olmo.

El resultado de todo lo hasta ahora mencionado es una mayor longitud del texto, la sensación de que Don Quijote y Sancho Panza no viajan por España, aunque tampoco consiguen convencernos de que se mueven en un ambiente inglés, y un sentimien-

to de rechazo hacia un humor que pretende hacernos reír a costa de la virtud y la honra de unos personajes tan entrañables. Finalmente, la supresión de notas explicativas o aclaratorias contribuye, en gran medida, a desdibujar el carácter español y cervantino de la novela, y a privarla de su particular contexto cultural.

C) Modificaciones Textuales

Tres son los tipos de cambios que Phillips introduce para metamorfosar la obra de Cervantes: Las adiciones léxicas que alargan desmesuradamente el texto sin añadir ningún dato pertinente; las sustituciones, sobre todo de nombres propios y de ciertos elementos culturales, que alejan a la traducción de su contexto histórico y social; y el uso permanente de un humor vulgar que, aplicado fundamentalmente a los personajes, los distorsiona y los convierte en esperpentos de lo que originalmente eran.

1. Adiciones léxicas

Son innumerables los casos en que estas adiciones se producen sin otro motivo que el de prolongar el texto, como ocurre en la descripción de Don Quijote.

Shel.

A Yeoman of their calling.

Phil.

A certain Country Squire, of the Race of King Arthur's Tilters, that formerly wandered from Town to Town.

O cuando se evalúa la prosa de Feliciano de Silva.

Shel.

For the smoothnesse of his prose, with now and then some intricate sentence medled, seemed to him peerlesse.

Phil.

For he looked upon the clearness of his Stile, interlac'd and embellis'd with certain quaint Ginglings and chiming expressions, as so many Jewels of Eloquence.

O cuando se dice del caballero de la ardiente espada.

Shel.

Which with one thwart blow cut asunder two fierce and mighty Giants.

Phil.

For he with one back swinge of his Faulchion cut into two i' the middle two famous Gyants, both near as tall as two ordinary Steeples, and about ten Yards about in the West.

En otras ocasiones, el texto inicial le da pie a Phillips para embarcarse en larguísimas tiradas. Esto sucede cuando existe una detallada descripción y el nuevo traductor la prolonga hasta el mareo para producir risa, como en la enumeración de la ropa de Don Quijote.

Shel.

The rest and remnant thereof was spent on a Ierkin or fine puke, a pair of velvet hose, with pantofles of the same for the hollydayes, and one apparell of the finest vesture.

Phil.

The rest he as prodigally wasted in an extravagant Wardrobe: In which was an ancient Plush-Jacket, purchas'd from a Mountebanks Widow; a Pair of Black Bays Breeches for Holidays, purchas'd of the Hangman; and a pair of Boots, first exchanged for Heath-Brooms, and then new Vamp'd by the Cobler; with one Spur and Spur-Leather; well knowing, that if one side of the Horse went forward, the other must follow. And you may add to these his Extravagances, one Sute more of Irish Frieze for Worky-days.

O en la descripción de cómo Bernardo del Carpio mató a Roldán en Roncesvalles.

Shel.

He agreed better with *Bernardo del Carpio*, because he slew the enchanted *Rowland*.

Phil.

But he had an extraordinary opinion of *Bernardo del Carpio* who sent the Enchanted *Roldan* to the Devil, lifting him up from the Ground by the Buttocks with one Hand, and griping his Wezant so hard wirth the other, that he choak'd him in four Minutes.

Frecuentemente, Phillips sencillamente se recrea añadiendo términos a la descripción hasta el infinito, como sucede en los dos ejemplos que he seleccionado.

Shel.

His fantasie was filled with those things that he read, of enchantments, quarrells, battels, challenges, wounds, woings, loues, tempests, and other impossible follies,

Phil.

In the mean time, his empty *Pericranium* was stufft with nothing but the Lumber of Enchantments, Quarrels, Encounters, Battels, Challenges, Wounds, Love-Letters, Amorous Addresses, Torments of Despair, Horrible Woes, Dire Distresses, Labyrinths, Intrigues, Possibilities Impossibilities, and a World of other Tromperry.

Shel.

And therefore after many other names which he framed, blotted out, rejected, added, undid, and turned again to frame in his memory and imagination, he finally concluded to name him *Rozinante*.

Phil.

And so at length, after several Names, which with long Study and Meditation, came into mind, rejecting some, blotting out others, chopping and changing, dashing out, putting in, scratching his Pate, rubbing his Forehead, twitching his Beard, at last he pitch'd upon the celebrated and altisonant Name of *Rozinante*.

2. Sustituciones de unos términos por otros de distinto referente cultural.

Es quizá el tipo de cambio que más contribuye al distanciamiento semántico de la presente traducción con respecto al texto de partida.

En primer lugar, los nombres propios originales, escrupulosamente conservados por Shelton, que hacen referencia a ciudades, personajes e instituciones españolas, pierden su poder evocador al convertirse en nombres y expresiones que Phillips consideró, sin duda, más próximos al público inglés.

Shel.

But Master *Nicholas* the Barber of the same towne.

Phil.

But *Didymus*, a Barber of the same Village.

Shel.

And more faults than *Gonellas*.

Phil.

With more Defects than a Brewer's Mill-horse.

Shel.

On his head a *Toledo* bonet.

Phil.

With a Turban-fashion'd Cap upon his Head.

Shel.

This I speake, that goodman Bason may know I understand him.

Phil.

And now Mr. *Tonsor* of *Epson*, you find that I understand your worshipful-Tale.

Shel.

In the house of the madmen at *Sevil*.

Phil.

There was in the Hospital of *Bedlam*.

Shel.

He was a Bachelor of Law, graduated in the Canons at *Osuna*, and though he had beene graduated at *Salamanca*.

Phil.

He was only a Batchelor of Art, tho had he been a Doctor...

Otro recurso frecuentemente empleado es la sustitución de una expresión por otra de significado idiomático o que incluya una comparación castiza desde el punto de vista de la lengua inglesa.

Shel.

A leane Stallion.

Phil.

A forlorn *Pegasus*, as Lean as a Dover-Post-Horse.

Shel.

And a withered face.

Phil.

The Skin of his Face withered like a Winter-Pippin.

Shel.

Yea and the very administration of his household affaires.

Phil.

And let his Estate go at six and sevens.

Shel.

He wanted nothing but a Lady.

Phil.

There was nothing now wanting more, but to find out a *Gypsie* Mort.

Shel.

They would not endanger the ripping up of a sore.

Phil.

They would not wake a sleepy Lion.

Shel.

Being in his entire judgement.

Phil.

As rationally and discretly, as the *President* of a *Synod*.

Shel.

He gave them good account.

Phil.

Gave'em an Account of his Condition as rationally as a Col-
lege-Doctor.

Shel.

He shall be dumb in his busines, under paine of excommunication.

Phil.

He shall be as silent as a red Herring.

Shel.

He lay starke naked.

Phil.

He lay as naked as a Virgin that has put off some Smock to put on
another.También el alejamiento semántico se logra mediante la in-
clusión en el texto de nombres de personajes del hampa o de la
picaresca, o incluso lugares bien conocidos por el lector medio in-
glés de la época.

Shel.

It is such an one as may bee put in the roll of these many idle ones
that are usually given to Princes.

Phil.

Yours can deserve no better than to be rank'd among those imper-
inent Admonitions that are usually given to Princes, much like the Fren-
zies of that great State Woman. *Hannah Trapnel*.

Shel.

With that they might heare the Neece and the old woman keep a
noyse without in the garden.

Phil.

But there they were interrupted by a Noise below in the Court, where
the Niece and the old Maid were ringing a *Billing's gate* Peal, as loud
as two Saints Bells.

Shel.

Body of me, sayd *Don Quixote*, is there any more ...

Phil.

In the name of Bethlem Gabor, then, quo *Don Quixote*...

Shel.

As huge as high towers.

Phil.

As high as *St. Pulcher's* Steeple.

3. Utilización del humor en detrimento de los personajes.

Phillips no pierde oportunidad de degradar y envilecer a los personajes cervantinos atribuyéndoles todo tipo de vicios, baje-
zas y villanías. Hasta tal punto quedan desfigurados que el in-
signe manco de Lepanto no lo hubiese reconocido de haber vi-
vido para leer esta versión. Don Quijote es quizá quien sale peor
parado en su segunda versión inglesa, pues, para empezar, se le
atribuye el vicio de beber en solitario.

Shel.

His pot consisted daily of somewhat more Beef than Mutton, a lit-
tle minced meate every Night.

Phil.

Beef-steaks stew'd in a Nasty Pipkin, with a Red-Herring to taste
his Liquor a Nights.O de beber y jugar en compañía, para lo cual también se in-
volucra al señor cura.

Shel.

He fall at variance whit the Curate of his village (who was a learn-
ed man, graduated at Ciguenca) touching who was the better Knight...
Phil.Fot the Curate of the Parish and he could never meet over a Pot of
Nappy Drink and a Game of Back Gammon, but they were always at
Daggers-drawing about who was the bravest Kill-Giant...Se le acusa de juerguista nocturno en vez de reconocer sus afi-
ciones cinegéticas.

Shel.

He was an early riser and a great friend of hunting.

Phil.

An Early Riser and a great Night-Walker.

O de ser un ríjoso seductor de jovencitas, con lo que la difa-
mación alcanza a la cándida sobrina.

Shel.

And a niece not yet twenty.

Phil.

A Niece of twenty for private Recreation.

Al pobre pero honrado Sancho se le tilda de robaperas.

Shel.

And a man that served him both in field and at home, and could saddle his horse, and likewise manage a pruning hooke.
Phil.

And a skip-kennel to Saddle his Horse, and Rob Orchards for Second Course.

Dulcinea queda convertida en una vulgar prostituta con aires de pureza.

Shel.

A young handsome wench, on whom he was sometime in loue.
Phil.

A young fresh-coloured smerking Country-Wench that went for a Maid, but in truth, was a crackt piece of Ware, with whom the Knight had been formerly in Love.

Tampoco los personajes propios de los libros de caballerías escapan a la invectiva de Phillips. Así, Reinaldo de Montalbán admirativamente citado por Don Quijote por ser un gracioso bandidero en tierra de infieles, aparece como un ratero que empeña su botín para congratularse con su barragana.

Shel.

And when moreouer he robed the Idol of Mahomet made all of gold...

Phil.

And then again when he stole the Idol of Mahomet, which was all of Gold, and pawn'd it when he had done to new Rig his Harlot.

D) Valoración de la traducción

Después de tratar el método de Phillips y de denunciar sus abusos con la obra inicial, mi opinión sobre su labor no puede ser otra que negativa. Soy consciente de que al condenar esta re-creación libérrima no soy original, ya que un contemporáneo del traductor, el capitán John Stevens (1700), fue el primero que al comparar el trabajo de Shelton con el de Phillips decía:

"The second is so far vary'd that it retains little besides the Name and some of the grand strokes, with a different shadowing, which quite alter the whole frame of the Work".

El Quijote de Phillips fue un producto de su época, el período de la Restauración, que entendió la novela como muy próxima a las narraciones picarescas y la consideró como una obra llena de locuras y buen humor. Tanto el traductor como su época se equivocaron completamente y dieron una imagen de *Don Quijote* que para los ingleses posteriores ha resultado tan bochornosa que la edición de 1697 fue la primera y la última en publicarse. Nunca más, ni siquiera en edición de bibliófilo, ha vuelto a ver la luz el texto de Phillips. Una idea del sentimiento adverso producido por esta traducción entre los hispanistas ingleses nos la dan las palabras de Alexander James Duffield (1881:XLIV):

"It is to the hateful filthiness of this most foul production that an impression got abroad that the *Don Quixote* was an impure book: Phillips did not translate, he simply disfigured Shelton's work by introducing between the lines his own ribaldry and the coarse and scandalous jets of the rioting night of the Restoration. Shelton's work went through five editions; that of Phillips was never reprinted; nor, as said before, could any publisher be now found, at least in London, who would place his name on the imprint, or even in the shade of the colophon, of a book as infamous in spirit, and which swelters with an uncleanness in which only wicked men could find pleasure, and smug and sanctimonious traitors seek to make profit".

A medida que los estudios cervantinos ganan adeptos en el mundo anglosajón de esta y de aquella orilla del Atlántico y los análisis de las traducciones son verdaderos trabajos filológicos, más virulentas se tornan las críticas contra la labor de Phillips. La más destructiva, sin lugar a dudas, es la que nos ofrece Samuel Putnam (1949:XII) en la introducción a su propia traducción del *Quijote*:

"It was well towards the end of the seventeenth century, in 1687, that the second and by all odds the worst English version –it cannot be called a translation– appeared from the pen of John Phillips. This is truly a disgraceful performance, coarse and clowning, based not upon the Spanish original but upon Shelton and the French work by Filleau de Saint-Martin with its gross distortions of Cervantes' text".

La escasa crítica que sobre la traducción de Phillips existe en el ámbito hispánico, también es unánime en sus juicios. Todos coinciden en afirmar que es la peor, que no merece el nombre de traducción, que es una deshonra para el cervantismo universal; etc. Citaré como ejemplo las palabras de Palau y Dulcet (1959:415) que aglutinan todas estas valoraciones de esta manera:

"Phillips suponiendo anticuada la versión de Shelton tuvo el desacerto de corregirla y retocarla de tal suerte, que no sólo la deshonró, sino que la redujo a uno de los textos ingleses más malos que se conocen del *Quijote*".

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ARMAS, José de. 1916. "Cervantes en la literatura inglesa", conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 8 de mayo de 1916. Madrid.
- DUFFIELD, A.J. 1881. "Of this Translation and others". *The Ingenious Knight Don Quixote de la Mancha*. London C. Kegan Paul & Co.
- KNOWLES, Edwin B. 1959. "Cervantes and English Literature" in FLORES A. *Cervantes across the Centuries*. London. Gardian Press.
- PALAU Y DULCET, Antonio. 1959. *Manual del librero Hispanoamericano*. Segunda Edición. Tomo III. Barcelona.
- PLOMER, H.R., et al. 1910. *A Dictionary of Printers and Booksellers in England, Scotland and Ireland, and of foreign Printers of English Books 1668-1725*. London. The bibliographical Society.
- PUTNAM, Samuel. 1949. "Translator's Introduction". *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*. New York. The Viking Press.
- STEVENS, John. 1700. "Epistle to Thomas Hanmer". *The History of Don Quixote*. London. Richard Chiswell, et al.

LA ENSEÑANZA DE LA COHESIÓN EN INGLÉS

Ignacio VAZQUEZ

¿Cómo enseñar los aspectos cohesivos del inglés?

(Notas para la elaboración de una pedagogía lingüística comunicativa del inglés)

En los círculos de la metodología de las lenguas vivas la palabra "comunicación" es, hoy en día, un término con gancho: es como un pasaporte de aceptabilidad. Pero ¿cuáles son las características de una lengua considerada como instrumento de comunicación que pueden tener una relevancia de cara a la labor del profesor de dicha lengua en clase y a la elaboración de materiales didácticos para enseñarla? He aquí la cuestión. No basta con estar al día, como si de una mera moda pasajera se tratara, de lo que se dice y comenta en los cenáculos que definen la marcha del movimiento comunicativo. Hay que realizar una tarea de aplicación de esos principios a la realidad cotidiana del aula.

Antes de que apareciera el movimiento comunicativo, los métodos de enseñanza del inglés se centraban de forma casi exclusiva en la enseñanza del código lingüístico y de sus reglas de funcionamiento. La lingüística era la disciplina más avanzada en

el estudio del código lingüístico. Con una seria limitación. Los distintos análisis lingüísticos se basaban en las *oraciones* como unidades del más alto rango. Nada se decía sobre el nivel supraoracional de expresión de la comunicación lingüística.

El uso de la lengua como comunicación

"Communication is a purposeful and functional use of language, where speaker/writer and reader/hearer make use of the forms of language to achieve particular personal *goals*, to convey particular *messages*". (ABBS, B. and SEXTON, M. (1977), 16).

La comunicación es, por tanto, mucho más que la práctica de formas lingüísticas. Es la participación real en sucesos reales, para conseguir unos fines. Muchos materiales didácticos empleados en la enseñanza del inglés se basan en una mala interpretación del significado del lenguaje, que radica en la ambigüedad básica de la misma palabra "lenguaje".

Por un lado, implica un sistema formal de sonidos, palabras, estructuras y gestos; y por otro lado, es parte del comportamiento humano, medio mediante el cual comunicamos nuestras intenciones a los demás. La malinterpretación surge cuando imaginamos que sólo la *forma* es sistemática, y no el comportamiento, y cuando pensamos que se puede dar la una sin el otro en el lenguaje. De hecho, el carácter sistemático del lenguaje se realiza, tanto en la forma como en la función. Lo único que ocurre es que nos hemos fijado de forma unilateral y casi exclusiva en la forma durante mucho tiempo, olvidando el lado funcional del lenguaje.

El proceso de comunicación es un proceso complejo. En términos generales podríamos comenzar afirmando que es un proceso de expresión de cualquier clase de *significado*; pero hay distintas maneras de organizar el significado. Se suelen distinguir tres aspectos en este proceso, siguiendo a M.A.K. Halliday:

1. El aspecto lógico de la comunicación

Cuando hablamos de comunicación lingüística, distinguimos, en primer lugar, el significado nociional o conceptual, es decir, la expresión del significado en conceptos. Aquí encontramos las categorías semánticas básicas de la gramática: categorías como "número", "significado determinado", "cantidad", "tiempo", "modo", "grado", etc... Tales categorías identifican aspectos de nuestra experiencia del mundo. Las unidades estructurales que expresan dichas unidades son de inferior rango que la oración: palabras, frases o cláusulas.

Haciendo uso de las categorías antes mencionadas, podemos dar cuerpo, mediante el lenguaje, a nuestra experiencia de los fenómenos del mundo real, que incluye no sólo el mundo externo sino también el mundo interno de la propia conciencia y los actos lingüísticos de hablar y entender... Asimismo podemos hacer juicios de verdad y falsedad utilizando las mismas categorías.

Esta función representacional o expresiva de contenidos constituye la función llamada "ideational" por Halliday. La unidad formal de expresión lingüística de esta función es la *oración*.

2. El aspecto interactivo de la comunicación

Este punto de vista trata de las actitudes y el comportamiento del hablante y del oyente. El hablante puede expresar, mediante el lenguaje, actitudes y emociones. También puede ejercer un control y una influencia en las acciones y actitudes del oyente. Este aspecto de control en el proceso de comunicación se realiza a través de actos del habla, tales como mandatos, consejos, amenazas, promesas, etc...

Actos del habla de este tipo pertenecen a lo que se llama frecuentemente el aspecto pragmático de la comunicación. En ellos se hace uso del significado lógico de las oraciones, pero se extiende, o incluso se distorsiona, para realizar una función diferente a la función expresiva de un contenido determinado por el significado lógico. Actos directos del habla son aquellos cuya superficie coincide con la función interactiva o interpersonal. Actos indirectos del habla, por otro lado, son aquellos cuya expresión superficial no corresponde con la función interactiva. Por ejemplo, una pregunta está lógicamente diseñada para extraer información

sobre un punto concreto; pero puede adaptarse pragmáticamente para realizar un ofrecimiento:

Would you like some wine?

O para hacer una sugerencia:

Why don't you come with us?

3. El aspecto textual de la comunicación

Trata del aspecto organizativo de la comunicación: ¿cómo se organiza el mensaje que se comunica? Las preguntas que hay que contestar en este terreno son: ¿cómo organizamos nuestro pensamiento, es decir, cómo colocamos sus elementos, cómo los unimos con el fin de comunicarlos de la manera más apropiada? Es el aspecto textual o discursivo, porque se refiere a la forma de conformación de un texto o discurso (WIDDOWSON, H.G., 1974) completo, y no meramente de una oración simple.

"Language has to provide for making links with itself and with features of the situation in which it is used. We may call this the *textual* function since this is what enables the speaker or writer to construct 'texts', or connected passages of discourse that is situationally relevant; and enables to distinguish a text from a random set of sentences" (HALLIDAY, M.A.K. 1970, 6.3, 322-61).

Los profesores de lenguas vivas han prestado poca o nula atención a la manera en que se usan las oraciones gramaticales en combinación con otras para formar un discurso coherente. Ello obedece a que existe una carencia casi absoluta de materiales didácticos que adopten este punto de vista discursivo. En el presente trabajo nos interesa, por eso, resaltar este tercer aspecto de la comunicación. Se necesitan materiales didácticos que posibiliten al alumno el paso de la competencia gramatical, el conocimiento de las reglas de formación de las oraciones, a la *competencia comunicativa* (HYMES, D. 1970), el conocimiento de cómo se usan las oraciones en la realización de actos comunicativos.

Esta idea de la competencia comunicativa así como los estudios de H.G. Widdowson sobre el discurso contribuyeron poderosamente a estimular un movimiento desde una preocupación

casi exclusiva por las formas gramaticales hacia una preocupación semejante por las funciones retóricas.

"In fact, the systematic nature of language finds its realization both in form and in function; it just so happens that we have concentrated for a long time exclusively on the former. Language behaviour and language function are no less governed by rules than are syntactic and phonological organization, although this does not mean, of course, that the rules will necessarily look or be the same in type. What is clear is that both sorts of organization make up our communicative competence" (ABBS, B. and SEXTON, M. 1977; 17).

Hay un aspecto de la competencia comunicativa que nos interesa particularmente en este trabajo: la cohesión. "The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text, and that define it as a text" (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:4).

Las oraciones no se dan aisladas unas de otras en el texto. Y la cohesión trata de la forma en que las oraciones se relacionan recíprocamente dentro del mismo texto por medio de ciertos nexos de unión. El tratamiento técnico más exhaustivo de la cohesión es el que se nos ofrece en *Cohesion in English* de R. Hasan y M.A. Halliday.

El número de nexos cohesivos en un fragmento dado es generalmente muy alto, pero en el uso lingüístico de cada día no nos damos cuenta, por regla general, a no ser que nos encontramos con una secuencia de oraciones ambigua en que el nexo no está claro:

John gave Henry a black eye. He was very angry

La cohesión es importante, sobre todo, en la enseñanza de las habilidades de escribir. La capacidad de escribir oraciones gramaticalmente correctas no es ninguna garantía de que el alumno será capaz de producir por escrito informes, cartas y artículos de una forma aceptable.

También es importante la cohesión en el desarrollo de otras habilidades, como las habilidades lectoras en que el alumno se puede encontrar textos complejos o mal escritos. En nuestra opinión, y en la nueva perspectiva de la enseñanza comunicativa de

En las lenguas extranjeras, existe una necesidad apremiante de enseñar a los estudiantes a *reconocer* y *utilizar* los vínculos cohesivos más corrientes del inglés, de la misma manera que aprenden las reglas de funcionamiento gramatical del mismo. El modo estructurado y gradual en el que se enseña la gramática debería extenderse a otras áreas de la lengua, incluida la cohesión; y la enseñanza de la cohesión debería ser parte integrante de un curso general de enseñanza del inglés.

Tipos de cohesión

Antes hemos hecho notar que el concepto de cohesión es semántico; es decir, se basa en relaciones de significado existentes dentro de un texto, relaciones que precisamente lo definen como tal texto. Sin embargo, dichas relaciones se expresan, bien a través de la gramática, bien a través del vocabulario. Por eso, se distinguen dos tipos de cohesión: *gramatical* y *léxica*.

A su vez, la cohesión gramatical se subdivide en tres tipos distintos: *referencia*, *substitución* y *elipsis*, y *conjunción*.

1. *La referencia* hace relación a un proceso en el que una palabra está en lugar de otra, como ocurre con *he*, *her* y *his* en el ejemplo siguiente:

Tom's mother gave *her* programme to *her* neighbours. *He* gave *her* *his*.

En este ejemplo, de las dos oraciones, la segunda es tan completa como la primera desde el punto de vista gramatical; pero el significado de la segunda sólo puede extraerse por referencia a la primera.

"Reference is the relation between an element of the text and something else by reference to which it is interpreted in the given instance". (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:308).

Hay ciertos elementos en todas las lenguas que tienen la propiedad de referencia; es decir, en lugar de ser interpretados semánticamente por sí mismos, hacen referencia a otro elemento para su interpretación. En inglés estos elementos son los pro-

nombres personales, los demostrativos y los comparativos:

Mike wanted Tom's bike. But

- a) *he* wouldn't give *it* to *him*
- b) *he* wouldn't pay *him* for *it*

Es evidente en este ejemplo que las dos versiones de la segunda oración de este texto corto requieren interpretaciones distintas. En a) *he* se refiere a Tom, y *him* a Mike. En cambio, en b) *he* se refiere a Mike, mientras que *him* se refiere a Tom.

Lo que es esencial en todo tipo de relación referencial es que "the thing referred to has to be identifiable somehow" (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:33); y siendo la referencia una relación semántica, los criterios para dicha identificación han de buscarse en la semántica, no en la gramática.

2. La sustitución y la elipsis

Aquí el proceso es distinto al de la referencia: una palabra es reemplazada por otra o se omite totalmente (sustitución cero). Ejemplos:

Did you cook the dinner? No, John *did*.

John searched the big room and the small *one*.

I've got some lovely oranges. Would you like some?

Los dos primeros ejemplos son de sustitución, oracional el primero y nominal el segundo. El tercer caso es un ejemplo de elipsis en el que "lovely apples" se omite al final de la segunda oración.

La sustitución y la elipsis son unas relaciones formales en las que se especifica un elemento formal de la lengua (una palabra o grupo de palabras) mediante el uso de un signo gramatical que nos indica que dicho elemento formal tiene que ser recuperado de lo que antecede en el texto. La fuente de recuperación de dicho elemento es el texto por lo que la relación de sustitución elipsis es endofórica (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:33).

Dado que la sustitución es una relación lexicogramatical, los distintos tipos de sustitución se definen gramaticalmente y no se-

mánticamente. El criterio es la función gramatical del elemento sustituido. En inglés, hay tres tipos de sustitución (nominal, verbal y oracional), según que el elemento sustitutivo funcione como nombre, verbo o como una oración.

3. La conjunción

"Conjunction is the establishment of some relation between the meanings of two continuous passages of text, such that the interpretation of the second is dependent on the relation in which it stands to the first". (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:226).

Los elementos cohesivos de la conjunción no son cohesivos por sí mismos sino indirectamente en virtud de sus significados específicos. En el sistema lingüístico hay formas de relaciones sistemáticas entre las oraciones. Existen varias maneras posibles de unir las distintas partes de un texto para expresar un significado.

Hay cuatro tipos de relación conjuntiva: a) la relación aditiva ("and"); b) la adversativa ("yet"); c) la causal ("so") y d) la temporal ("then"). Veamos unos ejemplos de cada una:

- a) They found a dog in the street. And they looked after him till he was better.
- b) They looked after him well. Yet he got no better.
- c) Many people die of starvation, because wealth is unevenly distributed in the world.
- d) We stayed in Madrid for a week. Then we went to Toledo.

No vamos a parar mientes en este trabajo en otro tipo de cohesión, la cohesión léxica, aunque se le puede aplicar el mismo tipo de análisis que hemos utilizado para los otros tipos de cohesión.

La enseñanza de la cohesión

Hay dos principios generales de pedagogía lingüística que vamos a aplicar también a la enseñanza de la cohesión:

- 1) Enseñar primero el *reconocimiento*, después la *producción*.
- 2) Enseñar distintos tipos de cohesión de forma separada y graduada.

1. La referencia

a) *Reconocimiento*

Para realizar el reconocimiento hay que usar un texto que contenga varios ejemplos de referencia. Es importante conservar la estructura discursiva del texto así como los nexos cohesivos. Veamos el siguiente texto:

"High rise living will raise tension among urban dwellers to disastrous proportions. Such is the prediction of the authors of a report published today. In it, they offer figures to show that as many as three out of five occupants of high rise apartments may be disturbed. This is alarming to contemplate, and if it is so, it should receive very careful attention from health authorities, who, apparently, have tended to minimize the effects of living in premises of this type".

Una vez presentado el texto, se ruega a los estudiantes que trabajen en parejas o en grupos pequeños con el fin de encontrar palabras que no contienen suficiente significado por sí mismas, pero que *se refieren* a otras palabras del texto. Los estudiantes tienen que subrayar las palabras encontradas. Sigue a continuación la discusión en clase para comparar los hallazgos de cada uno de los grupos y asegurarse de que no falta ninguna palabra. A continuación tienen que encontrar las palabras originales que han sido sustituidas por las otras y dibujar en el texto el nexo entre ellas. El cuadro resultante nos dará una buena impresión del número de nexos existentes en el texto.

La finalidad de este ejercicio de reconocimiento es hacer a los estudiantes sensibles a la existencias de elementos cohesivos y ayudarles a identificarlos cuando lean.

b) *Producción*

El texto que reproducimos a continuación ha sido modifica-

do ligeramente, reemplazando los pronombres de referencia por los nombres a los que se refieren:

Margo and Peter

As the summer drew to a close I found myself, to my delight, once more without a tutor. Mother had discovered that, as mother so delicately put it, Margo and Peter were becoming 'too fond of Margo and Peter reciprocally'. As the family was unanimous in its disapproval of Peter as a prospective relation by marriage, something obviously had to be done. Leslie's only contribution to the problem was to suggest shooting Peter, a plan that was, for some reason, greeted derisively. I thought it was a splendid idea, but I was in the minority. Larry's suggestion that Margo and Peter should be sent to live in Athens for a month, in order to get it out of Margo's and Peter's systems was squashed by Mother on the grounds of immorality".

Una vez presentado el texto en clase, se pide a los alumnos que hagan comentarios sobre el estilo del paisaje. Estos se podrán hacer en parejas o en grupo. Obviamente, surgirán comentarios sobre el hecho de que hay excesiva repetición en el texto. A continuación, deberán subrayar los ejemplos de repetición que encuentran poco naturales, sustituyéndolos por pronombres.

2. La sustitución y la elipsis

a) Reconocimiento y producción

Con la sustitución y/o elipsis se pueden utilizar los mismos procedimientos que hemos utilizado para identificar y usar los nexos cohesivos de la referencia, valiéndonos de textos apropiados. Por ejemplo, los dos textos siguientes se pueden utilizar como modelos:

Texto 1

(Sustitución): A computer is a tool and although a very complex one, it operates on the same principles as any other tool. In other words, it takes raw material and converts the raw material in a product by means of a device which performs a process that is the appropriate one.

Texto 2

(Elipsis): Police in a helicopter with powerful search-lights and assisted by experts from London Zoo were last night hunting a bear on Hackney Marshes in the East of London. Late yesterday a group of boys told police that they had seen the tracks of an animal in the snow and one (1) reported seeing a brown bear. A dozen police officers began a search immediately and later more (2) were brought in from neighbouring areas.

Each year the police receive a large number of reports of wild animals being seen in city parks and similar places. Many (3) are hoaxes or the result of too much alcohol, but some (4) occasionally prove to be correct.

En la fase primera de reconocimiento se pide a los alumnos que identifiquen los casos de sustitución y elipsis; una vez identificados, en el caso de la elipsis, se les pide que sugieran palabras que podrían seguir a las que están numeradas en el texto; pero en otros casos dará lugar a una repetición innecesaria.

Se podría practicar con los distintos tipos de referencia, sustitución y elipsis de forma conjunta de la siguiente manera. Se escoge un texto que contenga nexos cohesivos de todos los tipos. A continuación se escribe cada una de las oraciones en una cartulina. Las cartulinas se reparten de forma aleatoria entre los estudiantes. Los estudiantes pueden trabajar en pequeños grupos y colocan las cartulinas en el orden correcto e identifican los nexos cohesivos que les ayudaron a hacerlo.

3. La conjunción

Los estudiantes estarán más familiarizados con las conjunciones, cuyo estudio ha estado tradicionalmente incluido en la gramática y el vocabulario de cualquier lengua. Podemos considerarlas como nexos cohesivos "across sentence boundaries" o "within sentences". Las conjunciones expresan varias clases de relaciones, como la relación temporal, la relación espacial, causa y efecto, comparación, adición, etc...

La fase de reconocimiento de la conjunción consistirá en subrayar todo tipo de conjunciones que se encuentren en un texto dado, identificando el tipo de relación que establecen. Como bo-

tón de muestra, proponemos el siguiente texto como ejemplo de la relación de secuencia temporal.

Letter sorting

First of all, letters and packets are collected in bags from pillar boxes, post offices and firms, in post office vans. They are then taken to the sorting office, where the bags are emptied and the letters separated from the packets. Following this step, the letters are put through machines so that the stamps can be cancelled. In this process the date and place of sorting are put over the stamps on each envelope. In the next stage, the sorting of the letters takes place, according to the county they are addressed to.

This is done by placing them in the appropriate pigeon hole. Subsequently, the letters are taken from the pigeon holes and placed in baskets, which are then put onto a conveyor belt. While on this conveyor belt, the baskets are directed to the appropriate secondary sorting section by means of coding pegs. At the secondary sorting frames, the letters are put into towns in the county. Later, the letters are tied in bundles and a label is put on showing the towns they are addressed to. Finally, the letter bundles are placed in bags, which have the Post Office seal.

Para la fase de producción de las relaciones conjuntivas proponemos los siguientes ejercicios de muestra.

Ejercicio 1: Se trata de unir las distintas oraciones de los textos que siguen por medio de conjunciones.

Texto 1

We tried to book a flight to London on the 20th of June. The clerk said the 20th was full. The flight on the 21st was full. The flight on the 22nd wasn't full. It would be full very soon. We booked immediately.

Texto 2

He was clever. He was lazy. His testimonials were full of reservations. She was clever. She was industrious. Her testimonials were good. He got the job and was sitting pretty. She was out of work for months. She fell seriously ill. He made a string of careless mistakes. He was sacked. Irresponsibility doesn't pay.

Ejercicio 2: Construir un texto siguiendo la pauta de los nexos cohesivos conjuntivos que se sugieren:

Texto 1

A car is very convenient. For example... (advantages). A car is very convenient. For example... (advantages). Furthermore... (advantages). However... (disadvantages). It even... (disadvantages). In contrast, the bicycle... (advantages), although... (disadvantages). So, we can either... (conclusion), or... (conclusion).

Una vez practicado el uso de los distintos tipos de nexos cohesivos separadamente, se deben diseñar ejercicios compuestos en los que los distintos nexos cohesivos estén mezclados como en un texto auténtico. El texto que ofrecemos a continuación se puede usar, tanto para reconocimiento como para producción.

Passage: Next to his car, the telephone was the most important thing in Leadbitter's life, and perhaps his greatest friend; of all the sounds he heard, mechanical or human, its summons was the one he welcomed most. He sat in his furnished bed-sitting room with his ear glued to it, and he sometimes lay awake at night, hoping to hear it ring. However tired he might be, and often he was very tired, his face relaxed when he lifted the receiver and his voice, announcing his number, glowed with warmth. Even when it woke him up at night or in the cat-naps that he snatched by day, he felt no animosity towards it, and he would smile into it to the voice which spoke to him, smiles that the owner of the voice seldom, if ever, saw.

La cohesión es parte sustancial del componente formante del texto, existente en el sistema lingüístico de cada lengua. Es el medio por el que aquellos elementos lingüísticos que no están relacionados con otros estructuralmente se pueden relacionar unos con otros a través de su mutua dependencia para su correcta interpretación. "Cohesion has a kind of catalytic function, in the sense that, without cohesion, the remainder of the semantic system cannot be effectively activated at all". (HALLIDAY, M.A.K. and HASAN, R. 1976:227).

Los estudiantes de inglés que deseen hablar y escribir con fluidez dicha lengua deben comprender y usar los nexos cohesivos de la misma. Al aislar los distintos tipos de cohesión para diseñar ejercicios prácticos para su presentación en clase y aprendizaje, puede parecer que se trata de una manipulación de distintas formas lingüísticas. Sin embargo, tal como hemos insistido a lo largo de trabajo, los nexos cohesivos son esencialmente semánticos por naturaleza, y a medida que se desarrolla el estu-

dio de la cohesión, se hace más palpable y adquiere mayor importancia la comprensión de las relaciones semánticas en una lengua dada.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ABBS, B. and SEXTON, M. (1977): *Challenges*, Longman, London.
- ALLEN, J.P.B. and WIDDOWSON, H.G. (1974): "Teaching the communicative use of English", *IRAL*, 12/1.
- BRUMFIT, C.J. and JOHNSON, K. (1979): *The Communicative Approach to Language Teaching*, Oxford University Press, Oxford.
- GUMPERZ, J.J. and HYMES, D. (1970) (eds.): *Directions in Sociolinguistics*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- HALLIDAY, M.A.K. (1970): "Functional diversity in language seen from a consideration of modality and mood in English", *Foundations of Language*, 6, 322-61.
- HALLIDAY, M.A.K. and HASSAN, R. (1976): *Cohesion in English*, Longman, London.
- HYMES, D. (1970): "On Communicative Competence", in Gumperz (1970).
- JOHNSON, K. and MORROW, K. (1981): *Communication in the classroom*, Longman, Harlow.
- MORROW, K. (1980): *Skills for Reading*, Oxford University Press, Oxford.
- PUGH, A.K. (1978): *Silent Reading: an introduction to its Study and Teaching*, Heinemann, London.
- RAIMES, A. (1979): "A Grammar for Composition: the Grammar of Cohesion". Paper delivered at the TESOL 30th Annual Conference, Boston, Mass. (Mimeo).
- SADOCK, J. (1974): *Towards a linguistic theory of speech acts*, New York.
- WIDDOWSON, H.G. (1978): *Teaching Language as Communication*, Oxford University Press, Oxford.
- WIDDOWSON, H.G. (1979): *Explorations in Applied Linguistics*, Oxford University Press.

ASPECTOS DE LA FUNCION TEXTUAL DE LEXICO

José Luis OTAL CAMPO

Sin duda alguna ha sido el análisis del discurso una de las áreas más estudiadas de la lingüística en los últimos diez años. Tanto es así que quien quisiera escribir algo original se vería en la no fácil situación de tratar muy probablemente algo que, alguna vez, en algún lugar, ha sido ya expuesto.

No obstante, me considero entre las personas optimistas que creen que este tema no se ha dado por concluido y que, por el contrario, quedan aún muchas cosas por discutir... y por descubrir. No olvidemos por ejemplo, que más de una persona niega la existencia misma del "texto", o "discurso" admitiendo meramente que se trata más bien de "estructuras más desarrolladas, más complejas" que las que se pueden encontrar en oraciones, algo así como una estructura oracional más desarrollada. Independientemente de los problemas que tales definiciones puedan llevar, lo cual no va a ser el objeto de estudio de este artículo, vemos que quedan no sólo cuestiones de forma sino de fondo por estudiar en lo que respecta al discurso.

El objeto de este estudio es únicamente contribuir a la difusión en el ámbito de la lingüística española de algunas tendencias que, aunque no fuesen absolutamente novedosas en cuanto a su concepción, al menos presentan un avanzado nivel de formalización y de aplicación a diversas áreas de la actividad de la

lingüística aplicada, como por ejemplo, la enseñanza de lenguas extranjeras, la contribución a los estudios sobre interpretación, comprensión de textos, e incluso en la lexicología y lexicografía, entre otros.

Tal vez uno de los aspectos de los estudios sobre el discurso que podrían calificarse de "típicos" o más evidentes sea el de la estructura del mismo, los aspectos de cohesión y coherencia, discutidos ampliamente con variada fortuna. Parece ser que algunos autores prefieren hablar más bien de *connexity*, abandonando los problemáticos aunque pedagógicos términos de cohesión y coherencia. Y si me refiero a este aspecto en concreto es porque realmente forma parte sustancial en la discusión y presentación de la teoría que me va a ocupar en este artículo, de forma directa o indirecta.

De lo que en realidad voy a tratar es de "unidades léxicas" y lo que significan precisamente en y para la estructura del discurso entendiéndose tanto en sentido estático como dinámico.

Según Fillmore (1970:109) existen ocho tipos de información léxica que las palabras deben incluir:

1. The nature of the deep-structure syntactic environments into which the item may be inserted;
2. the properties of the item to which the rules of grammar are sensitive;
3. for an item that can be used as a 'predicate', the number of 'arguments' that it conceptually requires;
4. the role(s) which each argument plays in the situation which the item, as predicate, can be used to indicate;
5. the presuppositions or 'happiness conditions' for the use of the item, the conditions which must be satisfied in orden for the item to be used 'aptly';
6. the nature of the conceptual or morphological relatedness of the item to other items in the lexicon;
7. its meaning;
8. the phonological or orthographic shapes which the item assumes under given grammatical conditions.

Todos estos aspectos han sido analizados y ampliados posteriormente y, aunque estoy de acuerdo con todos y cada uno de ellos, lo que trato de indicar en este estudio es poner de manera explícita un aspecto fundamental de los tipos de información léxica que descansa, por supuesto, en algunos de los tipos arriba señalados, a saber, la *función textual*, o tal vez más acertadamente, siguiendo a Widdowson (1984:125) *pragmáticodiscursiva*:

"Texts... do not communicate: people communicate by using texts as a device for mediating a discourse process".

O lo que es equivalente, nos estamos refiriendo al *indexical meaning* Widdowson (1984:127).

Creo que es el momento de remitirme al problema que mencioné anteriormente respecto a la diferencia entre cohesión y coherencia. Independientemente de los problemas simplemente terminológicos que los dos conceptos han causado y de los diversos y hasta opuestos contenidos que se les ha atribuido, parece ser que una forma de solucionar el problema, siguiendo a Winter (1977) sería la de considerar los textos como estructuras cerradas, idea por otro lado nada novedosa, ya que es lo que tradicionalmente se ha hecho con la poesía, por ejemplo, las cuales, partiendo del supuesto de que responden a la estructuración básica de una "solución de problemas" (*problem-solving*), habría que encontrar -ya que existen explícitamente- todas las *respuestas* de forma léxica en el mismo texto.

Me parece que dicha concepción no se opone, no está en contradicción con otras muchas concepciones discursivas anteriores. El mérito de dicha teoría tal vez radique en la clara formulación, en la explícita indicación de que las respuestas a los planteamientos y problemas que surgen del texto hay que encontrarlos en sus mismas unidades léxicas. Se trata de un paso más en la formulación explícita del desarrollo funcional en el discurso como elemento esencial para la recuperación del texto, o de los aspectos cohesivos ausentes del mismo (coherencia). Esta dicotomía desaparece como modelo operativo para la interpretación de textos, aunque haya que utilizar el mismo tipo de estrategias y procedimientos psicolingüísticos para dicha interpretación, por ejemplo, la activación de los necesarios "esquemas de conocimiento".

Advertí al principio que muy pocas cosas pueden decirse, parece ser, con carácter absolutamente novedoso y el mismo Winter nos lo indica en la introducción de su obra:

"It is sad that the full implications of his approach (C.C. Fries) to syntax and morphology were never fully understood. This is particularly true of his illustration of the differences between grammatical and lexical meanings and their interaction with each other".

Dicha interacción es "resuelta" psicolingüísticamente por la operación básica de la *paráfrasis*. Para la definición de dicho con-

cepto de muy poco, o nada, nos va a servir una consulta al diccionario. Ni tampoco aparece explícitamente definido en la obra de Winter. En realidad se da por supuesto que se tiene como base interpretativa la familiarización con el sentido que comúnmente adquiere en obras generales de lingüística, es decir, sin adoptar un significado particular.

Como ejemplos de los tres tipos de vocabulario que distingue Winter (1977) voy a presentar los mismos que él ofrece y que tantas veces han sido citados posteriormente:

"By appealing to scientists and technologists to support his party, Mr Wilson won many middle class votes in the election".

"Mr Wilson appealed to scientists and technologists to support his party. He thus won many middle class votes in the election".

"Mr Wilson's appeals to scientists and technologists to support his party were *instrumental* in winning many middle class votes in the election".

Lo relevante en estos tres ejemplos es el observar que lo común a los tres ejemplos de vocabulario, la estructura profunda de las tres realizaciones léxicas es la operación o función de *instrumento*. Esta operación se ve realizada (*instanciation, realization, indexicalization* serían tres equivalentes ingleses) de tres formas distintas de acuerdo con los tres tipos de vocabulario: los dos sistemas cerrados de *subordinadores* y *conjunciones* y el sistema abierto del *léxico*, es decir, nombres, adjetivos, verbos y adverbios, por presentarlos de una forma simplificada.

Creo que al referirnos a la función textual del léxico debemos tener en cuenta dos aspectos fundamentales:

1. La operación básica de la *paráfrasis*, tal como acaba de ser expuesta siguiendo los ejemplos del propio Winter.

2. La búsqueda en el propio texto y en sus distintas formas de realizaciones léxicas de *soluciones* a problemas estructurales y semánticos del discurso mismo.

Si bien es cierto que el tercer tipo de vocabulario es de naturaleza abierta, que el número de sus unidades léxicas es ilimitado en principio, no obstante, se trata de sistematizar un número más bien limitado de *operaciones* que se llevan a cabo en el discurso. Si, como dice Widdowson en la cita anterior, las personas dan significado al texto mediante un artificio discursivo, por ejemplo, operaciones, activaciones de esquemas de conocimiento, etc., queda siempre a salvo, por así decirlo, la indeterminable

versatilidad del significado discursivo. Dependerá crucialmente del contexto el que cierto elemento léxico tenga determinado valor comunicativo, ya que se establece una corriente bidireccional entre cada unidad léxica y el contexto (o niveles distintos de contexto) discursivo, desde los más generales a los más inmediatos o particulares.

Hay una pregunta que tal vez haya surgido en algún momento de la exposición hasta este momento: ¿cómo se lleva a cabo realmente el "paso" de estructuras funcionales discursivas a las distintas realizaciones, exemplificaciones léxicas, de modo que se pueda hablar de una "función textual/discursiva"? Ciertamente, ésta es la pregunta clave que tratamos de explicar.

Para ello hay que suponer que, como ya he indicado anteriormente, todo texto trata de alguna forma de reproducir el esquema básico "problema - solución", o al menos muchos tipos de texto. Puede discutirse si en realidad un texto poético plantea una estructura en los términos expresados. Esa estructura se vería, además, ampliada a cuatro elementos, según el mismo Winter (1977).

situación
problema
solución
evaluación

Las distintas unidades léxicas, entonces, *señalarían* (Hoey, 1979) en el discurso diversas funciones estructurales discursivas, entendiendo por "estructuras" las secuencias de cualquier combinación de elementos del tipo *situación, problema, solución, evaluación*.

Tendríamos, entonces, un nivel doble de análisis del discurso. Por un lado las operaciones o funciones discursivas y por otro, el nivel de las realizaciones léxicas:

funciones macroestructurales	nivel de operaciones procedimentales; campos léxicos de naturaleza operativa	realizaciones léxicas
situación problema solución evaluación	p.e. anticipación realización evaluación de macro- estructuras discursivas	vocabulario 1 vocabulario 2 vocabulario 3

Entre estos dos niveles de análisis hay necesariamente que señalar un segundo tipo de funciones de naturaleza más próxima al signo semántico de la palabra concreta que estemos tratando, por ejemplo: instrumento, causa, consecución, desarrollo, experimento, advertencia, etc. Se trataría, a mi modo de ver, de diversos tipos de "noción" y determinado tipo de "microfunciones", tales como las que estamos acostumbrados a ver relacionadas en las numerosas obras que tratan de los listados de objetivos en las programaciones nocionales/funcionales, y que en realidad responden a funciones más básicas y generales del lenguaje en general.

Con relación a los campos léxicos, que constituirían un elemento claro de cohesión, según la obra de Halliday & Hasan (1976), hay que señalar que se trata de un paso hacia adelante en la eliminación de la clara pero a veces no muy útil diferenciación entre cohesión y coherencia, como se ha indicado en varias ocasiones a lo largo de este estudio, haciendo eco de problemas antiguos, que no han sido resueltos de forma satisfactoria hasta muy recientemente. El hecho de que se hable de tres tipos de vocabulario y de una operación parafrásica que relacionaría en el nivel superficial a aquellos no quiere decir que estemos refiriéndonos a los campos semánticos en el sentido tradicional, en cualquiera de sus acepciones. Se trata más bien de tipos de operaciones de naturaleza más intermedia respecto a los grandes elementos macroestructurales del discurso, por ejemplo, siguiendo el esquema problema-solución, ya indicado. Si se forman "campos semánticos", la naturaleza de dicha cohesión ya no serán las características semánticas internas de las palabras debido a sus diversas *relaciones* de sinonimia, hiperonimia, etc.

El tipo de unión entre los elementos léxicos de estos campos "semánticos" será el determinado por ciertos tipos de operaciones de naturaleza discursiva, cuya entidad está directamente dependiente en los procedimientos dinámicos que servirán para dar una significación determinada al discurso en general o a partes del mismo.

En una composición tradicional de campos léxicos serían por tanto impensables elementos léxicos de naturaleza tan diversa, tales como:

1. Realización del elemento macroestructural "problema":

"problem", "some problems", "need", "required", "has to", "somehow", "unfortunately", "to avoid this", "prevent", "stop", etc.

2. Realización del elemento macroestructural "solución":

"to avoid this", "come up with", "develop", "comprises", "is loaded", "are fed", "opens", "is", "becomes", "touches", etc.

3. Realización del elemento macroestructural "evaluación":

"assures", "trials", "test", "experiment", "can", "ingenious", "which", "this system", etc.

Estos son ejemplos utilizados y analizados por Hoey (1982). La intención al poner todos estos ejemplos juntos es el demostrar que nos encontramos ante una clase diferente de "campos semánticos", cuyo elemento cohesivo no es, como puede verse, aspectos semánticos inherentes, sino elementos en realidad ajenos a tal estructura interna, es decir *elementos operacionales, procedimentales*, de naturaleza discursiva.

De hecho, si queremos hablar de la función textual del léxico, tenemos que remover toda idea de estructura semántica estática, fija, inherente a la estructura lexicosemántica de las palabras y tenemos que operar o poner en funcionamiento estructuras de naturaleza procedural discursiva ya que sólo de esta manera puede existir una analogía entre los dos niveles aparentemente irreconciliables, tales como el nivel lexicosemántico y el pragmaticodiscursivo. La solución, como creo que existe, consiste en crear un nivel intermedio de microoperaciones, derivadas de operaciones de orden más general o macroestructural y al servicio de éstas, que pueda aglutinar a cualesquier elementos léxicos propios para dicha función.

Esta solución resuelve el problema al menos en parte, de la drástica división entre *cohesión* y *coherencia*, quedando además reflejados los diversos niveles de cohesión entre los elementos de un mismo conjunto según su fuerza operativa. De este modo expresiones como "cohesión con coherencia" vuelven a tener sentido, o simplemente, empiezan a tenerlo, que hasta fecha reciente parecía no tener solución.

Si hubiese alguna figura geométrica que pudiese reflejar la estructura del discurso, creo sin duda alguna que ésta sería de naturaleza poliédrica, existiendo una interrelación entre los distintos ángulos de la figura entre sí, configurándose una compleja red de relaciones. Incluso el problema o aspecto fundamental de la

paráfrasis, como hemos indicado, quedaría resuelto (¡visualmente!) al mover los ángulos según el énfasis particular que quisiera conseguirse.

La intención de Hoey, al igual que la de Winter, su predecesor, queda muy clara cuando Hoey (1982:62) nos recuerda que lo que ha pretendido con este sistema de análisis es:

"...to demonstrate how structure in discourse is signalled in a number of directly observable ways and it has sought to show that the listener/reader's recognition of a particular structure is not mysterious but a reflection of his ability to identify the discourse's signals as he received them".

La gran ventaja de este sistema de análisis, como también señala Hoey (1982:62-63), es que se trata siempre de ejemplos auténticos, no hechos para satisfacer o corroborar las hipótesis de determinados aspectos de cierta teoría lingüística. El lector/oyente, evidentemente, se enfrenta ante la irrenunciable tarea de interpretar el texto que tiene "ante sí" y tiene que descifrarlo, descodificarlo, según los elementos que disponga en ese preciso momento, es decir se trata de la activación de determinadas estructuras cognoscitivas que van a tener su "confirmación" o "modificación" en general y en particular en cualquier elemento léxico que de alguna manera le remita a la "solución" (en general) de cualquier elemento micro o macroestructural del discurso; según el modelo que se ha explicado.

Poniendo por ejemplo, que sirva para cualquier situación de interpretación discursiva, podemos decir que a partir de ahora se debería mirar únicamente el valor semántico que determina palabra sea "institución", "alleged", "create", ... en cuanto a su significado lingüístico en relación de sinonimia, antonimia, etc., con otras palabras del resto del léxico, ni siquiera formando, como consecuencia de lo anterior, campos léxico-semánticos, sino que habrá que ver *un elemento más de significación o valor comunicativo*, discursivo, con relación a determinada estructura que está anticipando, evaluando, etc.

Si es cierto que la gramática generativa daba ya un gran valor al componente léxico, como indicábamos al principio en la cita de Fillmore y si es cierto que los estudios basados en el léxico tratan de restablecer el equilibrio en favor del postergado léxico, creo que esta forma de relacionar el léxico con el análisis del discurso es, sin duda, una forma de potenciar no sólo los ya florecientes y serios estudios sobre el léxico, sino que además se po-

tencia aún más, si cabe, la otra floreciente rama de estudios lingüísticos, como son los del análisis del discurso.

Dos observaciones finales. En este artículo he pretendido explicar lo que entiendo es una corriente muy importante tanto de estudios sobre el léxico, como del análisis del discurso, habiéndome limitado a presentar y explicar la naturaleza de la relación entre el léxico y el discurso. En la segunda parte de este estudio expondré más ejemplos y modos de *clasificar el vocabulario de acuerdo con sistemas operacionales de interpretación del discurso*.

La segunda observación se refiere necesariamente a la incidencia que estudios de esta naturaleza pueden tener en la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras, por ejemplo el inglés. Tanto la planificación de las unidades del discurso, como su estructura global, están *realizándose* en determinados elementos léxicos, con gran importancia de la operación de paráfrasis. Igualmente la interpretación o descodificación del discurso se realiza de forma *gradual* por medio de distintos elementos léxicos, que indudablemente no tienen la misma carga semántico funcional ni discursiva. Se trata de activar los esquemas de conocimiento que desde el principio mismo de la descodificación encuentran su confirmación o modificación de expectaciones preestablecidas, a las cuales van contribuyendo las mencionadas funciones textuales del léxico a la manera de una pirámide jerárquica de funciones de más o menos general o global respecto a la estructura (y subestructuras) de discurso.

Como se ha indicado claramente, no se trata de una teoría nueva, sino del desarrollo y explicitación de intuiciones geniales de quienes, tal vez con aparatos descriptivos no tan "perfeccionados", comprendieron, no obstante, la verdadera naturaleza y función del lenguaje.

La consideración de las palabras como *símbolo* y como *índice* ofrece sin duda alguna una forma de análisis altamente interesante. El valor como índice (*indexical meaning*) queda realizado no sólo a través de su referencia a determinado tipo de esquema cognoscitivo sino también respecto a su valor o función textual/discursiva. Este sería el *noveno tipo* de información léxica, que se podría añadir a la lista de Fillmore y tema central de consideración para los cada día más abundantes estudios de gramáticas lingüísticas o de la palabra, realizados por las personas conscientes de la importancia de la misma y no satisfechas con el mero desarrollo de la intuición respecto a dicha importancia.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- CHRISTEL, R. (1981). "Systematisierung von Wortbezogenen Kenntnismengen zur Ermöglichung von Implikaturen", en Heydrich, ed.
- EIKMEYER, H.J. (1983). "Kontext und Bedeutung", en Petöfi (ed.).
- EIKMEYER, H.J., RIESER, H. (198). "Word semantics from different points of view", en Heydrich (ed.).
- HALLIDAY, M.A.K., HASAN, R. (1976). *Cohesion in English*, London:Longman.
- HEYDRICH, W., ed. (1981). *Lexiconeinträge. Grundelemente der semantischen Struktur von Texten*, Hamburg:Buske.
- HOEY, M. (1982). *On the surface of discourse*, London:Allen & Unwin.
- KIEFER, F. ed. (1970). *Studies in Syntax and Semantics*, Dordrecht:Reidel.
- NEUBAUER, F., PETOFI, J. (1981). "Wortsemantik, Lexikonsysteme und Textinterpretation" en Heydrich (ed.).
- PETOFI, J.S. (1983). "Aufbau und Prozess, Struktur und Prozedur", en Petöfi (ed.).
- (ed.) (1983). *Texte und Sachverhalte. Aspekte der Wort und Textbedeutung*. Hamburg:Buske.
- WIDDOWSON, H.G. (1984). *Explorations in Applied Linguistics* 2, O.U.P.
- WINTER, E. (1977). "A clause-relational approach to English Texts: A study of some predictive lexical items in written discourse", *Instructional science*, 6/1:1-92.

LAS CAUSAS DE DIVORCIO EN UTOPIA

Macario OLIVERA VILLACAMPA

Introducción

Thomas More es el máximo representante del Humanismo inglés. En él se dan cita la férrea tradición medieval con exigencia de sumisión a la doctrina católica hasta la muerte, el saber antiguo platónico y agustiniano, el interés por las noticias de descubrimientos de nuevos mundos y la intuición ideal e idealista de la posible existencia de una isla –Utopía– donde puede plasmar sus ambiciosos proyectos utópicos de que por fin en algún lugar –en ningún lugar– el espíritu primara sobre la materia, no hubiera mendigos ni explotados y la libertad alcanzara niveles máximos dentro de las exigencias de una vida en reparto comunitario. Más que tradición, es puente hacia los tiempos modernos; más que historia, es profecía, con más de cuatro siglos y medio de anticipación, en muchas cuestiones importantes que hoy mismo se discuten y se viven.

Edward Melville relata que en el centro de Moscú, en los denominados "Alexandrovsky Gardens", hay un obelisco de granito esculpido por orden de Lenin, dedicado a los revolucionarios y pensadores, *revolutionaries and thinkers*, y con una inscripción en la base que dice literalmente: *Proletarians of all countries unite*. La gran noticia es que en la lista de nombres grabados en el

obelisco, encabezada por Marx y Engels, figura "T. More" (*The Universe*, 1982: July 30). Como quiera que el gran principio que regula la vida de los "utopienses" es la supresión de la propiedad privada y la comunidad de bienes, no es extraño que *Utopia* sea sobre todo considerado como un preludio muy anticipado del comunismo. Sería interesante investigar qué tipo de comunismo se defiende en *Utopia*. Pero, por menos conocido y mayor incidencia actual a niveles personales, parece oportuno abordar ahora, bajo el signo de la crítica y comprensión textual, las causas de divorcio que allí se proponen a la luz del principio de libertad en el matrimonio.

Edición

La primera edición de *Utopia*, en Latín, data de 1516, con el título completo *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*. La segunda edición, de 1518, es más completa y precisa que la anterior y es la que tomamos como texto base. Ralph Robynson es el autor de la primera traducción al Inglés, 1551. Aparte de que en sucesivas ediciones el texto de Robynson sufrió alteraciones, la primera tiene el peculiar valor de la cercanía temporal al original latino, de plasmar la influencia renacentista en la Lengua Inglesa y de ser testigo de un importante período del desarrollo de la misma denominado "Early Modern English".

Disposición

More escribió primero el Libro II, que describe propiamente el estado de *Utopia*, durante su estancia en los Países Bajos. Luego, al volver a Inglaterra, escribió el Libro I, que antepuso al anterior de manera que apareciera el contraste y paso de lo real a lo ideal, de lo que era la situación de una sociedad oprimida a lo que debería ser un estado organizado en libertad y reparto, o de la tesis a la antítesis.

Contexto histórico

Por lo que respecta a la alta sociedad, la tendencia a arreglos matrimoniales en razón de las prebendas, posesiones o títulos nobiliarios, ha sido algo de lo que ha quedado constancia concreta y fehaciente. No se elige en razón del amor, pero ni siquiera por

otras diferentes razones pueden elegirse los contrayentes entre sí. Son otros, normalmente los padres, los que deciden por ellos, con el desprecio más absoluto al amor humano, y, a veces, apresurándose a aprovechar la circunstancia de la oferta y la demanda en un mercado de niños a situar en matrimonio. Por ejemplo: Arturo, Príncipe de Gales, apenas contaba un año cuando Enrique VII lo propuso a Fernando e Isabel de España para que, a su debido tiempo, contrajera matrimonio con la infanta Catalina, quien le aventajaba en nueve meses de edad. A Jaime IV de Escocia, de treinta años, se le prometió, por tratado formal, la mano de Margarita de Inglaterra, de once años, estipulando que su padre no estaría obligado a enviarla a Escocia hasta un año después. Su hermana, María, que realmente amaba a Carlos Brandon, Duque de Suffolk, fue vendida como esposa, a los dieciseis años, al viejo Rey de Francia, como una de las condiciones de un tratado de paz, *she was consigned to age and decrepitude, instead of to the most gallant of English Knights* (Lupton, 1895: XXXIV). Y así sucesivamente.

Lo que pasaba en el pueblo llano y simple no queda consignado con la fuerza de los nombres propios importantes. Pero sabemos que la forma corriente de proceder, en una concepción de la familia como unidad patriarcal, es que los padres deciden el matrimonio de sus hijos. El mismo More cuenta que en *Utopia*, a diferencia de otros países, se adoptan ciertas precauciones antes del matrimonio, con el fin de que el hombre y la mujer puedan tomar una decisión más responsable. Así se señala la edad mínima de dieciocho años para ella y la de veintidós para él. Además, se introduce la costumbre de la mutua inspección corporal por si pudiera existir alguna deformidad, pues el vestido cubre de tal forma el cuerpo que no se ve más que la cara, *nihil enim praeter vultum visitur* (Lupton, 1895:226), y está bien establecer leyes para prevenir engaños y decepciones en asunto de tanta importancia. Pero si se produce algún tipo de deformidad después de realizado el matrimonio, no cabe más remedio que la paciencia, pues el vínculo matrimonial, de suyo, es indisoluble. No obstante, movido por el principio ideal de la libertad en el matrimonio, y pensando en todos aquellos que se ven condenados a la infelicidad, adoptadas las debidas precauciones, propone en *Utopia* tres causas de divorcio, que llaman la atención por ser a un tiempo protesta de leyes y costumbres férreas y anticipación profética, al haber pasado ya en nuestro mundo actual de utopía a rea-

lidad, al menos en cuanto tales causas, salvadas las diferencias formales en su aplicación.

Adulterio y mala conducta

Adulterio

matrimonium ibi haud saepe aliter quam morte solvitur, nisi adulterium in causa fuerit, aut morum non ferenda molestia (Lupton, 1895:227).

A parte de la causa natural de disolución del matrimonio –la muerte de uno de los cónyuges– que no ha ofrecido ni ofrece base de discusión, en una misma oración se colocan dos causas de divorcio: El adulterio y la mala conducta.

La palabra “adulterio”, de origen latino, pasó al Inglés a finales del siglo XV o principios del XVI, y así la encontramos ya en Robynson: *adultery*. Es un ejemplo de cómo a raíz del Renacimiento la Lengua Inglesa se enriquece con nuevos términos procedentes del Latín: *adulterium* - *adulterare*: *ad alterum (-am) se conferre, betake oneself to another*. Hasta entonces había llegado la palabra *avoutre* del M.E., hoy ya en desuso.

Está claro por todo el contexto que el adulterio puede referirse a cualquiera de los dos cónyuges, aunque no se contempla el posible caso de ambos adulteros a un tiempo, puesto que a la parte culpable se la condena a llevar una vida infame y célibe, *infamen simul ac caelibem perpetuo vitam dicit* (ibid.), mientras que es a la parte inocente a quien se otorga el permiso de cambiar de cónyuge, o sea contraer nuevo matrimonio.

La esclavitud como castigo

La vida infame a que se condena al culpable consiste en la esclavitud:

Temeratores coniugii gravissima servitute plectuntur (Lupton, 1895:229).

Temeratores coniugii - temerare: violar, manchar, profanar, ultrajar - es expresión eufemística para designar a los adulteros como abiertamente traduce Turner: *Adulterers* (1965:104), y como aparece en el contexto inmediato: *repudiatis adulteris*.

Es llamativo que en *Utopia* exista una pena tan grave para los adulteros, pues en primera instancia se les castiga con la servidumbre, pero al que reincide, al que vuelve a caer, *relapso*, se

le castiga con la muerte. Da la impresión de que existen resonancias bíblicas a la hora de considerar el adulterio como un delito que ha de ser castigado públicamente. En efecto, en el Antiguo Testamento el adulterio es tenido por delito público, y los adulteros, tanto el hombre como la mujer, habrán de morir, normalmente siendo apedreados hasta la muerte (Dt. 22, 22, 23). Bien es cierto que en el Nuevo Testamento la ley se ve superada por el perdón concedido a la mujer sorprendida en flagrante adulterio, con la recomendación de “en adelante no vuelvas a pecar” (Jn. 8, 2-11). Y esta mitigación o superación también se contempla en *Utopia*, donde, al mismo tiempo que se facilita el matrimonio de las partes inocentes, bien sea entre sí cuando los otros dos son adulteros, o bien con otros que les parezca mejor, no se descarta que la parte ofendida pueda seguir amando a su consorte, aunque indigno, y, en ese caso, habrá de seguirle también en la condena a la esclavitud. Pero el príncipe, movido a compasión tanto por la penitencia de uno como por la lealtad del otro, puede obtenerles de nuevo la libertad.

Los pares sinónimos

El texto de Robynson es también aquí testigo del Renacimiento por la profusión verbal, tendiendo a enriquecer el vocabulario con el uso redundante de pares sinónimos, a veces ambos de origen latino: *pytie and compassion* (Lupton, 1895:229) –*pytie* del Latín *pietas*, a través del O.F. *pit *, y *compassion* del L. *compassio(n-)*, raíz de *compati* (*suffer with, feel pity*) – y otras veces los términos se acumulan partiendo de distinto origen, como sucede con frecuencia en el Inglés, al haber dos palabras para expresar el mismo concepto, una de origen latino y otra de origen anglo-sajón: *libertie and freedom* (ibid.) - *libertie* del L. *liberta(t-)*, a través del (O)F. *libert *, y *freedom* del O.E. *freodom* (mod. *freedom*).

El príncipe

Por cuanto dice relación al gobierno de *Utopia* y a su intervención en las causas de divorcio, es importante saber quién es la autoridad llamada *príncipe* (Mallafré, 1977:291), (Cardona-Suero, 1975:179), siguiendo al original *princeps* (*principi*), también Robynson traduce *prince* (Lupton, 1895:229), mientras que Turner dice *Mayor* (1965:104). El nombre de *príncipe* parece favorecer la idea de que el gobierno de *Utopia* es monárquico, y de

hecho se habla también de un rey llamado *Utopos* (Lupton, 1895:132), epónimo de *Utopia*, es decir, fundador legendario de quien procede la conquista y constitución de dicho estado. Pero es evidente que *Utopia* se contempla, desde el mismo título de la obra, como una república, siendo éste uno de los más importantes puntos de contraste con la preponderancia monárquica cuyo absolutismo hubo de padecer More hasta la muerte. El rey *Utopos*, aparte de que nunca existió, desapareció, como Licurgo, después de dar una constitución a lo que había de ser una república y no dejó sucesor alguno. El *príncipe* es el jefe del consejo local o concejo municipal, y, en este sentido, es muy acertada, aunque se aparta de la letra original, la traducción de Turner referida antes.

Mala conducta

La segunda causa de divorcio se refiere a las malas costumbres que resultan intolerables para la otra parte. La palabra latina *morum*, de *mos-ris*, indica una forma habitual de conducir la vida partiendo de la propia voluntad, o por cualquier tipo de placer, a diferencia de las acciones que son exigidas por leyes exteriores al individuo. Cuando la costumbre afecta a un amplio sector social y alcanza dimensiones colectivas, puede resultar una práctica que adquiere fuerza de ley. Pero la causa de divorcio está en la dimensión individual y moral de las costumbres, como conjunto de cualidades o inclinaciones o usos que forman el carácter distintivo de una persona, y, consecuentemente, desencadenan un determinado tipo de conducta. En cuanto a la *moral*, no se dice aquí primariamente por relación a leyes superiores, divinas o humanas, con las que deben conformarse los actos humanos para ser morales o inmorales, sino por referencia a la convivencia con *el otro*, de manera que la mala conducta, o conducta inmoral, o malas costumbres, resulta intolerable, o insufrible, o insopportable para la otra parte. Dada la interrelación carácter-conducta, se puede nombrar, como causa, bien la conducta o bien el carácter, en cuanto que este desencadena una conducta intolerable para el otro. Pero, por razones obvias antes apuntadas, y por separarse del pensamiento original, no se puede decir simplemente *inmoralidad* (Cardona-Suero, 1975:178); mientras que son plenamente aceptables tanto *intolerably bad behaviour* (Turner, 1965:104), como *intollerable waiward maners* de Robynson (Lupton, 1895:227). La referencia también es a una de las partes como

culpable, a la que se condena de por vida a la infamia y al celibato.

El senado

El senado de la Roma antigua fue un órgano esencial en la política. Inicialmente, el papel de los *senadores*, o *patres*, o *patres conscripti* (la etimología es *senex-nis*: ancianos u hombres probos, experimentados y sabios); era consultivo, pero después de la desaparición de la realeza, pasó a un primerísimo plano llegando prácticamente a ser dueño de Roma y constituir, durante unos siglos, la esencia de su régimen oligárquico. La *auctoritas patrum* era decisoria y suprema. Se llegó a acuñar la expresión *Senatus Populusque Romanus* (S.P.Q.R.) para designar la totalidad del estado. El poder estaba en el pueblo y la autoridad en el senado, como decía Cicerón: *Cum potestas in populo, auctoritas in senatu sit* (Leg. 3, 12, 28). Pero, al final de la república, vió disminuir su autoridad, debido a los continuos ataques de César, ante el que se fue habituando a la sumisión, y ya el Imperio marcó la decadencia completa de la institución.

En la organización de la república *Utopia*, a ejemplo de la antigua república romana, el senado es pieza fundamental. Existe un senado general en la ciudad central o capital del estado, Amaurota, formado por representantes de todas las ciudades, donde se ven en última instancia los asuntos de mayor trascendencia. Y existe un senado local en cada ciudad, especie de consejo municipal, del que forma parte el príncipe; se reúne cada tres días, o más frecuentemente si es necesario, y su misión esencial es velar por los asuntos del bien común de los ciudadanos (Lupton, 1895:135 ss.). Para que se produzca lo que podemos llamar divorcio perfecto por las causas antedichas, es decir, disolución del vínculo con posibilidad de contraer nuevo matrimonio, hace falta la autorización del senado, lo que el original expresa como *ab senatu coniugis mutandi venia* (Lupton, 1895:227). Se trata sin duda del senado local, tanto por la naturaleza del asunto, incluido en la generalidad del bien común de los ciudadanos, como por el paralelismo con las funciones del príncipe, a quien, como hemos visto antes, corresponde, ocasionalmente, devolver la libertad al cónyuge culpable acompañado en su penitencia por la fidelidad del inocente. Por ello, las traducciones inglesas, tanto Robynson: *council* (Lupton, ibid.), como Turner: *Council* (1965:104) indican directa y acertadamente la referencia al con-

cejo local; mientras que Adams adopta el término *senate* (Abrams, 1979:448), que, si bien se atiene a la letra, puede crear confusión, por razones obvias, en el lector que no puede contrastar con otros textos. Esto mismo ocurre con el español *senado* (Cardona-Suero, 1975:178). Y el término *consejo* (Mallafré, 1977:289) es muy ambivalente. Hoy sería preferible poner sencillamente *Ayuntamiento*, asegurando así tanto la fidelidad como la intelección del texto.

Repudio

Como la parte se incluye en el todo, es evidente que el divorcio implica repudio. Pero en *Utopia* hay una razón de fino humanismo para prohibir no sólo el divorcio, sino incluso el repudio, por causa de desgracia corporal, enfermedad, o senectud, que en sí misma es una enfermedad, pues es entonces cuando uno tiene mayor necesidad de ayuda y consuelo. Pero hay aquí, como contrapunto, un indicio de privilegio a favor del hombre en la posible situación que se quiere remediar:

“Alioquin invitam coniugem, cuius nulla sit noxa, repudiare quod corporis obtigerit calamitas, id vero nullo pacto ferunt”. (Lupton, 1895:227, 228).

Es una concordancia convenida que, cuando nos hemos de referir a ambos sexos por igual en la misma construcción, se utilice el masculino. Si, como ocurre en el texto anterior, utilizamos el femenino, es porque se asume que el posible repudio está de parte del hombre para con la mujer, y no viceversa. Lo cual aparece explícitamente en Robynson:

“But for the husbande to put away his wyfe for no faulte, but for that some myshappe is fallen to her bodye, thys by no meanes they wyll suffre”. (Lupton, ibid.).

Se trata de una resonancia, que brota del subconsciente, porque en *Utopia* existe una rigurosa igualdad entre el hombre y la mujer, de la tendencia bíblica a ver la mujer como subordinada y sometida al hombre, según la conocida doctrina paulina: *las mujeres estén sujetas a sus propios maridos como al Señor* (Ef. 5, 22).

Además, la traducción de Mallafré es en este punto muy oscura y ambigua:

“Sin embargo que el marido despida a la mujer por ninguna otra falta que el haber sobrevenido alguna desgracia a su cuerpo, esto no lo permiten de ningún modo”. (1977:289).

La lectura puede entenderse en el sentido positivo de que la desgracia corporal es la única causa de repudio, aparte de las otras anteriores, o bien en sentido exclusivo, que es el correcto, en cuyo caso el “que” equivale a “sino” y habría de estar precedido de una coma. Es de notar que esta oscuridad y ambigüedad no se ha corregido en la muy reciente edición de la colección *Historia del pensamiento* (Mallafré, 1984:165).

Común acuerdo

La más humanista, liberal y comprensiva causa de divorcio que se pueda hallar en las modernas y avanzadas legislaciones de nuestro tiempo, se contempla ya con toda claridad en *Utopia*. Se trata del divorcio por común acuerdo, o consenso mútuo, *ambo-rum sponte* (Lupton, 1895:228), *by the full consent of them both* (Robynson: Lupton, ibid.), *by mutual consent* (Turner, 1965:104), *con el pleno consentimiento de ambos* (Mallafré, 1977:289), *de común acuerdo* (Cardona-Suero, 1975:178). Como en las otras causas, se requiere la intervención de la autoridad. La novedad consiste en que también las esposas de los senadores o ediles examinan diligentemente el caso (dato que no recoge la traducción de Cardona-Suero, 1975: 178, 179), con el fin de no facilitar en exceso nuevos matrimonios en detrimento del fortalecimiento del amor conyugal y con peligro de que no se cumpla, por el mero hecho de sucesivas reiteraciones, la finalidad del divorcio: *sua-vius esse victuros*, es decir, que puedan vivir una vida más grata, o, como dice Robynson con su típica exuberancia expresiva, *to lyve more quyetlye and meryly* (Lupton, 1895: 228). Y en este mismo sentido, se supone que cada uno ha encontrado ya su nuevo consorte.

La razón que provoca o desencadena el divorcio por común acuerdo es de tipo negativo. No hay agravio u ofensa del uno para con el otro. Solo hay falta de armonía o entendimiento, disonancia o desacuerdo en las formas de proceder, *quum non satis inter se coniugum convenient mores* (Lupton, ibid.), *the man and the woman cannot well agree betwene themselves* (ibid.). El término *incompatibilidad* resume bien esta razón de fondo, *on*

grounds of incompatibility (Turner, 1965: 104), o caracteres incompatibles (Cardona-Suero, 1975: 178).

John Milton habría de recoger la antorcha del divorcio por común acuerdo sobre la base de la incompatibilidad psicológica, e intentar darle una amplia cimentación teológica en su obra *The Doctrine and Discipline of Divorce*, 1643. El centro de la argumentación, en torno al que giran las múltiples razones que Milton aduce a favor del divorcio, radica en el hecho de que es antinatural, *against the fundamental law book of nature* (Patrides, 1974: 147), tratar de mantener dos cuerpos unidos cuando las almas ya están separadas, y no se puede forzar en absoluto lo que va en contra del orden natural. Y sería igual o más contrario al orden natural tratar de forzar la mezcla de dos almas que no se pueden unir (Patrides, 1974: 145). Milton pensaba, como los humanistas, que la unión de las almas es más importante que la unión de los cuerpos, y que no puede haber matrimonio si el hombre y la mujer no están unidos en mente y voluntad, que son el principio y sede de la amistad (Patrides, 1974: 24). Citando a San Pablo: *El amor es la plenitud de la ley* (Rm. 13, 10), dice que rompe menos el matrimonio el separarse a tiempo por sabio y tranquilo consentimiento, que manchar y profanar ese misterio de alegría y unión con una tristeza contaminadora y permanente mal temple (Patrides, 1974: 141).

Valoración y actualidad

"Writers have been found to draw the most opposite conclusions as to the real nature and purport of the Utopia". (Lupton, 1895: XLI).

Las opuestas conclusiones sobre la naturaleza y significado de *Utopia* van desde el extremo de intentar una aplicación inmediata de sus preceptos y máximas, tal y como sucedió ya antes de que More muriera (Lindsay, 1980: 18), pasando por la inclusión del nombre del autor en la lista del obelisco de Moscú como precursor del comunismo, hasta el extremo de verlo como un *relato divertido y paradójico* (Pujals, 1965: 52). Aparte conclusiones opuestas, los primeros biógrafos de Thomas More fueron William Roper y Nicholas Harpsfield (Reinolds, 1978). W. Roper era la persona más apropiada para relatar la vida e interpretar la obra de More por estar casado con la hija preferida de éste, Margarita, y por haber compartido la misma vida familiar durante

más de dieciséis años. Pero escribió sólo una especie de memorias, que entregó a N. Harpsfield, archidiácono de Canterbury, a quien encomendó la tarea de escribir una más completa biografía.

Apoyándonos en Harpsfield, bien podemos decir que es un libro de ingeniosa invención, *witty invention* (Reynolds, 1978: 110), que carece, por lo tanto, de verdad histórica; que tiene, no obstante, una buena apariencia de verdad, *a good countenance of truth* (Reynolds, *ibid.*). Es una verdad posible, o verosimilitud. No tiene paradojas internas, aunque sea una verdad paradójica comparada con el contexto histórico en que nace, y de ahí que también pueda verse como una ironía de la situación reinante. Y, al mismo tiempo, es un modelo y ejemplo, *pattern and example*, (Reynolds, *ibid.*) de una buena república.

Its influence has sunk deep into the minds of many generations (Lupton, 1895: LXIII). Hoy, en muchos aspectos, lo que era ideal es ya real, lo que era utopía es actualidad. El Código Civil español contiene las causas de divorcio señaladas en *Utopia*, incluso la de común acuerdo o consentimiento mútuo (B.O.E. 20 julio, 1981). Que la autoridad sancionadora sea una u otra, que haya de preceder un año de separación o se tomen otras medidas precautorias, es algo que pertenece a la circunstancia del hecho; como lo es que, en las otras causas, se declare a un cónyuge inocente y a otro culpable, o bien no se entre en esta cuestión.

Thomas More murió mártir, 1535, en la famosa Tower of London, por negarse a jurar el Acta de Supremacía, que implicaba, a un tiempo, el divorcio de Enrique VIII y el rechazo de la autoridad papal. En 1935 fue canonizado. Las leyes de la Iglesia Católica no admiten causa alguna de divorcio. Pero un Santo escribió *Utopia*.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ABRAMS, M.H. ET AL. ED. 1979. *The Norton Anthology of English Literature*, New York, London: Norton & Co.
- CARDONA, F.L., SUERO, T., 1975. *Utopia*, Barcelona: Bruguera.
- LINDSAY, T.J., 1980. "Englishmen and the classical renascence", In: *The Cambridge History of English Literature*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press.
- LUPTON, J.H. ed. 1895. *The Utopia of Sir Thomas More*, Oxford: The Clarendon Press.
- MALLAFRE, J., 1977. *Utopia*, Barcelona: Bosch.
- MALLAFRE, J., 1984. *Utopia, Historia del Pensamiento*, Barcelona: Orbis.
- PATRIDES, C.A. ed. 1974. *John Milton. Selected Prose*, Harmondsworth: Penguin Books, Ltd.
- PUJALS, E., 1965. *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*, Madrid: Rialp.
- REYNOLDS, E.E. ed. 1978. *Lives of Saint Thomas More*, London: Everyman's Library.
- TURNER, P., 1965. *Utopia*, Harmondsworth: Penguin Books, Ltd.

LA ESTRUCTURA SIQUICA
DE ROMEO MONTESCO

José M. BARDAVIO

La obra *Romeo and Juliet* traspasa, va más allá, de la autoría de Shakespeare para convertirse en un mito universal. Todo el mundo parece entender el misterio del amor instantáneo y, luego, el misterio de la consolidación del amor por encima de cualquier circunstancia; llegándose hasta el suicidio al cerciorarse los amantes de la muerte del otro. El entendimiento instintivo y universal del mito que presenta la obra, nos enseña cómo el héroe (un ser humano como yo) es capaz de llevar al mayor extremo, al límite, sus pasiones (en contraste con el lector/espectador incapaz de tales hazañas). La tragedia se convierte precisamente por eso en la más alta religión humana. Religión no de la relación entre los dioses y los hombres sino de relación entre los hombres y los hombres. Cada héroe trágico oficia hasta la más alta (o más baja) capacidad pasional del ser humano; cada héroe trágico el santo de cada una de las devociones de la humanidad, las pasiones. El héroe que sin dejar jamás de ser humano lleva su carga pasional hasta sus últimas consecuencias, aunque esas circunstancias estén bloqueadas por el poder cósmico, absoluto, impenetrable y total del destino. ¿No es perfectamente elocuente (sujeto a religión humana) que Romeo se suicide cuando sepa y comprenda que Julieta ha muerto? y ¿no es una corroboración de la

seriedad y la dignidad de la religión humana que Julieta se suicida cuando vea a Romeo muerto? Con sus muertes Romeo y Julieta abdicán de los dioses. Se niegan a ser juguetes del destino. Son perfectos seres humanos, planetas sin constelación en órbitas divinas. De ahí surge el mito: cuando el héroe (héroe humano) en un proceso a lo humano (necesario para que por contraste conozcamos la incapacidad del resto de los hombres, los hombres no héroes, nosotros), llega hasta la frontera misma de sus posibilidades cayendo muerto ante las mismas puertas de la divinidad. Es un acto portentoso porque ha desbrozado lo divino y se ha expresado la naturaleza estricta y real del ser humano. Siendo en *Romeo and Juliet* dos los que aman y mueren absolutamente, este comportamiento resulta redundante y de ahí, por la pluralidad de efectos, la obra se ha disparado hasta el mito.

Hamlet es la tragedia de la problemática del ser encorsetado en el frágil vestido/disfraz de la existencia. *Richard II*, *Macbeth* y *Richard III*, la ambición. *Othello* la personificación de los celos y *King Lear* los desastres causados por la ingratitud. Pero *Romeo and Juliet* es Romeo y además Julieta, un coro. La pluralidad. La unión del yo y el otro; la solidaridad exacta en la grandiosidad. La consecución del todo masculino y del todo femenino. La humanidad entera, que siendo capaz de amar, aquí se muestra en la perfección consecuente del amor. Romeo y Julieta, firmas solventes al pie del acta notarial de la religión humana (pasión del amor).

Centrarse en el amor de los dos jóvenes es sobre todo un ejercicio poético, la pasión, la ternura, pero también la decisión, la madurez al lado de la locura, la tensión y la calma, la plenitud erótica, el estar infinitamente. Centrado en el amor de Romeo y Julieta, el lector se sumerge en la utopía del amor. En el amor absoluto que no desaparece cuando empieza la demolición del amor por el destino. El destino no demuele nada. Impide seguir amando y, por lo tanto, para ese amor total, sólo existe el suicidio. Romeo y Julieta están unidos, por lo tanto no pueden vivir uno sin el otro. El suicidio de ambos no es más que el certificado de lógica del amor. La muerte aquí es perfectamente decorosa, es el *deorum*: la imposibilidad de vivir sin el otro. La muerte ni siquiera es nombrada por Romeo: *Esta noche dormiré contigo*, asegura Romeo cuando su criado le dice que ha visto el cortejo fúnebre de Julieta. Permanecer yacente al lado de Julieta continuando un infinito de inmovilidad. La muerte está incluida en el amor. Es-

taba incluido todo porque aquí el amor es total, no hay excepciones; ¡Qué maravilloso misterio que Romeo no reaccione angustiosamente cuando el criado, Balthasar, le trae desde Verona a Mantua la fatal (por falsa) noticia! Adviértase: fatal para él, para Balthasar, fatal para nosotros, pero fatal para Romeo? Cuando el amor es absoluto la muerte no deshace nada. Deshace la vida pero no el amor. La muerte exige una nueva estrategia, pero ella en sí no destruye el amor. Matándose dan cumplimiento a esa estrategia que promociona la muerte de uno de los dos. Pero el amor continúa. Al matarse matan a la muerte. Precintan el espacio de la cripta para ellos dos. La muerte los separa del mundo, pero ellos murieron amándose. La muerte no cercenó nada. Todo sigue igual. El corte brutal les dejó sólo sin aliento. La muerte no les modificó. No hay diferencia. El grito de dolor es de otros. Ellos están impasibles, desatentos al dolor. Lo que asombra al mundo es que vencieron a la muerte al no ser modificados por la muerte ni el destino.

Romeo no se angustia, ni gesticula, ni siquiera monologa hamletianamente ahora que tiene tan espléndida ocasión de hacerlo. El destino de muerte es sólo la nueva circunstancia. La circunstancia invade el yo de las personas. Romeo es el yo sin circunstancia alguna. La muerte es una circunstancia en cuanto que trata de afectarme. Pero el yo de Romeo es tan alto como la tapia del jardín de los Capuleto. En ese jardín que habito con Julieta nuestras almas son un sólo signo. La muerte ahí no cabe como posibilidad de circunstancia, es decir, de modificación. El amor les petrificó en vida (de ahí la conveniencia de erigir un monumento en su memoria). Se autoaniquilan voluntariamente. Se ultracongelan en la alta mar del amor profundo. Para vivir –perdurar– inmodificados. La muerte es su invitada y no al revés. El único imposible es dejar de amarse. Para seguir como soy, simplemente debo morir. Morir para mantenerme inmodificado. La escultura que harán sus familias, el epítome sobre la religión de los hombres que han vencido a la religión de los dioses: la muerte no les modificó.

Pues bien, siendo *Romeo and Juliet* la tragedia del amor absoluto, qué extraña nos parece la personalidad de ese primer Romeo que todavía no conoce a Julieta y está perdidamente enamorado de Rosalina (acto I, escenas I, II y IV). Este enamoramiento de Romeo por Rosalina parece absurdo, siendo como es Romeo –decíamos– el arquetipo del amor puro y absoluto. Ade-

más el currículo sentimental de Romeo quizás se prolonga antes. Se trata, sin duda, de presentarnos a un moderado experimentador del amor para que cuando surja el amor por Julieta en la plenitud no quepa sospechas de ingenuidad. Pero estas disquisiciones, y otras parecidas, nunca acaban de abordar las razones profundas de la conducta de Romeo; cuando estamos seguros de que la obra contiene indicios suficientes para evaluar la personalidad de Romeo. Pautas de conducta magníficamente descritas por Shakespeare que hoy, a la luz del sicoanálisis, ponen al descubierto un Romeo inédito. El dato fundamental para comprender la personalidad síquica de Romeo debe necesariamente partir de la imprescindible consideración sobre la fijación de la etapa de su devenir síquico. Romeo no es un niño, ni tampoco es un adulto, es un adolescente. Emplazado síquicamente en la pubertad. Y la pubertad está perfectamente descrita en la literatura analítica (véase, por ej. Ana Freud: *El yo y los mecanismos de defensa*). En realidad, *Romeo and Juliet* describe a nivel profundo la traslación dinámica de Romeo desde el estadio puberal al adulto.

¿Cuáles son las características básicas de la personalidad adolescente universal. A. Tallaferro la describe así:

"La pubertad comienza entre los once y los trece años, edad en la que termina el período de latencia y surgen grandes cantidades de excitación sexual que es semejante en sus fines a la adulta, aunque con la diferencia fundamental de que los objetos son todavía inconscientemente los mismos que en la infancia y por consiguiente las barreras contra el incesto continúan. (Curso Básico de Psicoanálisis)".

Al comienzo de la obra, Romeo es incapaz de fijar su sexualidad en un objeto, condición ésta exclusiva de la sexualidad adulta. Romeo se siente profundamente melancólico porque Rosalina, a la que ama, ha hecho votos de castidad. Es decir, Romeo no puede emplazar la potente carga de sexualidad que aparece en la pubertad, en el objeto amado extrafamiliar. Esta tendencia, la de fijar en un objeto la gran cantidad de sexualidad surgida en la pubertad, constituye el camino seguro hacia la sexualidad y la personalidad adulta. Ahora bien, también es típica y simultánea de la pubertad, la sexualidad infantil. En esta época difícil confluyen –pero nunca congenian– la sexualidad infantil (aquella vivida por el sujeto desde el nacimiento hasta los seis años aproximadamente) con la tendencia opuesta y que consiste

en la progresiva necesidad en fijar la sexualidad en un objeto emplazado fuera de la órbita familiar. Así que mientras la reactivación de la sexualidad infantil propone una sexualidad ligada indisoluble y obligatoriamente a temas incestuosos, la tendencia opuesta trata de librarse de esos fantasmas, inaugurando el camino hacia la sexualidad madura y definitiva del sujeto. Por tanto, la sique puberal mira al pasado síquico, mientras simultáneamente se orienta hacia la resolución definitiva de la sexualidad en el futuro.

Benvolio, primo y querido amigo de Romeo, quiere saber cuál es la causa que determina la extraña conducta de Romeo, y su extravagante deambular al alba por el bosque de sicomoros que crece a las afueras de Verona. Han estado hablando amistosa pero esquivamente y Benvolio sabe ya que Romeo ama profundamente a Rosalina pero también que algo le impide ser feliz. Al fin cree saber la causa que empaña tales amores y pregunta *¿Es que ha hecho voto de castidad?* y Romeo afligido contesta: *Lo ha hecho... y con ese voto vivo yo muerto* (I.I.9). Sabemos así cuál es la causa de la desesperación de Romeo, *privado*, como dice *de los favores de aquella a quien adora*. El ama, pero ella se ha prohibido el amor. Rosalina se ha erigido en tabú de su propia sexualidad. El voto de Rosalina para consigo misma incluye el voto a las aspiraciones sexuales adultas del propio Romeo que tratando de fijar su sexualidad en un objeto extrafamiliar, Rosalina está tratando de dejar de ser adolescente para empezar a conseguir ser adulto. Y, simultáneamente, al negarse Rosalina a hacer el amor con Romeo, está impidiendo, cercenando, abortando, el camino de Romeo hacia la sexualidad adulta y por ello mismo le detiene, perpetúa, en la dimensión opuesta también contenida en la pubertad, aquella que vincula la sexualidad con los fantasmas incestuosos procedentes de la sexualidad infantil. Por lo tanto el voto de Rosalina necesariamente, inconscientemente, pone en relación a Rosalina con la experiencia materna, edípica, que Romeo almacena en su sique Rosalina veta sexualmente a Romeo como otrora le vetó su propia madre por el voto hecho al esposo y padre de Romeo.

Rosalina veta sexualmente a Romeo como la propia madre vetó otrora las aspiraciones incestuosas universales de Romeo. La relación entre ambas prohibiciones, entre ambos tabúes, necesariamente ha debido establecerlo su inconsciente, de ahí su conducta extravagante y atípica. Es la castidad de Rosalina la que

repercute inconscientemente en la castidad de la propia madre. Son ambos, amores imposibles. Y lo infantil, perpetuado por la carencia de lo adulto, desestabiliza su inconsciente originando la angustia que siente Romeo. Este fracaso de Romeo apela a los fracasos universales de los adolescentes en donde en su estrategia para fijarse sexualmente en un objeto fuera del campo familiar a menudo fracasan, y fracasan por los vestigios que necesariamente se depositarán en ese primer objeto procedentes de fantasías incestuosas que empañarán, confundirán, a esas mismas pulsiones que inspiraron el salir afectivamente del mundo familiar.

¿Dónde está Romeo? pregunta su madre. Y lo pregunta porque de un tiempo a esta parte nunca está donde se supone debiera estar. Ha habido una peligrosa reyerta en Verona y toda la ciudad se ha conmocionado. Empezó en una refriega entre criados y la acabó la intervención personal del propio príncipe de Verona. El alboroto fue tal que todos, ciudadanos y principales han acudido al lugar de los hechos. Todos menos Romeo. Romeo una hora antes de que el sol empezara a asomar por Oriente, se hallaba ya deambulando por el vergel de sicomoros a Poniente de la ciudad. Romeo ha oído el criterio descomunal, pero no ha acudido. Se ha enterado pero ha sido el único que no ha acudido. *Mucho da que hacer aquí el odio*, le comenta luego a Benvolio refiriéndose a la reyerta, pero (en mí) más el amor. Sus problemas personales están por encima (como buen adolescente) de cualquier cosa. Romeo se siente el centro del (de su) mundo. Su egoísmo, al desdeñar algo importante que afecta a toda la ciudad, es consustancial a su naturaleza de adolescente. En todo caso, la insolidaridad de Romeo debe de emplazarse en una adecuada perspectiva: en las profundas alteraciones que está, precisamente ahora, atravesando su inconsciente. Cuando los efectos del episodio relacionado con Rosalina desaparezcan, veremos a Romeo perfectamente solidario con la paz interna que necesita Verona y se negará a luchar con Tybald.

Pero ¿por qué el bosque de sicomoros?: Romeo proyecta su confusa desazón, la angustia creada por la negativa de Rosalina, en su propio Edipo, en un laberinto real, el bosque. Su laberinto interior expresado en lo laberíntico que declara la realidad y el simbolismo mismo del bosque. Su laberinto interior, resultado de la fragmentación del yo por efecto del fracaso con Rosalina y proyectado en la geografía laberíntica del bosque. Y vuelve allí cada día, vuelve como el tópico dice vuelve el criminal al lugar

del crimen. Romeo poderosamente atraído por el vergel de sicomoros: el laberinto regido por la clave materna de lo paradisiaco (vergel). Una madre laberinto: una Rosalina que siendo lo más lejano a la madre, la siente inconscientemente, indisociablemente, lo más cercano a ella. Ambas se protegieron de los impulsos libidinales inconscientes (la madre) y conscientes (Rosalina) de Romeo.

Pero en la sique de Romeo no sólo actúa la refracción edípica de la madre al calor de Rosalina, sino la constelación edípica entera. O lo que es lo mismo actúa también, en ese inconsciente angustiado, la figura paterna. Es por eso por lo que la infinita sabiduría de Shakespeare juega aquí con la figura solar. Si el sol, símbolo paterno por excelencia nace por Oriente, Romeo habitualmente va allí una hora antes de que amanezca (antes de que el sol ilumine directamente), y va a un espeso vergel de sicomoros situado justo en el lado opuesto, en Poniente. Y allí busca, en su propia soledad, la salida imposible a su propio laberinto. Vive en el asombro de ser niño y simultáneamente vive bajo la tensión síquica que le impele hacia lo adulto. Quería querer a Rosalina pero Rosalina reactiva en él confusas, innombrables reacciones vividas en la infancia. Se nota profundamente inquieto sin saber de dónde procede su incertidumbre. El cree que todo procede de la negativa de Rosalina, nosotros creemos que procede de la relación angustiosa que ha brotado desde el pasado incestuoso al fracasar la fijación adulta de su sexualidad.

Como acabamos de ver Romeo huye del sol y frecuentemente, como relata su propio padre, vuelve a casa y *se aprisiona en su estancia, cierra las ventanas echa cerrojos a la bella luz del día y se forja a sí mismo una noche artificial*. ¡Qué hermosa y patética paradoja! Porque no es sino ese mismo padre asombrado, extrañado ante la conducta de su hijo, el culpable, el auténtico ofensor inconsciente de su propio hijo. Fueron las asechanzas castratorias, secuelas del Edipo, redividas ahora por el hijo, las determinantes de su extraña conducta actual. La trayectoria inquieta hacia un consuelo en el vergel de sicomoros (madre) y la huída de allí cuando ese vergel es iluminado directamente por los rayos solares (padre). Romeo sale de allí, sale de esa geografía que calca la topología de la constelación edípica, y huyendo del mapa de su propia sique se encierra en su estancia. Y se encierra allí reiterando su aversión al sol, cerrando ventanas haciendo una noche del día, para que los rayos mortíferos (los efectos castratorios del padre) no alimentan ni recrudezcan la angustia.

Pero el hecho de que Romeo se encierre tan herméticamente en su habitación prolonga sin solucionar las fugaces salidas al vergel de sicomoros. Ambos emplazamientos (vergel; habitación) se revelan como signos elocuentes de su propia angustia y su habitación como el lugar geográfico de más alta exhibición de su propio yo. El lugar íntimo por excelencia. Las grandes cantidades de sexualidad surgidas ahora en la pubertad y tratadas de canalizar hacia Rosalina, revertirán hacia su propia persona en forma de autoerotismo. El onanismo se expresará como alivio a la angustia nacida por el fracaso con Rosalina. Pero la acción es equívoca porque el onanismo al suscitar resonancias incestuosas, en esas mismas fantasías incestuosas (ahora altamente culpabilizadoras) harán surgir también el fantasma del padre. Romeo creé desterrar al sol de su habitáculo pero el inconsciente no tiene ventanas y las fantasías incestuosas incluyen los postigos de la intervención paterna, así que aliviarse narcisísticamente y compensar el fracaso de la sexualidad objetivada en Rosalina mediante el onanismo, no hace sino recuperar, prolongar, en la misma compensación erótica la presencia omnímoda del padre que fue el gran rival en la posesión de la madre reproduplicada ahora en Rosalina.

Si Romeo se detuviera aquí, si su dinámica síquica quedara bloqueada en el cuadro onanista que hemos presentado, ese adolescente quedaría indeleblemente dañado y su laberinto devendría en neurosis y más concretamente en esquizofrenia. Como vemos las fuerzas contradictorias que estructuran su inconsciente son muy potentes ya que están regidas por el mismo cuadro edípico que vivió en su época infantil trasladado desde allí a aquí y gobernando el imperio síquico de su pubertad.

Sin embargo ese mismo inconsciente ha sabido defenderse de la angustiosa influencia edípica y el ejemplo más evidente ha sido el hecho mismo de tratar de fijar su sexualidad en Rosalina y así, desbloquear el incesto ligándose a una persona extrafamiliar. Aquí no estaría de más recordar que Rosalina es sobrina de Capuleto (y por lo tanto prima de alguien a la que Romeo todavía no conoce, Julieta), familia, pues, de la familia enemiga. Y todo esto revelando las fuertes pulsiones de Romeo por salir, por extrañarse, de su propio campo familiar. Tales pulsiones son tan fuertes que han ido a caer en los aledaños de la familia enemiga, en Rosalina, sobrina del odiado Capuleto. Esta potencia desvinculadora proclama la necesidad de parte del inconsciente de Romeo de salir de lo infantil acabando con las fantasías incestuosas

para vincularse exclusivamente en el amor adulto. La gran necesidad de ser adulto le ha llevado a relacionarse con lo más odiado por su familia. Tan fuerte es el impulso por salir que ha llegado, quizás, demasiado lejos. Y ese mismo impulso le llevará incluso mucho más cerca del peligro; hasta amar y ser amado por la hija misma de Capuleto.

Esta dinámica vital, imperiosa, de salir "el campo afectivo familiar para purificar la sexualidad y liberarla de fantasmas incestuosos es aplicable también a la figura misma de Julieta. Ya sabemos la profunda crisis que en verdad vive la familia Capuleto. Es bien cierto que nadie en Verona se ha percatado de ello, pero lady Capuleto es como es, por efecto de su frustrante matrimonio. Cínica y cruel quiere orientar a Julieta por derroteros parecidos a los que engendraron su propia desgracia, y su frustración se ha convertido en abierta crueldad. Añadamos ahora un importante detalle. Cuando Capuleto solicita su espada para intervenir en la pelea callejera, lady Capuleto le responde que él no debe recurrir a espadas sino a muletas (I.I.). Es su primera frase en la obra, revelación de un carácter cruel y emponzoñado que se ratificará abundantemente a lo largo de la obra. En suma, una crisis profunda articula las relaciones internas de la familia Capuleto y esa crisis ha debido ser necesariamente sentida por la propia Julieta; prueba elocuente de ello es que ella ama más a la nodriza que a la verdadera madre. Esa desviación afectiva hacia la nodriza debe de hacernos suponer otras fuentes de frustración inconscientes. Es por ello por lo que enterada Julieta de la identidad del muchacho que tan honda como instantáneamente le ha impresionado en la fiesta, su asombro (por ser el hijo de Montesco) le turba (no le decepciona) profundamente. Le atrae Romeo (pese a lo que ella dice deplorar) por ser quien es, por ser el enemigo oficial de su familia. Una familia de la que inconscientemente ha retirado su afecto y depositado en la persona de la nodriza. Serias dudas inconscientes se han abierto en Julieta con respecto a su familia y por lo tanto han estructurado su propio inconsciente. Y Romeo será el enemigo amado. Romeo significa un acto de rebelión y de protesta inconsciente ante la hipocresía implantada en el seno familiar por su propia madre, por lady Capuleto. Y cuando Romeo salte la tapia de su feudo, será el osado aventurero que trae consigo la primera y gran libertad, la huída del entorno familiar y las posibilidades de satisfacciones sádicas con las que replicar a su decepcionante familia y, en particular,

a su madre, madre que le acaba de imponer a París para perpetuar su dominio mediante la imposición de un esposo exclusivamente programado por ella y de ejecución (de boda) inmediata. París es a la sique adolescente de Julieta, lo que Rosalina es a la sique adolescente de Romeo, nada. Ninguno sirve para la resolución adulta ni de Julieta ni de Romeo. París no ha sido sentido por Julieta, ha sido simplemente impuesto. París, como resultado de un proyecto firmado por una figura que ofrece grandes reparos y serias dudas a Julieta, su propia madre que ha decidido unilateralmente transformar a la niña Julieta en esposa. Al elegir a Romeo, Julieta responde tan velada como contundentemente al egosismo de la madre. Esta interpretación es freudianamente aceptable y no debe desestimar las teorías jungianas del anima/animus, ni el platonismo del amor instantáneo, pero debe de tenerse en cuenta para complementar el sentido de la pasión del amor, que es el eje de la obra y, sobre todo, las razones últimas, síquicas, que inspiran la conducta de ambos héroes.

Volviendo a Romeo, decía que con Rosalina no sólo había fracasado el impulso de desbloquear el Edipo sino que lo había agrandado porque la castidad de aquella acendraba las antiguas pulsiones hacia su propia madre. Pero esos mecanismos de defensa dirigidos a abortar el Edipo también han actuado para abolir el efecto castratorio del padre. Y en este campo compensatorio sus esfuerzos han tenido éxito y tienen un nombre: Friar Lawrence. Friar Lawrence representa la selección estricta de los valores positivos que el padre universal tiene para con el hijo universal. Romeo se alía a una figura que es sólo padre bueno y que no es padre malo. El padre genuino está invalidado en cuanto que está estructuralmente ligado al trauma de castración. Mientras que el padre suplente, friar Lawrence representa, y lleva a la práctica, los valores exclusivamente positivos del padre genuino. Con friar Lawrence, Romeo se comunica, con su padre –ya lo vimos– no se comunica. Bajo el padre genuino se esconde una fiebre, inconscientemente imperdonable que impide el establecimiento de cualquier relación verdaderamente amistosa desde el hijo al padre. Romeo respeta a su padre y lo ama, pero no puede ser jamás su confidente. Con su padre Romeo no se confiesa, se confiesa con friar Lawrence. No estoy apelando a un juego de palabras ya que la confesionalidad religiosa tiene que ver poco con Romeo, que tratará de suicidarse ante el propio fraile, y que terminará quitándose la vida (algo repugnante para la sensibilidad

católica). Tiene que ver con la auténtica sustitución y enriquecimiento de la figura paterna que es friar Lawrence al quedar parcialmente invalidado el padre genuino por el trauma de castración.

Muy interesante, desde el punto de vista de la traslación desde la pubertad hasta el amor adulto tanto de Romeo como de Julieta, es la práctica amatoria. El ritual que describe los últimos estadios de lo puberal en la personalidad de ambos y que queda patente durante la famosa fiesta. Allí ambos se enamoran instantáneamente pero ¿en qué consiste el ritual que abre el encuentro de ambas personalidades? en cuatro acciones: se ven, bailan, se tocan y se besan fugazmente en los labios. Ese encuentro así ideado por Shakespeare, expresa las dimensiones últimas de su personalidad infantil. El ritual expresa la seguridad de la sexualidad adulta que vendrá más tarde pero antes esta actividad pregenital establece la última frontera entre la adolescencia y el principio de la edad adulta. A partir de entonces, a partir de la salida de la fiesta, Romeo sabe perfectamente qué debe hacer: conseguir a Julieta para siempre. Desde la salida de la fiesta Romeo es ya un adulto, un hombre. A partir de aquí sabrá tomar decisiones, valorar las circunstancias, someterse a toda clase de pruebas. Su sexualidad será fijada a un objeto extrafamiliar y así acabará la influencia de las fantasías incestuosas infantiles que hasta entonces le llenaban de angustia. Ya no hay duda sino esplendor.

Romeo y Julieta se han casado. Y Romeo para vengar la muerte de Mercutio se enfrenta con Tybald al que mata. El príncipe Escalus le destierra de Verona. Romeo vive en Mantua después de pasar en Verona la primera y última noche de bodas con Julieta. Se trata de esperar mientras friar Lawrence consigue, ante el hecho consumado de la boda, la reconciliación de las dos familias. Pero lady Capuleto quiere –contra la voluntad de su esposo– que se celebre de inmediato la boda entre Julieta y París. Julieta acude desolada a la celda del fraile. Y éste le convence que ingiera una pócima que le sumirá en un letargo y que hará pensar a todos que ha muerto. Mientras, envía un mensaje a Mantua con instrucciones para que Romeo acuda a la cripta y, luego, huyan juntos a Mantua. Habrá tiempo, calcula el buen clérigo, de dar explicaciones a las familias y conseguir su perdón. Pero mientras el mensajero de friar Lawrence no puede llegar a causa de la peste, Balthasar, criado de Romeo, ve en Verona el cortejo fúnebre de Julieta y corre a Mantua a avisar a su señor.

Romeo pregunta a Balthasar si trae noticias de friar Lawrence, y ante la negativa de su criado se rinde a la evidencia de la muerte de Julieta. Comprará veneno y decidirá suicidarse junto al cuerpo sin vida de Julieta.

En la obra no se da una relación trágica de la reacción de Romeo. Romeo asume que sin Julieta él no puede vivir. Ambos son un uno e idéntico signo, una unidad, y si falta una parte, la otra debe morir porque simplemente no puede vivir sin ella. Pero en ese momento el inconsciente de Romeo debe de ir mucho más lejos de lo que podría interpretarse a partir de sus escasas muestras de dolor. Para percarnos de ello nada más explícito que analizar la actividad de Romeo desde la llegada de la fatal noticia: Pide papel y tinta a su criado para escribir una carta a su padre en donde, suponemos (puesto que no hay alusión alguna a su contenido) explicará los motivos que le inducen a quitarse la vida. A continuación busca en la ciudad una botica en donde adquirir veneno; y luego parte para Verona con su criado. Sin gestos de dolor, Romeo está viviendo los momentos más trágicos de su vida. Momentos de decisiones perfectamente absolutas y por eso deben ser analíticamente elocuentes.

En efecto, escribe a su padre ahora que el padre suplente, friar Lawrence ha fallado. Nótese el insomitable dolor que debe inaugurar en la sensibilidad de Romeo el hecho de que friar Lawrence no esté, cuando más debería de estar. La persona más decisiva e importante después de Julieta, la persona que supuso la posibilidad y la consecución de su desarrollo como persona. Aceptó casarles, porque friar Lawrence era el único capaz de entender los deseos de Romeo, el único. La continuación del lado bueno de la figura paterna. Una persona insustituible para Romeo. Y ahora no está. En una situación tan espectacularmente dramática como la que está viviendo ahora mismo Romeo, la no presencia del fraile en persona, o a través de cartas, es síquicamente incomprensible e imperdonable.

Friar Lawrence es uno de los personajes más positivos de toda la obra de Shakespeare. Inolvidable sus palabras de profundísima captación de los misterios de la naturaleza en sus lúcidas disquisiciones sobre las plantas. Observando una pequeña flor advierte el deleite de su olor pero también el poder de muerte que encierran los pétalos convenientemente manipulado. Es un filósofo de la *coincidencia de los opuestos*. Y así son los hombres, calcula el buen fraile, y todo lo creado: contenedores simultáneos

de fuerzas antagónicas. Friar Lawrence es el buen mago que transforma las plantas en pócimas no para matar sino para dar vida. Conocedor de la naturaleza es capaz por ello, sólo por ello, de manipular, de transformar los secretos que guarda la naturaleza, y ponerlos al servicio de los hombres. Un perfecto lector, decodificador, del misterio de la vida. Y lo que obtiene lo pone al servicio de los demás.

Pues bien, adviértase y relacionese convenientemente la actividad de Romeo para iniciarse en su propia muerte. Busca una botica para comprar veneno. Romeo ha elegido, entre múltiples posibilidades, una forma de morir. Comprar, vender, o manipular veneno, estaba prohibido en Mantua, por lo tanto, muy convencido debe estar Romeo de que esa es la forma de muerte que le conviene, ya que adquirir el veneno supone un riesgo que puede entorpecer el rigor mismo de su convencimiento. ¿Qué puede significar inconscientemente tal empeño? Supone aliarse con un mago malo, un brujo para castigar la no presencia del padre suplente. Friar Lawrence manipula la naturaleza para obtener el bien, y el boticario manipula la naturaleza para hacer el mal, para destilar veneno. El inconsciente de Romeo se venga del padre suplente que le ha traicionado al no estar, y lo convierte, sádicamente, en un mal brujo. Me has traicionado, no estás, ya no me sirves, y abjuro de tí. Me alío al mal. Hago lo que odias. Te destruyo y me destruyo. Destruyéndome te destruyo.

¿Y qué relación inconsciente tiene la muerte anunciada de Romeo con respecto a Julieta? La ingestión del veneno es un acto de oralidad, que tiene que ver mucho, por cierto, con la muerte simbólica de Julieta y que consistió en la ingestión de la pócima preparada por friar Lawrence. Pero para el inconsciente la muerte es un abandono, una traición. La que amo me ha abandonado. Al igual que la madre genuina, Julieta también me abandona. La leche materna que le dió la vida, será suplida por el veneno que extingue la vida. Y destruirá así, sádicamente también, cualquier imagen benéfica procedente de la madre y de la sustituta Julieta, que traiciona ahora como traicionó la primera. Romeo convierte lo más bueno jamás tomado (la experiencia de vida de la lactancia, almacenada en su memoria síquica), en la peor leche: el veneno que mata. La aspiración del último acto de su vida: morir succionando el pecho traidor.

Además, la toma del veneno es la aceptación del acto de castación realizado por el padre durante el complejo de Edipo: el

resumen, aceptado ahora, de los actos portentosos encaminados a destruir la relación libidinal del niño con la madre. Tomar el veneno es un acto masoquista de aceptación del movimiento sádico universal del padre contra el hijo. El quitarse la vida, una reconciliación, una aceptación masoquista del trauma de castración. El acto de quitarse la vida succionando veneno es la desestimación masoquista de los beneficios de la leche materna y quitarse la vida ingeriendo veneno es la aceptación de la imposibilidad de superar al padre y la imposibilidad de aceptar los beneficios procedentes de la madre. El profundo sentimiento de amor, la pasión absoluta, se convierte en desesperación tan elocuente como callada. En el suicidio de Romeo se advierten aquellos terribles pronunciamientos de lady Macbeth: *¡Espíritus venid! Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel!* (*Macbeth* I.5.).

Lady Macbeth reclama fuerza criminal para inyectarla en sí misma y en su esposo, que vacila ante el asesinato. Y lady Macbeth surge de un mismo foco inconsciente shakespereano que es también consustancial a la sique universal: Las dudas razonables procedentes del Edipo de si la primera leche, aquella que nos dió y entrañó la madre, fue miel o fue hiel.

LA UNIDAD DE TIEMPO EN *ROMEO AND JULIET*

F. Javier SANCHEZ ESCRIBANO

A pesar de que Shakespeare no sigue la unidad de tiempo su preocupación por éste y su paso llega a ser muy honda. Lope de Vega, contemporáneo suyo, dice que cuando quiere escribir una obra de teatro cierra bajo siete llaves a las reglas y expulsa de su estudio a Plauto y Terencio. Afirma, igualmente, que a muchos de sus contemporáneos les gusta ver varios años encuadrados en un sólo día. Y termina Lope,

“Porque considerando que la colera
de un español sentado no se templá
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo”

(LOPE: 1976, vv 205-210)

Shakespeare, por su parte, parece seguir esa “extraña costumbre”, puesto que algunas de sus obras cuentan con amplios espacios temporales. E incluso el Tiempo llega a ser un personaje en *The Winter's Tale* (SHAKESPEARE, 1973) y, según apunta Frederick Turner (1971, 150), *as the teller of the tale, Time in a sen-*

se represents the dramatist himself. Sustituto del Coro, el Tiempo es un recurso para el relato de un espacio temporal de dieciséis años que le quedaba vacío. El mismo se justifica:

"Impute it not a crime
To me, or my swift passage, that I slide
O'er sixteen years, and leave the growth untried
Of that wide gap, since it is in my power
To o'er throw law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom".

(Acto IV, i, 4-9)

Y prosigue detallando todo lo ocurrido a los personajes en esos dieciséis años.

Existe un paralelismo muy claro entre Time de *The Winter's Tale* y Gower de *Pericles*. Este último introduce todos los Actos y actúa de narrador, entre el tercero y el cuarto, de un largo período de catorce años. Precisamente esta presencia constante del narrador hace que esta última obra pierda alegría y fluidez en su desarrollo y parezca un drama narrado.

No obstante, no todas las obras tienen esos grandes espacios temporales. Como contrapunto a estas dos obras tan "largas", Shakespeare vuelve a las reglas con *The Tempest*, y las unidades de espacio (una isla) y tiempo (una tarde) se respetan. Esa tarde, dice Ian Kott (1969), los personajes y los espectadores cenarían a la misma hora.

El tiempo llega a ser una obsesión para Shakespeare. Lo es en sus Sonetos y en su obra dramática. En una sola escena de *The Winter's Tale* (Acto I, ii), encontramos más de seis alusiones a su paso inefable. Este concepto universal tiene un sentido opresivo e ineluctable, como si fuera el único que puede determinar la vida del hombre. Y esta misma opresión, salvada sólo a través de la poesía, es la que se adivina en *Romeo and Juliet*, como veremos más adelante. En esta obra, de no muy larga duración de la acción, las alusiones a la hora del día o de la noche, el mes, la estación del año, las fechas de nacimiento, etc., no sólo resultan opresivas sino que sirven para enmarcar a los personajes en la historia y poder seguir paso a paso el desarrollo de la acción.

Sin embargo, antes de realizar este análisis debemos analizar los diferentes aspectos del tiempo. Son los siguientes:

1. Tiempo histórico

Es decir, localización de la obra en la Historia cuando sea posible y descubrir las fuentes cuando las hubiere, como las hay en *Romeo and Juliet*. El argumento proviene de una "novella" italiana que se localiza históricamente en Verona hacia el año 1303, cuando gobernaba esa ciudad Bartolomeo della Scala, que es el Príncipe Scalus de la obra que nos ocupa. Los hechos se desarrollaron en cuatro o cinco meses.

2. Tiempo del autor

Un estudio de la sociedad en la que vivió puede llevarnos a una mejor comprensión de la obra y a apreciar debidamente los diferentes mensajes y la intención del autor.

3. Tiempo escénico

Se refiere, como su nombre indica, al representado en escena. Varía a gusto del autor. Varios días, 14 en *Pericles*, unas horas como en *The Tempest*.

4. Tiempo de intervalos.

Si los hubiere. El autor cuenta con la cómpliceidad del espectador. Este aceptará fácilmente que un personaje se encuentre en Venecia y en la siguiente escena aparezca en Chipre. Suponemos y aceptamos que se ha necesitado un tiempo para viajar y que no ha ocurrido nada que reseñar. Evidentemente ésta es una de las limitaciones del teatro.

Mayor dificultad entraña el expresar el paso del tiempo en los personajes. Para ello el autor recurre al Coro o a otros personajes. Ejemplos claros los constituyen *The Winter's Tale* y *Pericles*, donde Time y Gower, respectivamente, relatan, en 32 versos el primero y 52 el segundo, espacios temporales de 16 y 14 años. A veces el tiempo de intervalos es mucho más largo que el escénico. Y de nuevo debemos recurrir a *Pericles*, donde el primero equivale a un total de unos 15 años y 9 meses, y el segundo sólo 14 días, como ya hemos visto.

5. Tiempo de la acción.

Resulta de la suma de los dos anteriores. Es el que viven los personajes.

6. *Tiempo del espectador.*

Se refiere a la duración de la representación, que a menudo coincide con el escénico, como ocurre en *The Tempest*. A veces el propio autor se encarga de señalarlo. Así en *Romeo and Juliet*, el primer Coro nos advierte que todas las aventuras de los personajes *Is now the two hours' traffic of our stage.* (Acto I, i, 12).

Veamos, pues, cuál es el tiempo de la acción en esta obra y los recursos de los que se sirve el dramaturgo para determinarlo.

PRIMERA JORNADA

Acto I, i:

Es muy de madrugada cuando tiene lugar el primer enfrentamiento entre los miembros de las dos familias. El Príncipe Escalus advierte a Montescos y Capuletos que pagarán con la vida quienes vuelvan a enzarzarse en nuevas peleas callejeras. Va entrando la mañana. En el verso 163, Benvolio, que acompaña a Romeo, le dice que acaban de dar las 9. Son las nueve de la mañana. *Good morrow, cousin.*

Acto I, ii:

En una calle cerca de la casa de los Capuletos. Hacia mitad de la mañana. County Paris pide a Capuleto la mano de Julieta. Este le invita a una fiesta que va a dar por la noche. El sirviente que lleva la relación de invitados se encuentra con Romeo y Benvolio. De esta manera descubren que Rosalina también está invitada a la fiesta.

Acto I, iii:

Casa de los Capuletos. Ya es de noche. Julieta habla con su madre y la nodriza. Por medio de ésta sabemos que Julieta nació la víspera de la fiesta de Lammastide (1 de agosto) por la noche, es decir el 31 de julio. Puesto que dice que faltan quince días para

el 14 cumpleaños de la joven, nos encontramos, pues, a 17 de julio de 1303. Julieta nació el 31 de julio de 1289.

Empiezan a llegar los invitados a la fiesta.

Acto I, iv:

Una calle cerca de la casa de los Capuletos. Romeo, Mercutio y Benvolio con otros se dirigen enmascarados a la fiesta.

Acto I, v:

Casa de los Capuletos. Tiene lugar la fiesta. Tybalt descubre a Romeo. Este y Julieta se conocen y comienzan su romance. Suponemos que la fiesta termina a altas horas de la madrugada.

JORNADA SEGUNDA

Acto II, i:

En una calle. No se interrumpe la acción. Seguimos de noche. Romeo salta la tapia del huerto de los Capuletos. Benvolio y Mercutio lo pierden de vista y gastan bromas.

Acto II, ii:

En el huerto de los Capuletos. Se está desarrollando la famosa escena de la galería inaccesible donde se encuentra Julieta. Romeo le propone el matrimonio y ella acepta. Aquel cita a su enviado a las 9 de la misma mañana. Está amaneciendo. *Tis almost morning*, dice Julieta (v. 191), y se despiden.

Acto II, iii:

En la celda de Friar Laurence. Este, en una larga metáfora de nueve versos, nos informa que está amaneciendo. Romeo va desde la casa de Julieta hasta su habitación. El fraile advierte que nuestro héroe no se ha acostado: *Our Romeo hath not been in bed tonight* (v. 44). Accede a casarlos.

Acto II, iv:

En la calle. Han transcurrido algunas horas. Benvolio y Mercutio han recuperado sus sentidos y encuentran a Romeo. Se gastan bromas. Por medio del segundo, que bromea con la nodriza, sabemos que son cerca de las 12 del mediodía: *for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon* (vv. 110-111). También sabemos por Mercutio que él y Benvolio se van a ir a comer: *We'll to dinner thither* (v. 137). Romeo cita a Julieta para esa misma tarde en la celda del fraile para casarse.

Acto II, v:

Huerto de los Capuletos. Julieta, en un monólogo, recuerda que envió a su nodriza cuando acababan de dar las 9, que ahora eran las 12 y todavía no había vuelto. Llega la nodriza, que se queda a comer, mientras Julieta se marcha a la celda del fraile.

Acto II, vi:

En la celda de Friar Laurence. Romeo y Julieta se casan en las *after-hours* (¿hacia las 4 de la tarde?), menos de venticuatro horas después de haberse conocido.

Acto III, i:

En una plaza. Hace mucho calor. Mercutio y Benvolio se encuentran a Tybalt. Este mata a Mercutio y, a su vez, es asesinado por Romeo una hora después de la boda de éste con Julieta: *Tybalt, that an hour hath been my kinsman* (v. 112). El príncipe decide desterrar a Romeo.

Acto III, ii:

En el huerto de los Capuletos. La nodriza relata a Julieta lo ocurrido y le recomienda que se encierre en su habitación. Ella irá a buscar a Romeo a la celda del fraile y le promete que esa misma noche tendrá a Romeo con ella.

Acto III, iii:

En la celda del fraile. Romeo se desespera pensando en el destierro. Acude la nodriza para llevárselo y le advierte que deben

darse prisa porque *it grows very late* (v. 174). El fraile le recomienda que salga de Verona antes de que entren de servicio los guardias nocturnos o después de que amanezca. Se despiden con un *good night*.

Acto III, iv:

Casa de los Capuletos. El matrimonio cena con County Paris. Este, a pregunta de Capuleto, le responde que estamos a lunes. Puesto que estamos en la segunda jornada, deducimos que la acción comenzó el domingo 17 de julio de 1303. Julieta no baja a cenar porque, posiblemente, Romeo ya está con ella. Capuleto decide la boda de Julieta con County Paris para el jueves.

JORNADA TERCERA

Intervalo de unas horas. Noche de bodas de Romeo y Julieta.

Acto III, v:

Huerto de los Capuletos. Madrugada del martes, día 19. Ya está amaneciendo. Romeo y Julieta pasan los últimos momentos juntos. Se despiden. Entra la madre e informa a Julieta que su padre quiere casarla el jueves. Julieta se niega y decide ir a hablar con el fraile.

Acto IV, i:

County Paris está hablando con Friar Laurence en su celda cuando llega Julieta. El fraile le recomienda a ésta que acceda a esa propuesta de matrimonio y le advierte que *Wednesday is tomorrow* (v. 92). Esta noche no deberá dejar que la nodriza duerma con ella y se tomará un brebaje cuyos efectos serán los mismos que la muerte y que durará *two-and-forty hours*. Cuando se despierte, él y Romeo estarán allí para sacarla de Verona.

Acto IV, ii:

Casa de los Capuletos. Toda la casa se encuentra ocupada en la preparación de la boda. Julieta pide perdón a su padre y se so-

mete a su voluntad. El padre le responde adelantando la boda el miércoles día 20. Ha debido transcurrir bastante tiempo porque la madre advierte que no va a tener bastantes provisiones ni tiempo para conseguirlas: *Tis now near night* (v. 41). El padre dice que no se va a acostar en toda la noche.

Acto IV, iii:

Habitación de Julieta. Esta despacha a la nodriza y, después de varias vacilaciones, se toma el brebaje. ¿A qué hora? Ella nos dice que siente verdadero pavor pensando que se despertaría por la noche en la tumba, lo que nos hace suponer que había calculado bien el tiempo.

JORNADA CUARTA

Acto IV, iv:

Casa de los Capuletos. Todo el mundo trabaja en la preparación del banquete. Capuleto señala que son las 3 de la mañana (v. 6), hora que podemos tomar como punto de partida para contar las cuarenta y dos que durará el efecto del brebaje que ha tomado Julieta. En el verso 25 Capuleto advierte que ya es de día. Estamos a miércoles 20 de julio.

Acto IV, v:

Habitación de Julieta. La nodriza la descubre "muerta" y toda la casa, incluido County Paris, que ya había llegado, prorrumpió en lamentaciones. Friar Laurence hace que se preparen para el traslado del cadáver al mausoleo familiar.

Sigue un intervalo. Todo el día y la noche siguientes.

JORNADA QUINTA

Acto V, i:

Una calle de Mantua. Es la mañana del jueves, día 21. Baltasar, que ha debido viajar de Verona a Mantua, informa a Ro-

meo de la muerte de Julieta y de su traslado al mausoleo familiar. Romeo decide morir y reunirse con Julieta esa misma noche: *Juliet, I will lie with thee tonight* (v. 36). Parte hacia Verona después de comprar un veneno. Sigue un intervalo de unas cuantas horas.

Acto V, ii:

Verona, la celda de Friar Laurence. Friar John le informa de que le ha sido imposible entregar su carta a Romeo. En ella se relataba toda la trama urdida por él para llevarse a Julieta. Friar Laurence se apresura al mausoleo porque *Within this three hours will fair Juliet wake* (v. 25). Es fácil deducir que son, aproximadamente, las 6 de la tarde. Recordemos que Julieta se tomó el brebaje hacia las 3 de la madrugada del miércoles y que los efectos debían durar unas 42 horas.

Acto V, iii:

En el mausoleo. Ya es de noche: utilizan antorchas. Llega County Paris con la intención de colocar unas flores. Romeo lo mata. Son aproximadamente, las 20,30 horas. Romeo pasa una media hora junto a Julieta (lo dice Balthasar en v. 133). Cuando llega el fraile, nuestro héroe acababa de morir bajo los efectos del veneno. Julieta empieza a desperezarse. Son, aproximadamente, las 21 horas. Descubre a Romeo tendido junto a ella y se mata con su daga entre las 21 y las 22 horas.

El resto de la acción se prolonga hasta las primeras horas de la madrugada del viernes, día 22. El Príncipe Scalus se queja:

"What misadventure is so early up,
That calls our person from our morning rest?"

(vv. 198-199)

Así, pues, la duración de la acción en *Romeo and Juliet* se extiende desde la mañana del domingo, 17 de julio, hasta las primeras horas del viernes, 22 de ese mismo mes. Los cuatro o cinco meses de los hechos históricos los vemos comprimidos en cinco días. La intensidad de las emociones vividas domina sobre la fluidez de la acción y nos puede dar la impresión de un tiempo más largo.

En estas páginas he querido demostrar la pericia del dramaturgo en el dominio de todos los recursos para conseguir que el espectador sepa en todo momento la hora en la que se desarrolla la acción y la rapidez con la que desarrollan los acontecimientos. Tal como lo he expuesto esta obra parece la crónica de una tragedia, de cuyo desarrollo estamos informados al minuto.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- KOTT, Ian, 1969: *Apuntes sobre Shakespeare* (traducción de Jadwiga Mau-
rizio). Barcelona, Seix Barral.
- LOPE DE VEGA, F., 1976: *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Ed. y estu-
dio de Juan M. Rozas. Madrid, SGEL.
- SALINGER, L.G., 1966: "Time and Art in Shakespeare's Romances". En *Renaissance Drama*. Ed. por S. Schoenbaum. Evanston, Northwestern University Press, pp. 3-35.
- SHAKESPEARE, W., 1959: *Romeo and Juliet*. Ed. por L.B. Wright and V.A. LaMar. The Folger Library, New York, Washington Square Press. 1973: *The Win-
ter's Tale*. Ed. por J.H.P. Pafford. The Arden Shakespeare. London, Methuen.
Contiene varios apéndices. Entre ellos "Time, the Chorus".
- TURNER, F., 1971: *Shakespeare and the Nature of Time*. London, Oxford University Press.

LA CIENCIA-FICCION PUENTE ENTRE LAS "DOS CULTURAS"

Carmen OLIVARES

Lo primero que surge al tratar este tema es la pregunta de por qué no es la Ciencia Ficción tan respetable académicamente como otros géneros y qué obstáculos tiene que ir venciendo para llegar a serlo. Uno es la propia indefinición del género y el otro su casi unánime etiquetado como literatura de entretenimiento.

Por una parte, este género no es nítidamente deslindable de la literatura de viajes con elementos fantásticos ejemplificada en los viajes de Sir John de Mandeville (s. XIV) o de las obras que imaginan mundos posibles como la *Nueva Atlantida* de Bacon (1623) o el *Micromegas* de Voltaire (1752). La lista sería interminable. Sin embargo, hay un momento de inflexión que da autonomía y consistencia al género y que es el siglo XIX. Sholes y Rabkin (1982:18) afirman:

"A lo largo de este siglo muchos de los autores más respetados de Norteamérica, Inglaterra y Europa probaron a escribir novelas que juggedaban con las fantásticas posibilidades que las nuevas ideas científicas y avances tecnológicos habían puesto repetidamente a su alcance. La imaginación humana se ve siempre sumamente influenciada por la concepción del mundo dominante en una época dada. Y en el siglo XIX las concepciones del mundo tradicionales sufrieron una commoción sin precedentes, invitando a la especulación a llenar las grandes grietas abiertas a la sabiduría tradicional".

No es extraño por ello que la literatura más claramente de C.F. "avant la lettre" sea considerada casi unánimemente el *Frankenstein* de Mary Shelly (1818) ya que en ella, susceptible a todas las interpretaciones simbólicas que se quiera, aparece claramente la influencia de una energía recién descubierta -la electricidad- capaz de reanimar a un cadáver. Es decir, tenemos un caso claro de reflexión sobre el poder de la ciencia y de su ambigua capacidad creadora y destructora.

Sin embargo, en las listas de clásicos de C.F. hay títulos de obras en las que escasamente aparecen cuestiones científicas propiamente dichas, excepto como fondo que podría dar verosimilitud a una especulación fantástica, tal es el caso de la Trilogía Espacial de C.S. Lewis.

Desde este punto de vista, resulta congruente que las novelas y relatos de H.G. Wells hoy catalogados como de C.F. fuesen en su día llamadas "scientific romances", nombre que siguen usando los historiadores más rigurosos y que refleja claramente la continuidad del género con la literatura fantástica tradicional, conjugada con la adición de elementos aportados por los nuevos horizontes científicos.

Por otra parte, también el género presenta lazos de continuidad con la literatura didáctica y de ideas. Dice Kagarlitski: (1977:11).

"La Ciencia Ficción del siglo XX ha tenido una cierta importancia en la gestación de muchos aspectos del realismo moderno. El hombre ante el futuro, el hombre ante la naturaleza, el hombre ante la técnica -que cada día se torna más y más su medio de existencia- estos y otros muchos problemas han llegado al realismo moderno de la literatura fantástica, de esta literatura híbridos como tragi-comedia, prosa, poética, epístola moral, etc.

La obra objeción -la de ser literatura de entretenimiento- encuentra trabas psicológicas, carentes de fundamento objetivo. El concepto de literatura para ilustrados, que no sirva de entretenimiento al público en general, es desde luego muy moderno. El contrajeemplo más clásico podría ser el propio Shakespeare quien, como es sabido, no se tomó la molestia de revisar sus textos para la posteridad y que se consideraba a sí mismo como lo que hoy llamamos un "showman".

Los primeros intentos de incluir la C.F. en el ámbito académico son, según Parrinder (1980) los siguientes:

-Un curso impartido por Sam Moskovitz en el City College de Nueva York en 1953.

-Algunas consideraciones de Northrop Frye en su célebre *Anatomy of Criticism* (1957).

-El influyente libro de Kingsley Amis *New Maps of Hell* (1961).

La C.F. encontró terreno abonado en los ambientes de protesta universitaria de los años 60 en los que la juventud buscaba una literatura no elitista con la que poder identificarse. Curiosamente, el término *no elitista* está definido en función de la autoestimación ególatra de los humanistas, ya que la C.F. siempre ha tenido un fiel público entre científicos y otros profesionales altamente cualificados, a los que de ninguna manera se puede calificar de inultos sin caer en la trampa de la controversia Snow-Leavis.

No hay duda de que el género amplía el horizonte cognoscitivo del lector. Como dice Segre: (1976:274).

"Man however must find ways of speaking of that of which is novel, and does so by imitation and combination of the modes of discourse already at his command. Science fiction provides a particular instance of this, building up its stories of the new and strange by instituting a dialogue with what we already know. In this complex construction that is the S.F. story we may find bound together -as steel, concrete, wood and glass may be bound together- the elements of romance, epic, fable and parody".

El atractivo de la C.F. se ha visto reforzado por el sentimiento colectivo de frustración ante los paraísos prometidos por la ciencia y la tecnología e incluso ante un temor generalizado de la aniquilación. Afirma Brooke-Rose (1983:78).

"There are, we feel, some essential differences between this century's crisis and those undergone by others. One obvious even to then layman is that the very notion of progress is now untenable in its 19c. sense of man's perfectibility indeed in the moral sphere we seem on the contrary to be capable of regressing several centuries, or rather, of making 'progresses' in iniquity unimaginable before (...). Never before, it is felt, has man been so squarely faced with the possible anihilation of mankind and all his work, his planet and perhaps more".

Es curioso como autores de gran formación científica tal que el mencionado Fred Hoyle dan por supuesta e irreversible la decadencia de nuestro mundo. (1975:208).

"Each planet provides an opportunity for its creatures to rise from a crude struggle for life to a higher and more stable plane of development, from the pitiless cut and thrust of the jungle to the world of the late Beethoven quartets. But the opportunity is fleeting. A crucial point is reached where opportunities lie open for only a few generations. In

the case of the Earth only from about A.D. 1800 to 2000. No longer than that. Before 1800 the situation was still underdeveloped. By A.D. 2000 the development had proceeded much too far along the wrong road, a road in which giant world populations sought to live on ever-dwindling resources".

Efectivamente, en una época en la que se percibe el temor a la degradación de la biosfera o a la militarización del espacio, las novelas y relatos de C.F. ayudan a configurar un escenario imaginativo que sirve de marco para reflexionar sobre cuestiones que, aun incidiendo poderosamente en la vida de los individuos, no constituyen lo que podrían llamarse experiencias propias y por ello requieren situarse en ámbitos convincentes aunque remotos en el espacio o en el tiempo.

No es desdenable, por consiguiente, la dimensión didáctica de este tipo de literatura, dimensión asociada también a otros géneros plenamente de aceptación en los círculos académicos. Quizá la faz negativa de la C.F. sea la minimización de aspectos tan apreciados por la crítica literaria como la exploración del carácter individual o los matices de las relaciones inter-personales, la ausencia de profundidad psicológica no es, en sí misma, motivo de exclusión del canon literario.

La corriente central de la literatura (mainstream) es como un río caudaloso que no puede permitirse el lujo de perder la aportación de ninguno de sus afluentes.

La C.F. puede constituir una inestimable vía de encuentro interdisciplinar que acorte las distancias entre las mencionadas 'dos culturas'.

No es desdenable, tampoco el poder de atracción del género entre el público juvenil, capaz de suscitar una permanente afición a la lectura, quizás imposible de promover mediante otros géneros más austeros. En los años 60, como antes se ha aludido, por ejemplo la novela de Robert Heinlein *Strangers in a Strange Land* se convertiría en libro de cabecera de los movimientos de juventud que ponían en cuestión el sistema.

Su protagonista, Michael Valentine Smith, el ser humano educado por marcianos y vuelto a la tierra, se constituye en atractivo símbolo de la inocencia y el rechazo de la autoridad represiva, a la vez que encarna la sacralización del sexo. El verbo inventado por Heinlein *to grok* viene a resumir los sentidos profundos de 'conocer' y 'compartir', como muestra el siguiente pasaje, en el que se percibe una intensidad no muy lejana a la de D.H. Lawrence. (1968:397).

"This alone was a triumph. Male-femaleness is the greatest gift we have—romantic physical love may be unique to this planet. If it is, the universe is a poorer place than it could be (...) I grok dimly that we-who-are-God will save this precious invention and spread it. The joining of bodies with merging of souls is shared ecstasy, giving, receiving, delighting in each other—well there is nothing on Mars to touch it, and it is the source. I grok in fulness, of all that makes this planet so rich and wonderful. And, Jubal, until a person, man or woman, has enjoyed this treasure beathed in the mutual blush of mind linked as closely as bodies, that person is still virginal and alone as if he had never computated".

Pensemos, por ejemplo, en el entretenido ejercicio que puede ser para un joven la comparación del viaje real a la luna con el *Prelude to Space* de Clarke (1965) o los ya clásicos tratamientos del tema de Verne y Wells.

Por otra parte, la lectura de textos sobre mundos avizorados desde lejos puede ser un punto de apoyo para asimilar lo que parece ser parte inexorable de nuestro destino social y que es la *aceptación del cambio rápido*. Como señala Frederic Pohl (1976:124):

"... la diferencia entre Julio Verne (que en mi opinión no merece hoy ser muy leído) (paréntesis de Pohl) y H.G. Wells que según pienso serán un autor eternamente digno de ser leído. Verne era un conformista. La sociedad de que hablaba era la sociedad en que vivía. Los problemas que le preocupaban eran los problemas del mundo a mediados del siglo XIX. La ciencia que utilizaba era la que podía tomar de los textos y obras de referencia a que todo hombre culto tiene acceso.

En cambio, Wells ensanchaba su visión mirando hacia nuevas especies de ciencia, nuevas formas de sociedad, nuevos problemas".

Otra de las típicas limitaciones de la C.F., según sus detractores, va siendo cada día más difícil de probar y es la llamada pobreza estilística, entendida como llaneza o falta de elaboración. Indudablemente, la crítica va ya poco a poco reconociendo en la tersa prosa de algunos escritores de C.F. una aportación al lenguaje literario.

Veamos algunas muestras. En primer lugar la descripción de Arthur Clarke de una paisaje urbano fantástico: (1972:207).

"There were no streets, only great buildings set in a widely spaced grid, on a plain made of some substance the colour of deep ruby, sparkling with occasional flashes of light. Some of the structures were hemisp-

herical domes, some resembled giant beehives, others were like overturned ships with their keels drawn upward into slender pinacles. Though many were plain and angular, being based on a few simple elements; others were as complex as Gothic cathedrals or Cambodian temples; indeed, there was one group of buildings that reminded Bowman very slightly of Angkor Wat".

Recientemente, (vid. *El País*, Libros, 23 dic. 1984, pág. 1) ha saltado a las páginas de nuestra prensa la exquisita finura de un hombre que ha pasado ya a ocupar un puesto relevante en la corriente literaria principal, J.G. Ballard.

Como cierre de estos comentarios citaré dos fragmentos de sendas obras que evidencian su maestría en el dominio de la prosa y el amplio abanico de sus inquietudes intelectuales. El primero es un pasaje de una breve narración de tema anti-utópico ya tradicional; la superpoblación amenaza con congestionar de tal modo el planeta que el reparto del poco espacio disponible resulta totalmente angustioso. El lenguaje, con una sobriedad de informe comercial, realza el opresivo agobio (1975:234):

"So Rossiter dismantled the partitions and moved then closer together, six beds now in line along the wall. This gave each of them an interval two and a half foot wide, just enough room to squeeze down the side of their beds. Lying back on the extreme right, the shelves two feet above his head. Ward could barely see the wardrobe, but the space in front of him, a clear six feet to the wall ahead, was uninterrupted".

Por el contrario, en el cuento *The Illuminated Man* que describe un extraño proceso de cristalización que afecta a toda la materia, orgánica e inorgánica, su prosa alcanza un sorprendente lirismo (1974:81):

"I gazed at the overhanging trees. Unmistakeably each was still alive, its leaves and boughs filled with sap, and yet at the same time each was encased in a mass of crystalline tissue like an immense glace fruit. Everywhere the branches and fronds were encrusted by the same translucent lattice, through which the sunlight was refracted into rainbows of colour".

Por todo ello, considero que la creciente respetabilidad académica de la C.F. puede constituirse en un nada desdeñable elemento de atracción hacia las humanidades entre los estudiantes de ciencias y de atracción hacia las ciencias entre los estudiantes

de humanidades, como puente tendido entre las 'dos culturas' que, en los umbrales del siglo XXI no pueden por más tiempo permitirse el lujo de mirarse con mutua hostilidad.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- BALLARD, J.G. (1975 (1966)). *Billenium* en *Best S.F. Six* ed. por Edmund Crispin. London, Faber & Faber. (1974). "The Illuminated Man" en *The Terminal Beach*. London, Gollancz.
- BROOKE-ROSE, Christine (1983 (1981)). *A Rhetoric of the Unsaid*. Cambridge Univ. Press.
- CLARKE, Arthur (1965 (1953)). "Prelude to Space" en *An Arthur Clarke Omnibus*. London, Sidwick & Jackson. (1972). *The Lost Worlds of 2001*. London, Sidwick & Jackson.
- HEINLEIN, Robert A. (1968 (1961)). *Stranger in a Strange Land*. New York, Berkeley Medallion Books. Hoyle, Fred y Geoffrey Hoyle (1975). *Into Deep Space*. London, Heinemann.
- KAGARLITSKI, Yuli (1977 (1966)). *¿Qué es la ciencia-ficción?*. Barcelona, Guadarrama
- PARRINDER, Patrick (1980). *Science Fiction, Its Criticism and Teaching*. London, & New York, Methuen.
- POHL, Frederick (1976 (1972)). En el prólogo a *La mejor ciencia ficción* re-cop. por Forrest J. Ackerman. Barcelona, A.T.E.
- SEGRE, Cesare (1976). "Narrative structures and literary history". *Critical Inquiry*, iii, N. 2, Winter 2.
- SHOLES, Robert y RABKIN, Eric S. (1982 (1977)). *La Ciencia Ficción, Historia, ciencia, perspectiva*. Barcelona, Taurus.

**THE LORD OF THE RINGS:
NOTAS PARA UNA INTERPRETACION
DEL MITO**

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

En el principio Eru, el Uno, creó el Mundo; primero surgieron los grandes poderes, los Valar; después, a través del canto cósmico, apareció y se conformó el Universo físico y, en él, Middle-Earth, los elfos (*the First-born*), y los hombres (*the Successors*). Sin embargo, ya antes Melkor, el más poderoso de los Valar, había desafiado el poder de Eru y siendo derrotado en su ambición; con él había nacido el mal.

En las breves líneas anteriores puede resumirse “The Ainulindale”, el Canto de la Creación del Mundo con que comienza el grupo de relatos mitológicos que componen *The Silmarillion*, la obra póstuma de Tolkien y en la que el viejo catedrático de Oxford nos quiso ofrecer la base mitológica sobre la que se sustenta su anterior producción de literatura de fantasía y, en especial, su obra clave *The Lord of the Rings*.

Tolkien fue una persona profundamente cristiana; como afirma en su ensayo “On Fairy Stories” (1964: 25 y ss.), el acto de escribir le suponía un proceso religioso, de *sub-creación*, en el que el poeta llevaba a cabo una actividad similar en esencia a la realizada por Dios al crear el Universo. Para Tolkien la literatura se erigía, por ello, en instrumento importantísimo para ayudar al hombre en su búsqueda espiritual. En un momento en que la raza humana se autoaniquilaba en guerras cada vez más cruentas, en

que el materialismo lo invadía todo y la fuente de la fantasía parecía haberse agotado, Tolkien abordó la tarea de reconstrucción que más importancia ha tenido, a nivel de masas, en las últimas décadas: el intento de revitalizar el mito.

Hoy en día, es un hecho evidente que la imaginación y la fantasía han irrumpido de nuevo en nuestra sociedad con fuerza irresistible; estamos en el período de auge de la Ciencia Ficción y del *Comic*; al cine y la televisión llegan figuras prototípicas del guerrero intrépido, audaz y solitario, como Conan el Bárbaro, o nos encontramos con obras de gran aceptación popular surgidas a partir de esquemas psicológicos utilizados muy conscientemente por sus autores, como es el caso de la trilogía de *Star Wars*; en definitiva, respiramos continuamente una atmósfera de oferta y demanda de unos contenidos míticos que puedan servir al hombre como sustitutos de unas religiones que, en el último siglo, han ido perdiendo gran parte de su influjo sobre las sociedades humanas. La literatura de fantasía, ya haya sido calificada como *buena* o como *mala*, ha actuado y actúa para hacer sentir al hombre cuál es su papel como ser humano, cómo existe una meta en el futuro, al final de su camino; y ello se lleva a cabo gracias a la repetición, hasta la saciedad, de unas estructuras míticas que operan directa e inconscientemente (por lo general) en la mente del receptor de este tipo de literatura - si bien ello no significa que este proceso mítico sea exclusivo de la literatura de fantasía; existen otros sub-géneros, como el *Bildungsroman*, totalmente asentados en una estructura mítica.

Pero llegados a este momento es necesario responder a una pregunta esencial antes de adentrarnos en *The Lord Of the Rings*, objeto fundamental de este artículo: *¿qué es el mito?* Caben multitud de respuestas a esta cuestión. Un análisis superficial del término *mito* podría llenar las páginas de un libro y, por razones de espacio, he de ser parco en mi definición y mis fuentes: mi concepto de mito parte de los estudios del psiquiatra Carl Jung y del antropólogo Joseph Campbell e, influido profundamente por este último, me atrevo a resumir que el mito es un patrón mental inconsciente, adquirido probablemente a través de miles de años de experiencia humana, que refleja la estructura constante del camino de pruebas que nuestra personalidad, desde el nacimiento, debe recorrer hasta alcanzar la respuesta final de su existencia. Si exteriormente, en la literatura, el cine u otra manifestación cultural, encontramos estructuras paralelas, éstas supondrán necesaria-

riamente una llamada de atención sobre nuestro psiquismo, que verá reflejado su propio camino, su propia inquietud ante la vida, en el exterior. De esta manera, determinadas obras literarias se convierten en verdaderas correlaciones de la vida de la psique y pueden sustituir efectivamente el papel similar que desde hace miles de años ha venido desempeñando la religión. *The Lord of the Rings* es una de esas obras, y su situación temporal, al aparecer tras la Segunda Guerra Mundial, fue esencial, junto con su calidad estética, para reconquistar la importancia de la fantasía en la sociedad moderna.

La novela, publicada por primera vez en 1954, se encuentra dividida en seis libros, reunidos a su vez en tres grandes partes que agrupan un conjunto de variadas aventuras en una tierra fantástica, donde la magia convive con la presencia de peligrosos monstruos: estamos en Middle-Earth, que, a pesar de su carga de maravillas, no es ni más ni menos que nuestro planeta Tierra, la *middle-earth* del *Beowulf*. Unos años antes, un pequeño Beowulf llamado Bilbo Baggins se había enfrentado con éxito a un *worm*, a su dragón particular, en *The Hobbit*. Ya entonces se podía apreciar en la trama de esa primera novela (dirigida a un público infantil) la estructura del camino del héroe, paralelo del camino psíquico del ser humano (véase Campbell, 1968). Pero años más tarde, en *The Lord of the Rings*, nos encontramos con un panorama más rico, con un mundo completo y que obedece a sus propias leyes, y en el que se sitúa a Frodo, sobrino de Bilbo, y héroe más importante de la trilogía. Frodo es un *hobbit*, miembro de una curiosa raza de seres "smaller than Dwarves: less stout and stocky, that is, even when they are not actually much shorter. Their height is variable, ranging between two and four feet of our measure" (Tolkien 1954: I, 18). Los hobbits son seres divertidos y sociables pero les gustan los ambientes confortables y no los peligros, el hambre o la sed en que normalmente se ven envueltos los protagonistas de una aventura. De este modo asistimos en las primeras páginas de la novela a la presentación de un héroe que no tiene nada de heroico (pero que no debemos confundir con un *antihéroe*). Frodo será el responsable, en las más de mil páginas del libro, de recorrer el complicado camino que le llevará a los infiernos de Mount Doom, en donde arrojará el *Ring of Power*, la pieza clave con que el malvado Sauron quiere dominar el mundo y sojuzgar a hombres y elfos. Pero en su largo recorrido hasta Mount Doom y la consumación de su tarea Frodo impli-

cará al lector en una compleja trama, recorrida por diversas aventuras marginales aunque complementarias, y por ciertos símbolos y manifestaciones muy arraigadas en la mente del ser humano.

Y al comienzo del relato hallamos la figura arquetípica del guía o protector, el personaje de poderes misteriosos o de gran sabiduría que auxiliará al héroe en su difícil tarea: Frodo se verá impelido a la aventura por *Gandalf the Grey*, poderoso sabio y hechicero, uno de entre un escogido grupo de *wizards* que deambulan por Middle-Earth desde tiempo ancestrales. Gandalf opera a nivel psíquico como el personaje viejo que se repite en cierto número de sueños, como el consejero en que se ha condensado, a través de incontables generaciones, todo el saber humano. Pronto hacen su aparición en la novela otros seres de carácter mucho menos positivo. Frodo y el reducido grupo de hobbits que se han puesto en camino con él son casi descubiertos por una extraña criatura:

"Round the corner came a black horse, no hobbit-pony but a full-sized horse; and on it sat a large man, who seemed to crouch in the saddle, wrapped in a great black cloak and hood, so that only his boots in the high stirrups showed below; his face was shadowed and invisible.

When it reached the tree and was level with Frodo the horse stopped. The riding figure sat quite still with its head bowed, as if listening. From inside the hood came a noise as of someone sniffing to catch an elusive scent; the head turned from side to side of the road". (I, 108-9).

Se trata de uno de los *Black Riders*, espíritus malignos al servicio de Sauron y que, como se expresa en el párrafo anterior, se caracterizan por su negro atuendo y por su inconsistencia; no sólo sus caras son invisibles, sino sus cuerpos enteros; perseguirán incansablemente al pequeño portador del Anillo del Poder para arrebatárselo, guiados por su olfato porque son ciegos; no pueden ver el mundo exterior, la *realidad consciente*; son *evil shadows* que obligan a Frodo a sumirse en el mundo de las sombras al colocarse el Anillo en el dedo (I, 262). Con ellos asistimos a la primera aparición efectiva en el libro de la *sombra*, concepto jungiano de gran interés para una mejor interpretación de la carga psíquica que recorre las páginas de *The Lord of the Rings*. Jung creía que en la personalidad humana existe una gran carga instintiva e inconsciente, compuesta por una inmensa cantidad de energía reprimida: la *sombra*, cuya fuerza primitiva ha de cana-

lizarse debidamente con objeto de no provocar grandes alteraciones en la psique. Misión importantísima del psiquiatra sería la de provocar el ahondamiento del paciente en su personalidad y lograr que éste, liberado de sus temores, reconociese su propia sombra y pudiese asimilar convenientemente toda esta potencia anteriormente reprimida (véase Jung, 1963). La noción de sombra es importantísima en *The Lord of the Rings* por cuanto veremos que será su asimilación la que logre el triunfo final de Frodo y la destrucción del Anillo del Poder en los fuegos de Mount Doom. En la fantasía de la obra de Tolkien las relaciones son, sin embargo, muy simples: el mal y el bien han de ser escindidos radicalmente para su mejor asimilación psicológica; aunque en el ser humano la sombra forma parte de una personalidad más compleja en que elementos contrarios son también complementarios, en la novela que nos ocupa el bien está representado por Frodo y sus amigos, en tanto que el mal queda circunscrito a otros seres que son intrínsecamente malvados, entre los que sobresalen los *Black Riders* y el mismo Sauron, responsable de la *Great Shadow* que se cierne sobre los hombres y elfos de Middle-Earth.

Paralelamente a la importancia que estos seres tienen en la novela, cabe señalar la presencia de otro grupo de situaciones y de símbolos íntimamente conectados al mito. Ese es el caso de Tom Bombadil, otra de las figuras protectoras que auxilian a Frodo en su tarea y que, como él mismo señala en una de sus canciones, debe su poder a la Palabra:

"There was a sudden deep silence, in which Frodo could hear his heart beating. After a long slow moment he heard plain, but far away, as if it was coming down through the ground or through thick walls, an answering voice singing:

Old Tom Bombadil is a merry fellow,
Bright blue his jacket is, and his boots are yellow.
None has ever caught him yet, for Tom, he is the master:
His songs are stronger songs, and his feet are faster".

(I, 194)

Sus canciones son capaces de derrotar a los enemigos de Frodo cuando éste invoca en su ayuda al extraño personaje. Bombadil es el poder primitivo de la Naturaleza, del Principio en que sólo estaba la Palabra, y con su ayuda los hobbits pueden conti-

nuar la aventura cuando aquél los ha liberado de la opresión de *old Willow-man*, su contrapartida negativa en el mundo natural (I, 65).

Más adelante, y a lo largo de todo el libro, irán surgiendo más y más personajes que podemos fácilmente organizar en pares de contrarios: los *orcs*, siervos de Sauron y a quienes éste creó como vil imitación de los hombres; parte de las hordas de orcs que habitan Middle-Earth están al servicio de Saruman, en un principio apodado *the White*, antiguo hechicero del Bien y jefe del *White Council* de hombres y elfos esforzados en detener a Sauron. Como los orcs en relación a los hombres, así Saruman operará en relación a Gandalf; los unos actuarán como las sombras de los otros y, en momentos dados, sus actos posibilitarán el triunfo de las fuerzas positivas de Middle-Earth - un ejemplo claro de ello, entre muchos otros, lo ofrece el arrojamiento del *palantír* desde la torre en que se encuentra recluido Saruman (II, 235-36).

Un caso especial, más complicado, de expresión de la sombra jungiana lo constituye la ambigua figura de Sméagol-Gollum. En el segundo capítulo de la novela, Gandalf relata cómo Sauron perdió el Anillo del Poder en una sangrienta batalla y cómo el codiciado objeto vino a parar a manos de Sméagol, miembro de una comunidad de criaturas que "lived by the banks of the Great River ... - a clever handed and quiet-footed little people. I guess they were of hobbit kind; akin to the fathers of the Stoors, for they loved the River, and often swam in it, or made little boats of reeds" (I, 80). Pero el poder maligno que late en el Anillo se apodera poco a poco de la personalidad de Sméagol hasta reducirlo virtualmente a un ser completamente negativo: Gollum. En *The Hobbit* Bilbo encuentra el Anillo y Gollum no cesa, desde entonces, en su intento de recuperar tan preciada joya. Pero en *The Lord of the Rings* no toda la personalidad de Sméagol-Gollum está perdida; por el contrario, la pobre criatura se encuentra mentalmente escindida entre la parte positiva de Sméagol y la contrapartida negativa de Gollum. Su conocimiento de senderos y caminos, y su deseo de recuperar el Anillo provocan su esencial actuación como guía de Frodo y Sam en su búsqueda de Mount Doom; a través de gran número de páginas observamos cómo su comportamiento fluctúa de Sméagol a Gollum y viceversa hasta que, llegado el momento, una vez ya dentro de los dominios de Sauron (de la Sombra), se decanta ya definitivamente a favor de

Gollum; y es entonces, cuando la antigua personalidad escindida es ya totalmente negativa, cuando actuará como sombra de Frodo: Sméagol-Gollum, un anciano ser de genealogía hobbit, es el único capaz de aportar la energía final necesaria para que el Anillo de Poder caiga en los fuegos de Mount Doom; cuando Frodo rehúsa arrojar la joya al fuego y la reclama para sí vencido por el Poder, se cernirá sobre él su sombra para recuperar el preciado objeto:

"Frodo gave a cry, and there he was, fallen upon his knees at the chasm's edge. But Gollum, dancing like a mad thing, held aloft the ring, a finger still thrust within its circle. It shone now as if verily it was wrought of living fire.

"Precious, precious, precious!" Gollum cried. 'My Precious! O my Precious!' And with that, even as his eyes were lifted up to gloat on his prize, he stepped too far, toppled, wavered for a moment on the brink, and then with a shriek he fell. Out of the depths came his last wail *Precious* (sic), and he was gone". (III, 270).

La energía negativa de un hobbit se ha encauzado (ha sido *asimilada*) de tal modo que el gran símbolo del Poder ha sido destruido. El pequeño y humilde héroe de la aventura, la mente del lector anónimo del siglo XX, ha superado la prueba, se ha producido la catarsis.

The Lord of the Rings encierra, desde el punto de vista de su contenido mítico, muchos más aspectos que sería imposible tratar en tan breve espacio. Los símbolos constituyen, por supuesto, otro de los pilares fundamentales sobre los que se asienta la aventura del pequeño héroe hobbit, pero son también numerosos y aparecen muy entremezclados. Tolkien ha construido la mitología de Middle-Earth con elementos nórdicos y bíblicos fundamentalmente, y la simbología es, como corresponde al ambiente de la obra, elemental y primitiva. Nos encontramos así, entre otros, con el símbolo del mar, el destino que espera a los elfos tras su *paso* por Middle-Earth; más allá del mar se encuentra la antigua tierra de los elfos y el reino de los Valar (ángeles equivalentes a los dioses de las antiguas mitologías). El agua y el fuego son también elementos de purificación y resurrección; son para el moderno psicoanálisis símbolos del inconsciente o de la madre (agua) y del espíritu que la fecunda (fuego), y son para Gandalf los elementos indispensables por los que ha de pasar para que se produzca la resurrección como *Gandalf the White* tras su

mortal combate con el Balrog. "I have passed through fire and deep water, since we parted", dice el nuevo hechicero blanco (II, 119). Los colores juegan también un papel importante para fortalecer la dicotomía bien-mal; cuando Saruman cae en las redes ponzoñosas del Poder, es Gandalf quien tiene que asumir el color blanco que caracterizaba al hasta entonces hechicero más poderoso. Gandalf se convertirá así en el *White Rider*, oponiendo todo su poder a los *Black Riders*, servidores del arquetipo de la sombra (*the Great Shadow*) representada por Saruman.

Cabría aún destacar otra serie de símbolos elementales (como el de las grandes águilas que aparecen en los momentos más difíciles para auxiliar al héroe) que han sido asimismo asimilados por la mente humana a través de incontables generaciones, o podríamos referirnos a otros arquetipos jungianos también presentes en la novela (véase Goselin, 1979). *The Lord of the Rings* es una obra saturada de elementos míticos; el pequeño héroe principal, Frodo, nos lleva por un camino de aventuras tan viejo como la misma vida humana. Pero Tolkien supo relatarnos este reiterado esquema con una gran fuerza narrativa, en una época en que muchos necesitaban que las viejas estructuras míticas volviesen a cobrar vida en sus mentes. Ello explica en buena medida por qué existen personas, aún hoy en día, que, tras concluir la lectura de las más de mil páginas de *The Lord of the Rings*, abren de nuevo el primer tomo de la novela de Tolkien para recomenzar a sentir los efectos de una gran carga mítica que, tras un período de latencia, comienza a abrirse paso abiertamente, de nuevo, en nuestra sociedad amenazada por el Poder destructivo de la técnica.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- CAMPBELL, Joseph. 1968. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- GOSELIN, Peter D. 1979. "Two Faces of Eve: Galadriel and Shelob as Animus Figures", en *Mythlore* VI, 3: 3-4 y 28.
- JUNG, Carl G. 1963. *The Integration of the Personality*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- TOLKIEN, J.R. 1937. *The Hobbit*. Londres: Allen & Unwin.
- TOLKIEN, J.R. 1954. *The Lord of the Rings*, 3 vols. Londres: Allen & Unwin.
- TOLKIEN, J.R. 1964. "On Fairy Stories", en *Tree and Leaf*. Londres: Allen & Unwin.
- TOLKIEN, J.R. 1977. *The Silmarillion*. Boston: Mifflin.

LOS ALARIDOS DE ALLEN GINSBERG

Manuel GORRIZ VILLARROYA

"Today man is at level with the world, the world goes on, and it needs man to help it go on, not for the world's sake but for man's sake, because the world will always go on, man is the only thing in danger of not continuing". Gregory Corso.

En Paterson, New Jersey, el 3 de junio de 1926, nace otro de los "jóvenes fugitivos" y contraculturales, un nuevo *outsider* de la literatura norteamericana. No es el primero ni el último, pero tendrá que ver con los anteriores y los posteriores. Este especialmente de "Conciencia 3" (Reich 1970), llamado Allen Ginsberg, pasará algún tiempo en la Universidad, pero pronto abandonará. Pensando, como muchos otros, antes y después de él, que la acción enseña más que la escuela, viajará por todo el mundo y recorrerá países de casi todos los continentes, intentando crear su propia existencia. Hay quien sigue sus pasos. Otros espíritus de su misma generación (Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Philip Lamantia, Gary Snyder...), movidos por la misma filosofía y el mismo credo estético literario, se mueven a su alrededor. Se hacen amigos y dan forma a lo que la revista

Life pronto denominaría *The Beat Generation*, cuyos miembros serán conocidos como los *beatniks*. La palabra *beat* tiene obvias connotaciones rítmicas y tiene que ver con la música de jazz y con la mística. Su significado más inmediato es "golpeado", "frustrado"... Este grupo de escritores se considerarán una generación golpeada y oprimida por el conformismo de una sociedad. El término está también relacionado con *beatitude*, concepto que define el anhelo de estos espíritus rebeldes, supuesto que intentan vivir en un estado de inocencia, de "beatitud original", que tratan de conseguir mediante el regreso a la sencillez de la naturaleza, evadiendo su injusta sociedad con sus normas contaminadas.

Nos hallamos, pues, ante un grupo de inconformistas, frente a una serie de personas insatisfechas con respecto a la sociedad establecida. Se trata de un grupo de jóvenes coontraculturales que protestan, y la tónica de aquella protesta será definida por Herbert Marcuse, líder de la rebeldía estudiantil de los años 60, como la *Gran Negociación*: el NO rotundo a una situación concreta.

Sucede con la *Beat Generation*, como con cualquier movimiento estético o ideológico, que es fruto de una coyuntura socio-político-cultural muy determinada. Siempre hay una atmósfera apropiada, un *humus* cultural, donde germina, de modo natural y lógico, un credo filosófico y estético que recoge los presupuestos básicos de aquel medio. Así que, antes de incidir en el ideario de estos espíritus rebeldes, tendremos que analizar el momento y el lugar en que aparecen. Necesariamente tenían que surgir allí y entonces, es decir, en los Estados Unidos y en el decenio comprendido entre 1950 y 1960. Como afirma el Dr. Coy (1976: 47).

"La historia del mundo va marcando, decenio tras decenio, siglo tras siglo, un camino zigzagueante que atraviesa por etapas de gloria o por momentos de abatimiento; períodos de seguridad y prosperidad y otros en los que el temor, la duda, la inseguridad política, económica y social, son los que marcan al hombre con su hierro de pesimismo, desesperanza o duda. La historia de los Estados Unidos no tenía por qué ser diferente y su literatura ha ido dejando constancia de ello, reflejando, como todas las artes, las alternativas de la experiencia humana".

La Primera Guerra Mundial constituye un gran trauma para la *psique* norteamericana. A partir de ese momento, el americano padece una gran crisis de confianza, al mismo tiempo que se

esparce por el país una buena dosis de nostalgia. Los escritores empiezan a dudar de la inocencia, del optimismo y del paraíso americanos. El sueño fundacional de los U.S.A. se pone en tela de juicio. Fruto de todo ello es la obra desilusionada y crítica de novelistas como Hemingway, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck, Scott Fitzgerald... La situación empeora con el desastre financiero de 1929, el gran *crack* que estaba ya en embrión desde el final de la guerra. Y este clima decepcionante alcanza su punto álgido con el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, la cual supuso, por una parte, el introito de gran parte de las alarmas actuales (terror atómico, política de bloques, etc.) y por otra, la primera sacudida para algunas conciencias. En este sentido insiste Barnatán (1977: 16):

"Fue necesaria una tragedia, tan escalofriante como la Segunda Guerra Mundial, para que de entre sus cenizas comenzara a nacer una concepción distinta del hombre y de la sociedad norteamericana. Una nueva mentalidad surgía en la juventud estadounidense, una juventud divorciada de sus mayores, rebelde y vagabunda que, perseguida muchas veces, se refugiaba en los suburbios del paraíso americano".

Estos son, pues, los presupuestos que configuran el ambiente y el *humus* cultural para que aparezca "espontáneamente" ese grupo de escritores (poetas y novelistas) al que pertenece Allen Ginsberg. Un grupo de amigos bohemios, opuestos a un modo de vida que identifican con la destrucción y la guerra y que "quieren unir la protesta literaria, la renovación literaria, al conformismo social" (Villena 1975: 52). Esta conciencia es la que le lleva a proclamar a Norman Mailer (puntal básico del movimiento beat) que:

"Si el destino del hombre del siglo XX es vivir con la muerte desde la adolescencia hasta la vejez, en tal caso la única respuesta vitalizadora es aceptar las condiciones de la muerte, vivir con la muerte como peligro inmediato, arrancarse a uno mismo de la sociedad, existir sin raíces, emprender ese viaje sin mapas hacia los imperativos rebeldes del yo". (1936: 242).

Se trata de un fenómeno nacionalista, típicamente norteamericano, que florece en la década más claustrofóbica que han vivido los Estados Unidos. A menudo se trata de comparar este panorama de rebeldía con otro paralelo, que surge en Inglaterra en

la misma generación. También se tratará de escritores (novelistas y dramaturgos). Nos referimos a los *Angry Young Men*. El Dr. Pérez Gállego (1968: 5), que ha estudiado a fondo este movimiento, nos entrega una serie de temas sobre los que giran las novelas o los dramas de los "jóvenes airados":

1. Imposibilidad para la vida familiar.
2. Tendencia a la soledad o la incomunicación.
3. Ausencia de ideales religiosos, políticos o sociales.
4. Deseo de ascender de clase.
5. Erotismo.
6. Desconfianza de las Instituciones.
7. "Life is a competition": John Wain.
8. Rebeldía ante "The Establishment".
9. Violencia como norma de conducta.
10. Ausencia de vocación definida.

En efecto, hay muchos puntos de contacto con el grupo de Allen Ginsberg, pero no es difícil observar algunas diferencias decisivas. Quizá la principal disparidad estribe en la "actitud personal" de unos y otros. Norman Brown consideraba que Europa era demasiado sofisticada para generar un movimiento *beat*. No tenía el barbarismo necesario para provocar un cambio cultural. La generación *beat* surge en San Francisco, un entorno vital libre del puritanismo del Este y del tradicionalismo clasista del Sur, que actúa como aglutinante y cuna natural. Greenwich Village, por otro lado, será el ghetto artificial en New York.

Están en contra del sistema, pero de un modo abstracto. No están politizados. Como muy bien observan Sempere y Corazón (1976: 15).

"La confusión del espíritu *beat* con la ideología comunista no fue más que un equívoco semántico muy propio de la psicosis de la época. De hecho era un movimiento apolítico, sin vinculaciones, pacifista. Su única violencia era su capacidad de suicidio. Su ideología era abierta, dialéctica. Más cerca de un anarquismo pasivo y romántico que de un compromiso político concreto".

Indudablemente, Ginsberg, desde el principio, es un poeta de protesta, pero sus "aullidos" están más cerca del éxtasis de Blake que de las doctrinas de Marx:

"La cuestión no se reduce nunca a algo tan simple como la justicia social; las palabras y las imágenes clave son, más bien, las de tiempo y

eternidad, locura y revelación, cielo y espíritu. No es una llamada a la revolución, sino a un apocalipsis: una aparición de fuego divino" (Roszak 1978: 141).

Los *beatniks* son ambulantes, comunitarios, contemplativos, fraternos. No desean la comodidad material ni la seguridad, sino la independencia y la paz interior. Rechazan el mito de la abundancia porque aliena al hombre. Son pacifistas, lo que les lleva de modo natural a un redescubrimiento de Oriente y de la filosofía Zen. Ellos inician la síntesis Oriente-Occidente que, luego, adaptarían los *hippies*.

Como sugieren Sempere y Corazón (1976: 23-25), toda contracultura parte de una premisa revolucionaria básica: el rechazo del orden existente y el establecimiento de un orden interno propio. Esto supone una revolución semiótica a nivel de los signos, los atuendos, los modales, etc., y una revolución semántica de los conceptos y sus significados. Se crean nuevas palabras. El juego de las tipologías binarias es habitual en la constitución de las contraculturas. El sistema de signos *beat* fue explícito, con un mensaje deliberado. Su atuendo era casual, nada extravagante: suéters de lana, pana, *jeans*. Descuidado, en oposición al aseo burgués. Se dejaron crecer la barba porque ésta constituía un signo de antagonismo y diferenciación con el *square*; además, reivindicaban así el naturalismo de un hecho biológico.

Norman Mailer establece el siguiente enfrentamiento "moral, estético, biológico y semántico" con la cultura del *square* o convencional:

BEAT	CONVENCIONAL
Impetuoso	Práctico
Romántico	Clásico
Instinto	Lógica
Negro	Blanco
Inductivo	Programático
Espontáneo	Metódico
Medianocche	Mediodía
Preguntas	Respuestas
Yo	Sociedad
Nihilista	Autoritario
Truhanes	Policías
Libre arbitrio	Determinismo

Sexo	Religión
Rebelde	Legalista
Call Girls	Psicoanalista
Presente	Pasado o futuro planeado
Ilegitimidad	Aborto
Sexo por el orgasmo	Sexo por el ego
Pecado	Salvación
Modales	Moral
Duda	Fe
Crimen u homoxesualidad	Cáncer
Marihuana	Alcohol

Los *beatniks*, en un principio, antes de adulterarse, eran escritores, principalmente poetas. Pero pronto se convirtió el movimiento en una filosofía, en un modo de vida, en una actitud vital que ganaba adeptos. Aquí veríamos una diferencia con los *Angry Young Men*, quienes significaron únicamente una corriente de prosa estilista, incapaz de arrastrar discípulos, ya que no poseía esa mística vital que mueve los espíritus de Ginsberg y sus amigos.

Una vez presentados en sociedad, veamos qué han significado, qué han aportado estos jóvenes inquietos al panorama general de la literatura norteamericana. Reiteramos que, a nuestro modo de ver, la *Beat Generation* es más un modo de ser y de concebir la existencia humana que una literatura. No obstante, algo han aducido a las letras americanas, sobre todo al área de la poesía. A través de la obra de Allen Ginsberg –*Howl*–, hemos detectado tres aspectos interesantes en el ámbito literario, tres características de la literatura *beat*, que son las siguientes: a) Renovación de la poesía norteamericana; b) búsqueda del arte sin la mediación del intelecto, y c) la poesía como instrumento para mostrar una actitud inconformista frente a la sociedad.

El primer aspecto –característica formal y nueva– consiste en el regreso hacia lo que significa para esta generación “la gran literatura norteamericana”. Para tal empresa recurrirán una y otra vez al “poeta de la democracia”, al “cantor de la pasión de vivir”, a aquel hombre de espíritu grandioso que quería abrazar a toda América en sus poemas, a Walt Whitman. Un poeta netamente americano, cuya poesía era América. Como advierte Villena (1975: 53), resulta lógico que los *beat* reivindicasen esa tradición nacionalista en un momento en que la poesía norteamericana bebía en fuentes europeas o procedía de poetas europeí-

tas. Tengamos en cuenta que los grandes vates de la primera mitad del siglo –T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams y Wallace Stevens– estaban muy marcados por la tradición europea. Esta actitud había tenido precedentes, no obstante. Ya en el siglo XIX, muchos escritores americanos pensaron que el arte, la literatura y las costumbres de Europa ofrecían una inspiración para el creador estético que los correlatos de los Estados Unidos no eran capaces de proporcionar. Para Washington Irving, por ejemplo, Europa significaba una acumulación de “treasures of age”. Fenimore Cooper, que puede considerarse nacionalista pleno, se lamentó en una ocasión de la “escasez de materiales” de su país. Mark Twain, que será aclamado como el gran novelista nacional, obtendrá gran éxito con una obra que nos habla de americanos en Europa: *The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress*. Y así hasta llegar al máximo exponente de la novela internacional, Henry James, quien también se vería sorprendido por lo que él llamó “the European virus”.

Frente a este europeísmo, los *beatniks* vuelven sus miradas hacia el viejo santón de Camden, un americano total. Allen Ginsberg y sus seguidores tratarán de reproducirlo y querrán ser lo que él fue, es decir, cantores, profetas. La poesía se hizo oral, pública, bárdica, al estilo de la de Vachel Lindsay, quien años antes había recorrido el país recitando sus poemas. Una poesía gráfica y agresiva. Como apuntan Sempere y Corazón (1976: 15).

“Hubo una rejugarización de la cultura que salió del ghetto a la calle. Provocó el encuentro del autor y el auditorio, y excitó la participación. Cambió el rol de los poetas. El trovador doliente y críptico se convirtió en un motivador, en un agitador de la conciencia pública”.

En todo caso, estuvimos ante el momento poético más vitalista del siglo. Se produjo una renovación del verso. Whitman había utilizado el versículo, Ginsberg utilizará un verso más amplio hecho a la medida de la respiración:

“Ideally each line of *Howl* is a single breath unit... My breath is long –that's the Measure, one physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath”. (Allen 1960: 416).

La segunda característica –también formal y nueva– de esta corriente literaria consiste en el rechazo de la inteligencia a la hora de proceder a la creación estética. Como advierte Villena

(1975: 53), se trata de escribir permitiendo que las palabras fluyan, dejando libres las imágenes. Esta actitud quizá tenga vinculaciones con el budismo Zen (Ch'an, en chino "meditación") tan característico de la generación *beat*. Se trata de estar, sin notarlo, en la corriente de la vida. El acto humano (*karma*) produce un germen de potencia que hace que el individuo transmigre en una interrumpida cadena de existencias y sufrimientos sin fin (*samsara*) hasta que, a través de la iluminación, rompa esa cadena uniéndose o adquiriendo el *nirvana*, es decir, la supresión de todo dolor. (Watts 1961).

Ese fluir libre de las palabras se observa también en el carácter hímico de los poemas. Ginsberg pretende ser un *nabí*, alguien que deja que su voz obre como instrumento de potencias que están más allá de su ámbito consciente. *Howl* es eso, un alarido, un grito profético, visionario y surreal. Las primeras líneas nos traen ya ese tono profético de que hablamos:

"I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for
an angry fix" (Ginsberg 1956, 1959).

El propio Lawrence Ferlinghetti, en un poema titulado *He* y dedicado a Allen Ginsberg, habla de éste como "profeta que ha retornado del Antiguo Testamento":

"He is one of the prophets come back
He is one of the wiggy porophets come back
He had a beard in the Old Testament
but shaved it off in Paterson". (Ferlinghetti 1958).

Es curioso observar el contraste estilístico abrupto que existe entre los primeros poemas de Ginsberg –breves y construidos en versos cortos y ordenados– y los de una etapa posterior, que son los que le han dado fama. Es a partir de 1950 cuando Ginsberg se entrega al lenguaje espontáneo y descontrolado, y nos presenta lo que escribe tal como sale de su mente, sin retocar un solo verso. Parece como si revisar significase adulterar la visión inicial. Por ello, a veces, se compara esta poesía con el modo de hacer de los "Action Painters", de los que es un buen representante Jackson Pollock, por ejemplo, el cual se ponía al lienzo dispuesto a no borrar nada; sólo añadía, nunca retocaba. Desde esta posi-

ción, Ginsberg intenta que sus poemas sean naturales, reales, sin artificio alguno. Se trata de dejar volar la imaginación, como él mismo señala:

"I thought I wouldn't write a poem, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind –sum up my life- something I wouldn't be able to show anybody, write for my own soul's ear and a few other golden ears". (Allen 1960: 415).

Una de las pruebas de que no reflexionaba ni corregía sus poemas la obtendremos al considerar el tiempo que invertía en la composición. La primera parte de *Howl* fue escrita en una tarde y *Sunflower Sutra* quedó listo en veinte minutos. Este carácter de improvisación no era exclusivo de Ginsberg. Jack Kerouac tampoco corregía los dos metros diarios del rollo de papel en que escribía sus novelas. Indudablemente, en estos "borbotones proféticos", de aderezo tan repentina, el valor artístico solía estar ausente.

El tercer rasgo distintivo de esta generación de "malditos" viene conferido por la utilización de la literatura para plasmar una feroz crítica a un tipo de sociedad. La práctica totalidad de los críticos coinciden en afirmar que el inicio del movimiento *beat* se sitúa en 1955, con ocasión de un recital de poemas que tuvo lugar en la Galería Six de San Francisco. Una declamación que Kerouac, en su novela *Dharma Bums*, titularía como "El Renacimiento Poético de San Francisco". De los seis poetas que participaron, sobresalió Allen Ginsberg, quien bajo los efectos del alcohol, recitó su poema *Howl*, una "letanía" escrita bajo la influencia de la mescalina, la dexedrina y las anfetaminas. Esta composición aterradora rápidamente se hizo alma del movimiento. Sus metáforas brutales y su crudo vocabulario (recordemos que el poema fue procesado por obscenidad) intentaban destripar el sueño americano. Sus violentas imágenes vapulean a la burguesía industrial, arremeten contra el capitalismo, el maquinismo, el bellicismo, la polución industrial, la fealdad agresiva de las metrópolis. Era eso, un aullido "que proclamó una sensibilidad nueva y denunció la abulia y la inercia opresiva de una América deshumanizada y convencional" (Sempere 1976: 14). Una sociedad representada en el poema a través de la figura de Moloch:

"Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!

"Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing armies! is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!

Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown the cities!". (Ginsberg, 1856, 1959).

Frente a la sociedad mecanizada, Ginsberg defiende al individuo. Rinde culto al *signo cuerpo*, al personalismo. No tolera el *ludus* negado. Otra vez *Eros contra Thanatos*. Hay que vivir intensamente al día, al minuto. Hay que gozar, sentir, aprovechar los placeres al máximo. Sexo, drogas, alcohol, viajes, música, amor (sin distinción de sexos), amistad, experiencias-cumbre... Todo cabe para reivindicar al *yo-dionisiaco*. Este vitalismo, típico de los *beat*, se observa también en el hecho de que extraen el material para sus obras de su experiencia personal. Sus sueños y aspiraciones, sus frustraciones, sus "visiones", sus experiencias, en suma, configuran los temas y motivos de sus novelas o sus poemas. Como manifiesta Gregory Corso:

"I am the substance of my poetry. You honor poetry you honor me; you damn me you damn poetry. I am the poetry I write. I live it, joy it, suffer it, and I wish all that is great and wonderful in it for myself and for all, and no poem have I written that was not, in one way or another, akin to me as is my flesh". (Corso 1979: 221).

En todo caso, la vida literaria de este movimiento fue efímera. La muerte física de algunos *beatniks* –el caso más dramático fue el de Kerouac, que cayó fulminado por la cirrosis– y la evolución lógica y necesaria de los otros, que acarreó la "profesionalización" de aquella literatura visceral, constituyeron el final.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALLEN, Donald M., ed. 1960. *The New American Poetry*. New York: Grove Press.
- BARNATAN, M.R. 1977. 'Introducción a la poesía beatnik'. En M.R. Barnatán, ed., *Antología de la "Beat Generation"* (texto bilingüe). Barcelonoa: Plaza & Janés.
- CORSO, Gregory. 1979. 'Some of My Beginning... And What I Feel Right Now'. En H. Nemerov, ed., *Contemporary American Poetry*. Washington, D.C.: Forum Editor. Voice of America.
- COY, Javier y Juan José. 1976. *La anarquía y el orden*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- FERLINGHETTI, Lawrence. 1958. 'He'. En M.R. Barnatán, ed. (1977: 58).
- GINSBERG, Allen. 1956, 1959. 'Howl'. En M.R. Barnatán, ed. (1977: 73,78).
- MAILER, Norman. 1963. 'The White Negro', *Advertisements for Myself*. London: Corgi Books. Citado en Javier y Juan José Coy (1976: 52).
- PEREZ GALLEGOS, Cándido. 1968. *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*. Madrid: C.S.I.C.
- REICH, Charles. 1970. *The Greening of America*. New York: Random House.
- ROSZAK, Theodore. 1978. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- SEMPERE, P. y CORAZON, A. 1976. *La década prodigiosa*. Madrid: Felmar.
- VILLENA, Luis Antonio de. 1975. *La revolución cultural*. Barcelona: Planeta.
- WATTS, Alan. 1961. *The Way of Zen*. New York: Pantheon.

**D.H. LAWRENCE
Y LA RENOVACION LITERARIA
DE PRINCIPIOS DE SIGLO**

Carmelo CUNCHILLOS JAIME

Al enjuiciar hoy la obra de D.H. Lawrence, la impresión predominante que nos queda es la de encontrarnos ante un autor moderno. Moderno no tanto desde el punto de vista formal como del temático. Si bien el aspecto del significante ha acusado, en cierto modo, el paso del tiempo, sus temas y la manera de tratarlos, todavía, hoy, a cien años de su nacimiento, se revelan como totalmente actuales.

Sin embargo, frente a esa innegable modernidad, no debemos olvidar que en el año de su nacimiento todavía podían verse cabras por las calles de Londres y que algo aparentemente tan distante de nuestro autor como la ética victoriana lo dominaba todo. En la Inglaterra de principios de siglo se daba una mezcla de corrientes literarias en la que en poesía imperaba la tranquila placidez de la lírica georgiana y la mayoría de los poetas ingleses seguían, en gran medida, prisioneros de los presupuestos estéticos de Keats y Wordsworth. Dickens era el maestro indiscutido de los narradores del momento y, en pintura, los prerafaelistas eran quienes marcaban la pauta.

Las influencias recibidas por Lawrence también nos parecen ciertamente distantes: Nietzsche, Carlyle, Ruskin y Herbert Spencer fueron los ideólogos más influyentes en sus años de estudian-

te, sus poetas Verlaine y Whitman, Wagner el músico. Durante el período de su formación intelectual el impacto de Marx o el de Freud todavía no se había dejado notar en la vida cultural inglesa.

No obstante, entre 1880 y 1890 nacieron personajes tan renovadores como Stravinsky, Picasso, Joyce, William Carlos Williams, T.S. Eliot, Wyndham Lewis y el propio Lawrence. Entre estos años puede situarse pues el nacimiento biológico del modernismo anglosajón. Pero, como es lógico, todavía habrá que esperar varios lustros para que la obra de estos autores salga a la luz y florezca. Habrá que esperar también a que ciertos personajes atraviesen el Atlántico procedentes de la joven Norteamérica e injeten a la caduca Inglaterra su vigorosa y nueva savia iniciando lo que ha dado en llamarse la renovación literaria de principios de siglo.

La figura central de ese grupo de jóvenes artistas que como peregrinos llegan al viejo mundo para revitalizar la cultura inglesa es, como ya es de todos conocido, Ezra Pound. Este americano errante, desde su puesto privilegiado de secretario de Yeats, sería el impulsor, mecenas y padre espiritual del principal movimiento de renovación de las letras inglesas. El será quien consiga publicar *Ulysses* y *The Portrait of the Artist as a Young Man*, quien ayude a encontrar subvenciones económicas para que T.S. Eliot pudiera seguir trabajando, y quien cree la primera antología de poetas imaginistas en la que se darán a conocer James Joyce, H.D. Hilda Dolittle, el propio Pound, Richard Aldington, William Carlos Williams, Ford Madox Ford y D.H. Lawrence, entre otros.

Pero, podemos preguntarnos, ¿Qué es lo que impulsaba al poeta americano? ¿Qué finalidad perseguía en su intento de propiciar y dar a conocer las primeras obras de los jóvenes poetas y artistas ingleses? Parece ser que Pound, según Kevin Power (1984), estuvo principalmente guiado por un deseo de emulación de lo que estaba ocurriendo en el resto de los países europeos y que todavía no había tenido lugar de manera organizada en Inglaterra.

En el continente se apreciaba un movimiento de síntesis entre las distintas artes. Se estaban haciendo esfuerzos para crear una estética de conjunto entre la pintura, la escultura, la literatura y las ciencias. Estos esfuerzos cristalizarían en el expresionismo alemán, el futurismo italiano y el cubismo francés. Pound in-

tentaba conseguir en Inglaterra lo que Apollinaire y el círculo de los Stein en París habían hecho en Francia. Lo que Pound deseaba, en conclusión, es que los ingleses tuvieran su propio *esprit nouveau*.

Para esta empresa arriesgada que suponía hacer cambiar la mentalidad artística de una época, Pound contó con la inestimable ayuda de un filósofo y poeta, T.E. Hulme, que definiría los principios renovadores y estéticos del modernismo, con Percy Wyndham Lewis que además de escritor era pintor, con T.S. Eliot como poeta, dramaturgo y crítico, con James Joyce como narrador y, sobre todo, con la gran ayuda económica de Amy Lowell que era millonaria y excéntrica. Si tenemos en cuenta que Pound era también autor de una ópera y que actuaba como protector del escultor Gaudier Brzeska veremos claramente el mencionado deseo de síntesis que animaba al autor de los *Cantos*.

El profesor Bernd Dietz (1983: 3) a propósito de la función que autores modernistas tales como Ezra Pound, James Joyce y T.S. Eliot ejercieron en la literatura inglesa, manifiesta que el modernismo.

“... representa un movimiento perfectamente definido en apariencia, dotado de una función dialéctica consistente en realizar una ruptura lingüística e ideológica respecto a la literatura anterior y caracterizado por una serie de innovaciones rotundas aptas para expresar una nueva realidad y una nueva sensibilidad. Así, elementos como la subversión del discurso y de la sintaxis, la introducción de formas abiertas en lugar de las convencionalmente cerradas, la dislocación del Yo como instrumento unitario de percepción y expresión, y, en general, la implantación del fragmento como nueva manera de reflejar fielmente la modernidad entendida como disgregación y desarticulación, se constituirán en indicadores de que estaba teniendo lugar una profunda revolución tanto en la teoría como en la praxis artística”.

Todas estas innovaciones son consecuencia de la percepción y deseo de superación del agotamiento de la cultura occidental. Por eso los esfuerzos se dirigirán a la búsqueda de nuevos derroteros externos e internos. Por una parte se recabaron las energías necesarias de otras culturas: Pound de la japonesa y de la china, Eliot y Joyce de la griega. Esto tiene un reflejo en la biografía de los propios autores que tienden a abandonar las sociedades mercantiles e industrializadas: Joyce viaja a París, Pound a Italia, Eliot abandona los Estados Unidos, y también Lawrence, huyen-

do de los efectos de la guerra, recorre el mundo de Italia a Australia y de ahí a México.

Aunque quizá no tan profundamente como Pound, Eliot y Joyce, Lawrence también quiso bucear en otras culturas menos racionalistas y sofisticadas que la de los países más avanzados de Europa, como Inglaterra, Francia o Alemania. Esta inmersión en otras literaturas fue realizada mediante su poco conocida faceta de traductor. G.M. Hyde (1981) pone de manifiesto que Lawrence no solamente realizó traducciones del italiano, del español y del ruso, sino que algunos de sus poemas tempranos son traducciones de un texto alemán que no ha podido rastrearse y que era una versión de poemas amorosos árabes.

Esto pone de manifiesto, por una parte, el europeísmo de Lawrence frente a la cacareada insularidad que tradicionalmente se le ha atribuido y, por otra, demuestra su falta de fe en el mundo más industrializado frente a su confianza en culturas renovadas, como la que estaban consiguiendo los rusos tras su revolución o en la americana y su gusto por las tradiciones antiguas como las italianas, las españolas o las árabes.

Pero hay también una búsqueda interior, una mirada hacia el subconsciente que hace indispensable el estudio de las teorías de Freud y el retorno a los mitos populares y folklóricos como expresión de lo más profundo del ser de una civilización. Estamos en una época en la que existe un preeminente interés por el espiritismo, el ocultismo y la experimentación mental. Al artista (y también al lector) se le exige una gran sofisticación psicológica que le capacite para desvelar misterios ocultos o para esconder realidades diáfanas.

El modernismo supone un desplazamiento de la atención del significado al significante. Asistimos a la aparición de formas poéticas y narrativas revolucionarias, sobre todo, en las producciones de Pound, Eliot y Joyce quienes mientras ponen de manifiesto una tremenda voluntad de renovación evidencian al mismo tiempo un fracaso de vida creadora, si bien, según las palabras del propio Eliot, él está más interesado en el modo de decir las cosas que en lo que realmente se dice:

El vehículo o soporte lingüístico es de suma importancia. El lenguaje tiene un valor moral que entraña con la tradición bíblica del respeto sagrado por la palabra y, sobre todo, por la palabra escrita. Cuando se pierda la confianza en el lenguaje se producirá el "collage" de varios tipos de lenguaje, el juego entre diferentes

códigos, y asistiremos a la mezcla o yuxtaposición de lenguajes tan diferenciados como el filosófico, el cotidiano, el descriptivo, el freudiano, el propagandístico, el del comic, etc.

He mencionado otra característica que es la dislocación del Yo como instrumento unitario de percepción y expresión. La idea del hombre como medida de todas las cosas proviene del humanismo renacentista y alcanza las mayores cotas de aplicación en el período romántico. La decadencia de la civilización que mantenía estos presupuestos y que finalizó definitivamente tras el holocausto de la primera guerra mundial y las nuevas teorías epistemológicas y sobre la percepción, ponen de manifiesto que es preciso superar la idea del egocentrismo. El intento de superar el Yo omnipresente supone más un deseo de ruptura con la época romántica anterior que un verdadero logro de los modernistas.

Ya Robert Duncan, al analizar con gran acierto la unidad existente en los *Cantos* de Pound, no podía por menos que admitir que el elemento unificador en la estructura fragmentaria de la obra era el Yo del propio poeta, y el poema más comentado de la modernidad, *The Waste Land*, que ha sido considerado como la guía espiritual y estética de cuantos propugnaban la deshumanización del arte como única vía hacia adelante, ha sido definido recientemente por el mencionado profesor Bernd Dietz como un poema críptico, más privado que público, lleno de datos autobiográficos velados y de un carácter confesional y terapéutico. Todavía más, Ernst Robert Curtius, primer traductor del poema al alemán, dice que esta obra eliotiana era un sustituto de intento de suicido.

Existe quizás una gran contradicción entre el deseo de ruptura, por un lado, que lleva a los modernistas a querer innovar, y, por otro, un apego a la tradición, pero lo cierto es que se pone gran énfasis por parte de todos ellos en la noción de tradición, civilización y cultura.

Me ha interesado hacer toda esta especie de preámbulo antes de abordar la disociación que existe entre el grupo de los llamados escritores modernistas y la notoria individualidad representada por D.H. Lawrence. Sin embargo, tanto los unos como el otro escriben en el mismo período, tienen sus comienzos en la misma antología y se les atribuye la función de renovadores. Nada, no obstante, osaría decir que hay nada en común entre Eliot y Lawrence, por ejemplo. Es cierto que las diferencias son grandes y las afinidades entre la obra de ambos autores son, a simple

vista, ínfimas. Pero se podría proponer una revisión de la cuestión, basada en los aspectos que mencionaré a continuación, y que quizás pueda animar a alguien a realizarla de manera más sistemática que lo que esta comunicación, por su propia naturaleza, logrará sin duda, ya que todo este montaje teórico no es más que la exposición de un atisbo personal, una especie de reflexión en voz alta.

En primer lugar no puede dudarse de que D.H. Lawrence es junto con Conrad, Joyce, Eliot y Virginia Woolf un destacado innovador en la literatura inglesa contemporánea. Por otra parte tenemos la evidencia de que Lawrence participó junto con la flor y nata de la modernidad en la primera antología imaginista recopilada y editada por Pound. Entonces, ¿Qué es lo que hace que tengamos la sensación de que aun siendo todos ellos coetáneos y habiendo vivido muy próximos en el espacio geográfico pertenezcan a mundos opuestos?

En el distanciamiento existente entre Lawrence y el resto de los escritores mencionados juega un papel trascendental las críticas adversas que Eliot vertió sobre D.H. Lawrence. Siendo T.S. Eliot una especie de oráculo para la inteligente y elegante sociedad inglesa y europea del momento, no es de extrañar que Lawrence fuese inmediatamente rechazado y segregado del grupo, sino que incluso fuese menospreciado por la crítica de principios de siglo. No hay que olvidar que entre los escritores de renombre sólo Forster le dedicó unas palabras de reconocimiento en una esquina funeraria, con motivo de su muerte, y que fue Aldous Huxley quien en la introducción a la edición de sus *Cartas* puso de manifiesto su gran genio creador antes de que el profesor Leavis (1978) reivindicase la inteligencia que Eliot había negado a Lawrence. Anteriormente, Henry James lo había situado en el último lugar de una selección de jóvenes promesas. Virginia Wolf, aunque concedió a las novelas de Lawrence momentos de grandeza, le adjudicó por el contrario horas de tedio.

Y es que Lawrence fue el escritor provinciano, de extracción humilde y, por lo tanto, sin posibilidad de acceso a las instituciones de enseñanza y cultura de élite, que quedó al margen de los círculos literarios de moda que ejercían la influencia en aquellos tiempos. Quizás debido a su natural timidez no supo o no quiso granjearse la amistad de quienes eran poderosos e influyentes. Como resultado de todo ello no sólo no fue muy bien aceptado por los llamados modernistas, sino que de todos es sabido

la falta de interés que ciertos miembros del grupo de Bloomsbury mostraron por él.

La cuestión trascendental, y lo que más le distanciaba del resto de los escritores de su época, fue la actitud que Lawrence mantenía respecto a la vida como fuente de inspiración literaria en un momento en que se da un rechazo por todo lo que provenga de la vida y en el que el culto por el arte se convierte en religión. Lawrence producía narraciones fuertemente autobiográficas cuando la tendencia era hacia la deshumanización y al rechazo de todo dato biográfico.

Aun más, cuando los modernistas deciden romper con el inmediato pasado introduciendo audaces innovaciones técnicas en la narración, Lawrence, lejos de participar de los experimentos de Proust o Joyce, parecía perfectamente feliz con la forma de novela heredada de Dickens, según comenta Anthony Beal (1964: 14). Es por lo tanto en la temática donde veremos la renovación literaria de Lawrence. El será quien intente y consiga, por primera vez, tratar temas que hasta entonces habían sido tratados tan solo superficialmente o considerados tabú en la historia de la literatura inglesa, como por ejemplo, el tratamiento sin sentimentalismo ni condescendencia de la familia en la clase trabajadora o narrarnos la vida en todas sus facetas –mental, espiritual, sexual– de un matrimonio o de las relaciones de una pareja de adolescentes. De esta manera Lawrence deja de incurrir en las tan conocidas distorsiones de la realidad presentada en ciertas novelas donde los personajes nunca comen o no se levantan de la mesa, nunca van a la cama o no salen de ella, no piensan o la acción es totalmente sustituida por la meditación o la reflexión.

Pero no debe extrañarnos que Lawrence tenga en común una serie de cosas con los escritores modernistas ya que, como ha quedado dicho, pertenecen a una misma generación, aunque sean precisamente estas afinidades las que casi nunca suelan ponerse de manifiesto.

En primer lugar, tanto Lawrence como el resto de sus coetáneos modernistas participan de un respeto bien conocido por la tradición. Para Lawrence este respeto se traduce en una continuidad de las formas narrativas tradicionales y en la aceptación de los logros de los maestros del realismo, mientras que rechazaba los experimentos de Joyce, por ejemplo, porque precipitaban la agonía de la novela. Para los modernistas la tradición no sólo es respetada, sino que le conceden valor de actualidad. Toda nove-

dad se imbrica en el pasado, que es lo mismo que decir que el pasado y el presente son la misma cosa y que los *new critics* entendieron como la atemporalidad de la obra de arte.

El sentimiento de agotamiento de la civilización occidental que culminó con la gran catástrofe de la primera guerra mundial, también es algo común. Pound, Joyce, Eliot buscan nuevas culturas en las que encontrar elementos con los que construir una nueva civilización más culta, más civilizada, más cosmopolita, menos mercantilizada. Lawrence al ver los desastres de la guerra perdió la fe en la civilización humana y huye tanto físicamente -Italia, Australia, México- como espiritualmente, refugiándose en los oscuros dioses de su profundo y misterioso subconsciente o en las culturas tradicionales o renovadoras a través de las traducciones a las que ya me he referido.

El autobiografismo de Lawrence tiene en ocasiones motivos terapeúticos. Al retratarse a sí mismo repetidas veces, en algunas ocasiones junto a conocidos suyos, la mayoría de las veces con Frieda, su esposa, busca no sólo la confesión de todos los aspectos de su personalidad sino que, quizás para vengarse de su mujer que no le creía capaz más que de escribir, se propone como líder de hombres (*Kangaroo*), o como creador de religiones (*The Plumed Serpent*). Se concede a sí mismo, de esta manera, aunque sólo sea mediante el procedimiento vicario de la creación de ficción, aspectos de su personalidad que nunca lograría desarrollar en la realidad. Podría muy bien entenderse como una especie de cura de las añoranzas personales. Ya he mencionado el valor terapeútico de *The Waste Land* y también es sabido cómo las obras de Joyce son producto de la añoranza del exilio y las de Wyndham Lewis del corrosivo resentimiento.

Lawrence manifiesta un gusto exquisito por la intimidad. Lo que él más anhelaba era "to be left alone" y de ahí su enorme gusto por el hecho de que le desnudasen en público con motivo del examen médico que todo joven debía pasar en período de reclutamiento. Este ataque a su intimidad personal, seguido de la uniformización militar de la sociedad y de la catástrofe de la guerra fue precisamente lo que provocó su marcha de Inglaterra. Este modo de sentir tiene mucho en común con la oposición de Eliot a que se publicasen los datos biográficos de los autores y la prohibición explícita de que se escribiese biografía oficial alguna durante su vida o tras su muerte. Precisamente este aspecto fue tomado como dogma de fe por el *New Criticism* que hace ab-

tracción de todo dato biográfico a la hora de abordar una obra literaria.

También es del dominio público la acusación de fascismo que pesó sobre Lawrence y sobre la mayoría de los modernistas. Aunque por razones bien distintas, a todos ellos se les asoció con el nuevo orden político, social y estético que propugnaban los diferentes totalitarismos que se adueñaron de Europa tras el abatimiento vital producido por la primera guerra mundial. Aunque esto no represente una prueba definitiva de afinidad literaria, sí que pone de manifiesto que todos estos autores son producto de un mismo momento histórico, social y cultural.

Por diferentes motivos, en fin, tanto Lawrence como los modernistas llegan a la utilización de la imagen y del correlato objetivo. Quizás esto tenga que ver con la influencia común recibida de los simbolistas franceses y de Jules Laforgue en particular.

Pero lo que más llama la atención de todo lo que poseen en común es la ausencia de continuidad de sus estilos y planteamientos literarios. Ninguno de ellos vería su labor continuada y, menos aun, superada por escritores posteriores. Bien es verdad que de la conjunción de ambas actitudes frente a la creación literaria y frente a la vida aparecerá con el tiempo un tipo de artista "confesional", pero, al mismo tiempo, despegado del concepto de arte tradicional, cuyo prototipo podría ser Henry Miller, que utiliza el arte como amuleto para salvarse de fantasmas y demonios sociales y personales.

También aparecerá otro tipo de artista que se niega a sí mismo este apelativo y que niega toda posibilidad de comunicación no mediatisada o manipulada, que busca refugio en otra lengua que no sea la materna para no tener ningún condicionamiento afectivo. Este tipo extremo de artista, producto lo quiera o no de su civilización y de su cultura, aunque solo sea por rechazo, está magistralmente representado por Beckett.

Espero que esta breve exposición, esta declaración de posibilidades de estudio de la obra de Lawrence, haya puesto de manifiesto que ni los modernistas fueron tan innovadores como para sacudirse el yugo del Yo romántico, ni Lawrence fue tan tradicional como para no aportar nada a la renovación literaria de principios de siglo. Ninguno de ellos, no obstante, fue capaz de crear un código que no estuviese firmemente anclado en la tradición. Ni los modernistas ni Lawrence lograron desvincular su obra de la vida. Pero las innovaciones en el nivel formal de los

unos y fundamentalmente temáticas en el otro constituyen las características esenciales de la literatura que se produce hoy. No parece, pues, excesivamente descabellada la posibilidad de relacionar más estrechamente a D.H. Lawrence con sus coetáneos modernistas que es lo que este estudio ha pretendido.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- BEAL, Anthony (1964). *D.H. Lawrence, Writers & Critics*. Edinburgh and London. Oliver and Boyd.
- DIETZ, Bernd. (1983). "La irrupción de T.S. Eliot: Viejo y Nuevo (A propósito de *The Waste Land*, otra vez). *Cuadernos de Investigación Filológica*. Tomo IX, fascículos 1 y 2. Logroño.
- HYDE, G.M. (1981). *D.H. Lawrence and the Art of Translation*. London & Basingstoke. The Macmillan Press Ltd.
- LEAVIS, F.R. (1978). *D.H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- POWER, Kevin. (1983). "Ezra Pound y su proyección literaria". Conferencia pronunciada en el Colegio Universitario de La Rioja, dentro del *II Seminario de Crítica Literaria de La Rioja*, el 2 de diciembre de 1983.

SONS AND LOVERS: LA AVENTURA DEL HEROE

Ramón PLO ALASTRUE

Introducción

Una característica fundamental a la hora de definir tanto la misma obra *Sons and Lovers* como el entorno en que fue creada sería sin duda su carácter de novela de cambio: el libro, reflejo y producto del mundo que le rodea, vendrá marcado por un proceso de evolución que se convierte en la misma esencia de la novela.

Este proceso y los cambios de actitud que inevitablemente conlleva, engloban varios niveles que vamos a tratar de especificar:

En primer lugar, y dentro del campo general de la Literatura Inglesa, la crítica ha coincidido en situar a la obra en ese punto crucial en el que nuevas tendencias hacen su aparición. Son mayoría los críticos que, como Gamini Salgado (1980: 58), opinan que *Sons and Lovers* comienza como una novela típica del siglo XIX para introducirnos inmediatamente en las nuevas perspectivas del XX.

Frente a aquellas fuerzas impersonales que parecían dominar la naturaleza humana, surge ahora el nuevo héroe, lleno de miedos y dificultades, pero con la suficiente habilidad para organizar su mundo y adaptarse a las circunstancias. Este creciente in-

terés de la Literatura por la conducta del hombre vendrá directamente relacionado con la generalización de las teorías de Darwin y el auge de ciencias como la Psicología y la Sociología. En consecuencia, la absoluta importancia del argumento y la narrativa en la época anterior deja paso ahora al personaje y su desarrollo como motivos fundamentales en torno a los cuales se crea la obra.

Paul Morel no sólo será un producto de esta nueva mentalidad, sino también la encarnación de estos mismos procesos.

En un segundo nivel más particular, se ha venido clasificando a la novela como el gran libro que cierra la primera etapa de Lawrence y posibilita el desarrollo hacia obras de mayor perfección como *The Rainbow* y *Women in Love*. La naturaleza de este cambio dentro de la obra del autor no se limita a un progresivo aprendizaje técnico y la búsqueda de una forma propia y original, sino que incluiría el paso desde lo que el mismo Lawrence denominó la "vieja novela de personaje y esquema moral" a la nueva novela que describía al ser humano mediante aquellos matices cambiantes que lo configuran. Para expresar esos matices, Lawrence utilizará un género en el que la misma estructura se convierte en un fiel reflejo de estos procesos de evolución: la novela de desarrollo o "Bildungsroman".

En un tercer nivel puramente humano, el mismo hecho de escribir esta novela significaría también una actitud de evolución: Así, Alfred Kazin (1970: 81) señala que *Sons and Lovers* supuso el intento de Lawrence de cerrar definitivamente su pasado. La naturaleza de este cambio es descrita por el propio autor como una catársis, un revivir objetivo de antiguas experiencias que le permitiera asumirlas conscientemente. Para ello, Lawrence nos presenta una descripción más o menos autobiográfica de su vida desde la etapa inmediatamente anterior a su nacimiento hasta aquellas circunstancias que envolvieron el proceso de composición de la novela.

En este sentido, cabe señalar que Lawrence escribió tres versiones, ligeramente distintas, de *Sons and Lovers*. Las dos primeras, con el título de *Paul Morel*, fueron creadas bajo la influencia e incluso la participación directa de Jessie Chambers (Miriam en la novela) poco antes de que su madre, Lydia Lawrence, muriera de cáncer. La enorme dependencia materna del autor queda reflejada en la idealización del personaje de Gertrude y en la actitud de odio hacia el padre (Walter Morel) quien en estas prime-

ras versiones se convierte en el asesino del hermano de Paul y muere, significativamente, en la cárcel.

La tercera versión de la novela, la que nosotros conocemos, refleja su nueva relación con Frieda Weekley, representada de alguna forma en el personaje de Clara. En compañía de esta mujer, Lawrence abandonó a la vez Inglaterra y un pasado insatisfactorio. Por primera vez durante mucho tiempo, el autor se enfrenta con ilusión al futuro y es capaz de revivir los acontecimientos con mayor distancia y objetividad. La muerte de su madre favorece un progresivo acercamiento al padre y una nueva actitud ante la vida. Con esta nueva perspectiva, Lawrence dió forma definitiva a los antiguos borradores bajo el nuevo título de *Sons and Lovers*.

Sin embargo, este proceso de evolución que caracteriza su composición se convierte, a su vez, en la idea central, el esquema en torno al cual gira la obra. Los distintos niveles a que antes aludíamos se agrupan ahora en los mundos reflejados en el título plural de la novela: *Sons and Lovers*.

Por un lado aparece un nivel realista de la obra, de carácter objetivo y de acuerdo con las tendencias del siglo XIX. Este nivel refleja un contexto socio-económico y local en el que los personajes se hallan profundamente arraigados. La figura central de este mundo es William, el primer hijo-amante y el representante, en cierto modo, de las ideas de Darwin: William es el triunfador nato en todas sus actividades. Es el hijo predilecto de Gertrude y el más adecuado para el ascenso a una clase media en pleno auge.

Paradójicamente, el ser más apto para la supervivencia deberá morir y dejar paso, junto con el mundo que representa, a un nuevo sistema de valores en torno a Paul Morel, el segundo hijo-amante. Su figura se asocia al nivel autobiográfico de la obra, de carácter subjetivo y más cercano a las nuevas tendencias del siglo XX. Con él, la novela alcanza un tono intimista y personal. Paul es un ser débil y enfermizo, no demasiado brillante y con un terrible miedo a la independencia. Su supervivencia e integración social serán consecuencia de una lenta evolución en el único proceso en el que William ha fracasado: el desarrollo psicológico.

Uno de los aspectos más interesantes de este desarrollo de Paul Morel será el exceder sus límites personales para convertirse en el símbolo de toda una generación post-Victoriana. Como

señala el propio Lawrence (1970: 87): "It is a great tragedy; the tragedy of thousands of young men in England".

Las claves de este proceso psicológico que convierte a Paul Morel en modelo social constituirán el tercer nivel de la novela.

Su representación literaria viene dada por una serie de escenas, cuyo carácter ambiguo y difícil definición las han hecho objeto de continuas polémicas. Son muchos, sin embargo, los críticos que distinguen el carácter especial de este tercer nivel. Judith Farr (1970: 18), por ejemplo, señala que algunas estructuras episódicas en *Sons and Lovers*, al igual que en otras novelas desde Fielding hasta Joyce y Hemingway, parecen inspirarse en la leyenda y el mito para conferir a la historia de Paul una mayor trascendencia.

La existencia de una lectura mítica en una novela realista y, en cierto modo, autobiográfica no resulta extraña si recordamos que tanto Lawrence como otros escritores de su tiempo, entre ellos Joyce y T.S. Eliot, reconocieron su deuda con el estudio del mito en sociedades primitivas llevado a cabo por James George Frazer (1890). Su función consistiría en establecer el carácter heróico de Paul Morel y dotar a la novela de universalidad temática.

Por otra parte, la recurrencia de episodios míticos adquiere unidad formal como reflejo de una de las características fundamentales y previas a toda vida heróica: el sufrimiento obligatorio de un proceso de iniciación. Como señalan, entre otros, Joseph Campbell (1973: 10) su representación literaria no vendrá dada en imágenes aisladas sino que sigue una tendencia a estructurar la novela a partir de este proceso. Así, sus tres etapas fundamentales serán:

1. Separación o Partida.
2. Pruebas de Iniciación.
3. Regreso e Integración en la sociedad.

Este esquema, originariamente religioso, continúa funcionando regularmente en los planos vital y psicológico. De ahí que la expresión literaria de estos planos asuma una estructura idéntica. El proceso básico es siempre el mismo, a pesar de que bajo cada título general existen una serie de etapas que varían ligeramente de un autor a otro. Así pues, nos limitaremos a estas tres grandes fases, tratando de reflejar su desarrollo en la novela y añadiendo algunas consideraciones sobre el origen del héroe.

Origen del héroe

Como hemos dicho, una de las posibles lecturas del libro es la de reflejar un proceso de realización personal y la lucha por la supervivencia y adaptación al medio. Conviene, pues, señalar cuál es ese entorno que rodea a Paul Morel desde su mismo nacimiento y configura su desarrollo posterior.

Así, el principio de la novela, supone una pequeña vuelta al pasado. Se nos describen dos mundos, aparentemente opuestos pero que han logrado relacionarse armónicamente. Por un lado aparece un paraíso vegetal formado por prados, campos, bosques y un pequeño arroyo que los cruza. Los mismos nombres descritos (Greenhill, Sherwood, Spinney) asumirán este simbolismo en una imagen cercana al "locus amoenus" de los mitos clásicos. Por otra parte, aparecen las primeras minas rudimentarias, relacionadas significativamente con animales, como fuerza de trabajo o en imágenes que describen a los mineros como pequeñas hormigas. La armonía entre ambos elementos viene dada en la imagen del arroyo que es apenas ensuciado por las minas. Surge, pues, como resultado de esa unión un pueblo que Lawrence bautiza simbólicamente como Bestwood, el reflejo literario de su Eastwood natal.

Sin embargo, este equilibrio desaparece tras un violento proceso de industrialización. El paisaje se llena de minas y el ferrocarril, sustituto artificial del arroyo, cruza ahora los campos. El antiguo paraíso se ve arrastrado a un proceso de degradación. Las antiguas casas de Hell Row (Hilera del Infierno) se convierten en un lugar maldito y son devoradas por el fuego. En este mismo lugar, al pie de una ladera escarpada, se construyen The Bottoms, en un emplazamiento de descenso a la vez simbólico y real. Estas pequeñas casas constituirán el lugar de nacimiento de Paul Morel. Ellas mismas asumen la falta de armonía del entorno convirtiéndose en un engaño: exteriormente son casas sólidas, rodeadas de luz y de jardines. Sin embargo, el interior conduce a un patio trasero lleno de maleza y a las mismas minas. Como señala J. Campbell (1973: 37), el mundo que rodea al héroe se caracteriza por sufrir una anomalía simbólica, representada en este caso por la pérdida progresiva de la armonía original. Sin embargo, esta situación será solo el reflejo externo de la lucha entre opuestos que va a rodear constantemente al héroe. Así, al igual que el

paraíso vegetal exterior se veía amenazado por el desarrollo de un mundo animal relacionado con las minas, la misma situación se establecerá entre el matrimonio Morel, reflejando cada uno de ellos las principales características de ambos mundos. Gertrude Morel representa con su jardín el último reducto del antiguo mundo vegetal. Su presencia aparece continuamente relacionada con el mundo de las plantas y de las flores: entre todas sus vecinas ella tiene un trozo más de jardín, un jardín que florece o se marchita adecuándose a los distintos momentos de su vida y que le recuerda a la vez su pasada libertad y su encarcelamiento actual en el matrimonio. Su personaje representa la dualidad del mundo de luz o jardín exterior que encierra la oscuridad dentro de sí en el jardín trasero.

Por otra parte aparece Walter Morel, quien se asocia constantemente a la oscuridad de la mina, aunque él mismo encierre la "llama" de la vida en su interior.

En oposición al paraíso de Gertrude, él representa la agresión de las minas y, por tanto, se le relaciona simbólicamente con un mundo oscuro y animal.

"I'm like a pig's tail (...) You live like th'mice an' you pop out at night to see what's going on: like a moudiwarf (...) He thrust his face forward in the blind, snout-like way of a mole". (p. 19).

Según dice Cirlot (1982: 258) en su *Diccionario de Símbolos*, el jardín representa el mundo femenino (*hortus conclusus*) que refleja la iluminación de la conciencia, frente al salvaje inconsciente, el mundo de los instintos representado por los animales.

Veremos ahora como esta oposición simbólica, una de las múltiples que aparecen en la obra, se aplica sistemáticamente para expresar no sólo las diversas actitudes de Paul hacia sus padres, sino también sus reacciones al enfrentarse con los mundos que estos símbolos conllevan.

Nacimiento milagroso

Según D. Adams (1981: 47), donde hay héroes existen historias de nacimiento milagroso. Como ya hemos visto, el mundo

que rodea a Paul sufre una anomalía simbólica. Esto supone un entorno adecuado a la aparición del héroe. Sin embargo, debe haber algo que designe su carácter especial y lo haga apto para emprender el viaje arquetípico: la descripción de estas primeras señales será lo que denominamos nacimiento milagroso.

El entorno dismónico que rodea a Gertrude se ha ido agravando desde su matrimonio hasta convertirse en algo opresivo. La consecuencia directa de esta situación será el no aceptar el hijo que va a tener. Este hijo supone para Gertrude un nuevo lazo de unión con ese mundo inferior del que desearía ser rescatada. Por otra parte, supone la última burla de un destino que la convierte en instrumento para la llegada de un hijo que no desea. Ambas características configuran el reflejo opuesto y básicamente negativo de numerosos mitos religiosos donde una figura virginal acepta voluntariamente su papel de instrumento para la llegada al mundo del héroe-salvador.

El carácter negativo de esta atmósfera religiosa proviene directamente de la influencia paterna. Mientras Gertrude espera en su jardín, los hombres vuelven de la taberna amenazando la armonía de su paraíso. Uno de ellos canta "Lead kindly light" reflejando esa degradación del entorno que convierte un himno religioso en un canto de bebedores. Esta canción, que Lawrence curiosamente despreciaba, preludia la aparición del padre, la figura agresora de ese mundo armónico. Así, mientras Gertrude prepara la cerveza, Walter viola simbólicamente la paz de su jardín:

"When the garden-gate resisted his attempts to open it, he kicked it and broke the latch (...) The boiling liquor pitched" (p. 32).

Tras una terrible discusión, Gertrude es arrojada fuera de la casa y deberá pasar la noche en su jardín. Esta expulsión supondrá la liberación que Gertrude esperaba, el abandono del mundo dismónico para adentrarse en el paraíso natural del principio.

Fuera de la influencia del padre, la atmósfera religiosa anterior adquiere ahora un carácter positivo. Bajo la luna llena, el hijo se ve envuelto en la armonía del paraíso de la madre. Las referencias religiosas alcanzan ahora su cima en una escena paralela a la Anunciación. Las azucenas blancas, símbolo religioso de la Virgen y del mundo vegetal de Gertrude, parecen cobrar vida:

"The tall white lilies were reeling in the moonlight, and the air was charged with their perfume, as with a presence". (p. 35).

En oposición a la violación anterior, Gertrude aspira ahora su perfume voluntariamente en una comunión simbólica con esta "presencia". Se produce así el estado de ensoñación que Alastair Niven (1973: 39) define como la consumación sexual de Gertrude. Su actitud refleja una asimilación con las fuerzas de la naturaleza. Gertrude se introduce en un mundo superior, donde junto a la noche, la luna y las flores, ella misma asume los atributos de la madre universal. Sólo a partir de este momento se produce la aceptación del hijo.

Según D. Adams (1981: 47), una de las etapas fundamentales del nacimiento milagroso sería la concepción sobrenatural, de carácter marcadamente espiritual. Este tipo de concepción mágica mediante la intervención de flores o frutos es un tema frecuente en numerosos mitos, donde según Frazer (1969: 152), se relaciona la fertilidad de la madre con la de la tierra.

A través de esta escena, Lawrence nos proporciona un origen sagrado del héroe, cuya singularidad radica en el carácter virginal de la concepción. Este hecho, fundamental en mitos como los de Jesús y Buda, adquiere ahora una nueva significación: el ciclo heróico comienza con la integración del héroe en un paraíso materno que marcará su desarrollo posterior. Los bosques y los verdes campos del antiguo Bestwood se personalizan ahora en la figura de la madre y la perfección de un paraíso ante el que cualquier elemento extraño se convierte en una posible amenaza. Walter, la personificación del mundo de las minas, será la primera muestra de esta agresión.

Sin embargo, la identificación con el mundo natural hace que Gertrude asuma su terrible poder. Ella misma es descrita ahora como la noche, un mundo oscuro que aterroriza a Walter. Su cara aparece cubierta de polen, el reflejo de esa energía espiritual que produce la aceptación del hijo y revela su origen heróico.

Así, a través de esta nueva concepción de Paul como héroe, Gertrude es simbólicamente infiel a Walter y a su modo disímil.

Su muerte como figura paterna positiva aparece simbolizada en la imagen recurrente del cuello.

"He had ripped his collar off his neck in his haste to be gone ere she came in, and there it lay with bursten button-holes" (p. 37).

Una imagen que Lawrence asocia continuamente a situacio-

nes de fracaso y de muerte, hasta alcanzar su sentido último en la muerte de William por erisipela, una enfermedad cuyos primeros síntomas aparecen significativamente en su cuello.

Proceso de iniciación

Se suceden ahora dos grandes etapas de la aventura heróica: el cruce del umbral y la iniciación propiamente dicha, la muerte al mundo anterior y el renacimiento como un nuevo ser. Esta fase aparece ya representada en los mitos clásicos mediante la imagen del "Descenso a los Infiernos".

Cirlot en su Diccionario de Símbolos (1982: 460) señala:

"El viaje a los infiernos simboliza el descenso al inconsciente; la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser".

El cruce del umbral supone para Paul el abandono del paraíso natural de la infancia y su paso al mundo del trabajo. No es, pues, de extrañar que sus primeras impresiones sobre la fábrica Jordan la asocien al mundo paterno. Jordan's está situada en la calle Spaniel Row, un mundo animal relacionado de alguna forma con Hell Row, el lugar infernal donde Paul nació a su vida física. El trabajo de su padre también aparece reflejado:

"The place was like a pit (...) like a well" (p. 118).

Ambos elementos, el simbolismo animal y la caída en un extraño mundo de oscuridad se reúnen para describir la entrada en la fábrica, el peligroso umbral del proceso:

"Another old shop whose small window looked like a cunning, half-shut eye (...) It was like hunting in some wild place (...) And they ventured under the archway, as into the jaws of the dragon". (p. 118).

J. Campbell (1973: 90) denomina esta etapa el "vientre de la ballena" y señala que se trata de un entorno en el que el héroe parece ser devorado y morir para renacer simbólicamente tras la iniciación. El mismo nombre de la fábrica, Jordan, asume el simbolismo bíblico del bautizo como muerte al mundo anterior e ini-

ciación a una nueva vida. Campbell describe este nuevo mundo como un espacio intemporal, oscuro y de formas ambiguas. En cierto modo, una vuelta al claustro materno anterior al nacimiento:

"The room was second storey. It had a great hole in the middle of the floor (...) and down this wide shaft the lifts went, and the light for the bottom storey. Also there was a corresponding big, oblong hole in the ceiling (...) and right away overhead was the glass roof, and all the light for the three storeys came downwards, getting dimmer, so that it was always night on the ground floor and rather gloomy on the second floor" (p. 128).

Sin embargo, la fábrica se opone al mundo y a la vida exterior. En Jordan todo ser viviente muere y se convierte en algo artificial. Ni siquiera el mundo animal escapa a este terrible proceso: Mr Jordan lleva una chaqueta de alpaca, trabaja en un despacho tapizado de cuero y en una silla hecha de pelo de caballo. Frente a estos seres muertos, se describen los artículos ortopédicos, recientemente producidos y que parecen tener vida todavía. Esta peligrosa transformación relacionada con la fábrica, así como la producción de miembros ortopédicos parecen aludir a la dismembración del héroe, una imagen frecuente en los mitos de iniciación para representar la metamorfosis que esta etapa conlleva.

En este mismo contexto podríamos estudiar la oposición entre algunos elementos vivos en la infancia de Paul y sus reflejos muertos o artificiales en este mundo. Así, los sobres con flores y pájaros dibujados que William cede a Paul antes de marchar a Londres se convierten ahora en las tallas y tipos de piernas ortopédicas de los miembros de la fábrica.

Su iniciador en este nuevo mundo, Mr Pappleworth, adopta también este tono artificial:

"Chewing a chlorodyne gum (...) chewing, and smelling of chlorodyne". (p. 130-131).

En una simbólica oposición al anterior mundo natural del padre:

"He appeared at the pit-top, often with a stalk from the hedge between his teeth, which he chewed all day to keep his mouth moist". (p. 40).

La clave de estas oposiciones será aquello que el joven Paul deberá descubrir antes de comenzar su vida heróica: según D. Adams (1981: 276), el hecho de reconocer y aceptar estos opuestos, el bien y el mal, la luz y la oscuridad como partes integrantes del ser constituye la esencia del descenso a los infiernos.

La misma fábrica asume esta diferenciación entre dos mundos: el superior donde los hombres trabajan a la luz, representando el mundo consciente, y el inferior, el mundo oscuro e inconsciente donde se encuentran las obreras. Pero quizás el personaje más significativo de este mundo inferior sea Fanny, la pequeña jorobada. C. Jung (1966: 289) nos explica su presencia en la iniciación:

"La figura de una muchachita deformada aparece en numerosos cuentos de hadas. En esos cuentos, la fealdad de la joroba suele esconder una gran belleza que se descubre cuando el hombre adecuado viene a liberar a la muchacha de su mágico encantamiento".

Paul se convertirá en ese hombre adecuado reforzando así su carácter de elegido:

"He carefully took the pins out of the knot, and the rush of hair, of uniform dark brown, slid over the humped back (...).

You look just like anybody else sitting drying their hair said one of the girls to the long-legged hunchback". (p. 140).

Mediante este incidente se nos muestra como Paul es capaz de superar la engañosa apariencia exterior aprendiendo a valorar la esencia de las cosas, algo que Gertrude y William no han sabido hacer y que supone la clave de sus respectivos fracasos. El mismo Paul asume ahora, como la fábrica, la virtud mágica de transformar: el objetivo de esta fase se ve así cumplido. Y sin embargo, todas estas pruebas constituyen sólo pasos hacia esa muerte simbólica que es el centro de todo proceso de iniciación. Así, Paul deberá llevar primero un corrector de espalda, uno de los aparatos ortopédicos que simbolizan, tras su relación con Fanny, la primera etapa de su metamorfosis. Por último, la oscuridad y falta de aire en la fábrica afectan gravemente su salud. Este hecho supone una vuelta al hogar y a la madre, su única esperanza de renacimiento.

Es interesante señalar, en este sentido, la importancia concedida por el autor a la atención física de la madre. Gertrude es, de

alguna forma, la fuente de vida y su ausencia conlleva la enfermedad e incluso la muerte. Así, cuando deja de lado a Walter para prestar su atención a los hijos, éste comienza un declinar físico y una serie de continuos accidentes. Cuando William deja el hogar definitivamente cae enfermo y muere al no poder reconocer la presencia de su madre en la habitación.

Esta será la diferencia que salve a Paul, el reconocimiento de la presencia de Gertrude y su influencia positiva y casi mágica:

"I s'll die, mother!" (...) She lifted him up crying in a small voice: "Oh, my son, my son!" That brought him to. He realized her" (p. 175).

Gertrude asume mediante estas escenas el papel que D. Adams (1981: 231) describe como la diosa madre, representante de la fertilidad. Ella misma representa los ciclos de la naturaleza y así, tras ese invierno en el que Paul enferma, su contacto será el único medio para la resurrección del héroe y el paso a la primavera.

La madre ausente, cuya influencia es maléfica recupera así los atributos de la madre benéfica que protege y alimenta. Sin embargo, su protección no será desinteresada. El odio a Walter y la muerte de William hacen que Gertrude se aferre a su hijo como su única esperanza de vida:

"For some things, said his aunt, it was a good thing Paul was ill that Christmas. I believe it saved his mother" (p. 175).

"Mrs Morel's life now rooted itself in Paul" (p. 176).

Esta salvación común supondrá el terrible paso de una relación desinteresada a una relación recíproca y negativa. En otras palabras, el hijo se convertirá en amante.

A partir de este momento Paul irá ocupando el puesto de Walter. Surgirá entre ellos una creciente rivalidad que desemboca en un enfrentamiento directo y en la peligrosa derrota del padre:

"The elderly man began to unlace his boots (...) His last fight was fought in that home" (p. 263).

Una derrota cuyo sentido último viene dado por la imagen de las botas, relacionadas a lo largo de la novela con el poder sexual.

Esta escena supone, significativamente, el fin de la iniciación. Comienza ahora una etapa compleja cuya característica principal es el continuo retorno a este punto. Esta nueva fase gira en torno a tres personajes diferenciados: Miriam, Clara y Baxter Dawes.

Ambas características, la inmovilidad a que ha llegado el proceso y la aparición de nuevos personajes viene explicada por Judith Farr (1970: 22) cuando señala que el triángulo primario descrito en la novela no sería el de madre-hijo y novia sino el triángulo de los antiguos mitos: padre-madre e hijo. La misma opinión sostiene D. Cavitch (1971: 25-27) al decir que Miriam y Clara representan el reflejo de Gertrude en sus facetas virginal y sexual respectivamente. Otro tanto ocurrirá con Baxter, el marido de Clara, quien asume el papel de Walter, el padre amenazador que trata de vengar la pérdida de su esposa.

Mediante la aparición de estos personajes, Lawrence es capaz de exteriorizar su conflicto interno y adecuar el mito edípico al carácter realista de la novela.

Así pues, el proceso sólo continuará tras producirse la venganza del combate y la usurpación anterior: Baxter, relacionado al igual que Walter con imágenes de animales y oscuridad, será el encargado de vengar al padre en una nueva y terrible pelea.

La simbólica infidelidad de Gertrude, introduciendo a Paul en su mundo vegetal.

"She smiled to see her face all smeared with the yellow dust of lies" (p. 37).

Se ve contrarrestada ahora cuando Paul sufre el castigo a su transgresión y se enfrenta directamente con el peligroso mundo animal:

"His face was discoloured and smeared with blood, almost like a dead man's face", (p. 447).

Esta traumática integración en el mundo paterno supone la recuperación del proceso heróico: el contacto mágico del padre sucede al de la madre y produce un nuevo renacimiento del héroe como un ser independiente. Comienza por un lado una creciente relación con Baxter y con el mundo exterior y, por otro, un progresivo abandono de la madre y su mundo, representado por Miriam y Clara.

Este abandono tras su salvación común supone la enfermedad y muerte de Gertrude. Al igual que Arabella, la muñeca que Paul rompe y sacrifica con su hermana durante su infancia, Paul ha tenido que romper a su madre en un proceso de evolución y ahora, en una mezcla de piedad y de odio por aquello que le recuerda su acción, deberá ser sacrificada.

Alastair Niven (1973: 45) señala las concomitancias de esta escena con los mitos de Orestes y Electra. Así, este cambio de madre benéfica a madre perversa hace que Gertrude sea envenenada por el hijo a quien alimentó.

Carl Jung (1966: 125) piensa que estas escenas simbolizan:

"La liberación de la figura del ánima del aspecto devorador de la imagen de la madre".

Sólo tras esta liberación la aventura heróica recuperará su sentido. Como señala F. Savater (1983: 116):

"Heroísmo supone independizarnos de lo que nos ayudaba a vivir y, por tanto, vivía en cierto modo por nosotros".

La recuperación del proceso heróico supone ahora el enfrentamiento con la última fase o regreso a la sociedad tras la iniciación. Paul es ahora libre y, sin embargo, la amargura de esa libertad viene reflejada en el mismo título del último capítulo: "Derelict" (abandonado).

El antiguo paraíso natural se ha perdido para siempre con la muerte de Gertrude. Ahora sólo queda el vacío y la oscuridad.

Paul se enfrenta por última vez ante esa elección: por un lado la muerte, la vuelta última a un claustro materno identificado ahora con las minas y por otro la vida, el peligroso mundo de la independencia y de la ciudad.

La última decisión de Paul Morel, vivir, y la de D.H. Lawrence, escribir esta novela, cerrarán el proceso de iniciación y establecerán definitivamente su carácter heróico.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ADAMS LEEMING, D., 1981. *Mythology: The voyage of the hero*. New York: Harper & Row.
- CAMPBELL, J., 1973 (1949). *The Hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- CAVITCH, D., 1971. *D.H. Lawrence and the new world*. London: Oxford University Press.
- CIRLOT, J.E., 1982. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- FARR, J. et AL., 1970. *20th Century interpretations of Sons and Lovers*. New Jersey: Prentice Hall.
- FRAZER, J.G., 1969 (1890). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JUNG, C. et AL., 1966. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- KAZIN, A., 1979. *Sons, Lovers, and Mothers*. In: FARR, J. (ed.) *20th Century interpretations of Sons and Lovers*, 74-84. New Jersey: Prentice Hall. 1982
- (1913). LAWRENCE, D.H., 1970 (1912). *Letter to Edward Garnett*, Nov. 14. In: FARR, J. (ed.) *20th Century interpretations of Sons and Lovers*. New Jersey: Prentice Hall. 1982 (1913). *Sons and Lovers*. Harmondsworth: Penguin.
- NIVEN, A., 1979. *D.H. Lawrence: The novels*. London: Cambridge University Press.
- SALGADO, G., 1980. *D.H. Lawrence: Sons and Lovers*. London: Edward Arnold.
- SAVATER, F., 1983. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

CONSTANTES TEMATICAS EN *THE RAINBOW*

Susana ONEGA

The Rainbow ocupa una posición muy especial entre las novelas de D.H. Lawrence: situada entre *Sons and Lovers* y *Women in Love*, Lawrence la escribió durante el período de mayor confianza en sí mismo y en sus fuerzas como creador, que se inicia con el éxito de *Sons and Lovers* y la huída a Alemania con Frieda, en 1912 y va hasta 1915, cuando la retirada de *The Rainbow* por la censura, apenas cinco semanas después de su publicación, y el desarrollo de la guerra, van sumiendo a D.H. Lawrence en una depresión progresiva.

Lawrence escribió gran parte de *The Rainbow* en Italia durante los diez y ocho meses anteriores a agosto de 1914, en compañía de Frieda. Con ella, Lawrence se sentía un hombre nuevo, comprendido por el público y realizado en su matrimonio. Es entonces cuando se decide por completo a abandonar el proyecto de encontrar un puesto de profesor en Alemania y dedicarse por entero a la literatura. Como Mark Kinkead-Weekes apunta en su Introducción a *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow* (1971: 1).

It was the first work of the new man free of his past; and the new kind of art he developed was directly connected in his mind with the change in himself that had come from being married. *The Rainbow* is a study of marriage before it is anything else.

Y añade:

Though it ends in near disaster, it was originally intended as the first part of a saga of coming through...

Si en *Sons and Lovers* Lawrence trató de reflejar el proceso de maduración de Paul Morel a través de su toma de conciencia del entorno y de la propia individualidad, en *The Rainbow* va a sintetizar la evolución de los miembros de una familia, los Brangwen, a lo largo de tres generaciones consecutivas. Cronológicamente, la novela está situada entre 1840 y los primeros años del siglo XX, es decir, a partir del momento en que comienzan a sentirse en Inglaterra los efectos sociales y económicos de la Revolución Industrial.

Kinkead-Weekes (p. 4) ha resumido en tres las áreas de transformación de la sociedad inglesa durante este período que se reflejan en la novela: en primer lugar, la propia Revolución Industrial, con su expansión demográfica incontrolada, la apertura de minas y fábricas y la transformación de pueblos en ciudades. En segundo, el enorme aumento de la prosperidad material que lleva un incremento en la complejidad de la estructura social, pero también en la libertad del individuo. Y en tercero, la preocupación generalizada por la educación que, asimismo, ayuda a una mejor comprensión de la propia personalidad.

De sobras es conocida la influencia directa de la obra de Thomas Hardy sobre la de D.H. Lawrence. Se ha dicho que *The Rainbow* parte del punto en que termina *Jude The Obscure*, y no hay duda de que ambas novelas, tanto temática como ambientalmente, tienen muchos rasgos en común. Pero la influencia de Hardy no se agota con *Jude The Obscure*, sino que va mucho más lejos. Ambos autores se sentían motivados por aspectos similares de la realidad inglesa del siglo XIX: lo que Dorset significa para Hardy, lo significa Nottingham para Lawrence; ambos ven con recelo la llegada de los ferrocarriles a la Inglaterra rural y temen la desaparición de formas de vida tradicionales en aras de un progreso que demasiado a menudo comporta la mecanización y la masificación; ambos, en fin, niegan la existencia de una Providencia divina encargada de premiar a los justos y castigar a los culpables. Pero si el vacío que deja esta Providencia conduce a Hardy a la afirmación de un fatalismo nihilista, Lawrence intentará superarlo, tratando de encontrar formas alternativas a su fe cristiana perdida:

I know the greatness of Christianity: it is a past greatness. I know that, but for those early Christians, we should never have emerged from the chaos and the hopeless disaster of the Dark Ages. If I had lived in the year 400, pray God, I should have been a true and passionate Christian. The adventurer.

But now I live in 1924, and the Christian adventure is done. The adventure is gone out of Christianity. We must start on a new venture towards God. (Phoenix 1924: 4).

En "On Tess of the D'Urbervilles" (1963: 77-90), Dorothy Van Ghent analiza dos tipos básicos de personajes que aparecen en las novelas de Wessex de Thomas Hardy, "the folk" y "the individuals". Por "the folk" Van Ghent entiende aquellos campesinos de Wessex que han vivido inmutables en sus costumbres y tradiciones a lo largo de los siglos y no pueden ser "individually isolated, alienated or lost for they are amoral" (p. 86). Frente a ellos se decantan los hombres y mujeres de las ciudades del suroeste industrializado que viven de acuerdo con un estricto código de moralidad y pueden ser identificados como individuos. En las novelas y los cuentos de Wessex, "the folk" viven su vida en estrecha unión con la Naturaleza. Su medio más propicio es las praderas y los brezales; el suyo es un mundo regido por la magia y las costumbres ancestrales en el que los individuos, que comienzan a llegar con los primeros trenes a mediados del siglo, no tienen ninguna probabilidad de sobrevivir.

El comienzo de *The Rainbow* nos sitúa en un entorno muy similar al Wessex de Hardy: Tom, el héroe de la primera generación, aparece enmarcado en un mundo mítico, atemporal y aparentemente inmutable, que se proyecta en el pasado hasta los confines del tiempo:

The Brangwens had lived for generations on the Marsh Farm, in the meadows where the Erewash twisted sluggishly through alder trees, separating Derbyshire from Nottinghamshire. Two miles away, a church-tower stood on a hill, the houses of the little country town climbing assiduously up to it. Whenever one of the Brangwens in the fields lifted his head from his work, he saw the church-tower at Ilkeston in the empty sky. So that as he turned to the horizontal land, he was aware of something standing above him and beyond him in the distance. (p. 7).

En The Marsh Farm los Brangwen se han perpetuado durante generaciones: sin pasar hambre, nunca han llegado a ser ricos, porque el patrimonio se ha ido subdividiendo progresivamente

entre los numerosos hijos de la familia, "but always, at the Marsh, there was ample". (p. 7). En este mundo de estabilidad perpetua, semejante al Paraíso, en el que los Brangwen se reproducen sin llegar jamás a individualizarse o a estorbarse, la silueta de la torre de la iglesia de Ilkeston, que los hombres ven al levantar los ojos del surco, simboliza la posibilidad de remontarse a una forma de vida superior. A menudo, tanto en *The Rainbow*, como en las demás novelas de Lawrence, las mujeres sienten la llamada de la torre hacia lo alto, mientras que los hombres se apegan a la horizontalidad de la tierra, negándose a levantar los ojos del surco.

Hacia 1840 esta paz idílica de The Marsh Farm se ve amenazada por primera vez: se comienza a construir un canal que, atravesando las praderas de The Marsh Farm, separa física y simbólicamente a los Brangwen de la vieja torre de la iglesia.

Si los Brangwen hubieran sido idénticos a los campesinos de Hardy, no habrían sentido en absoluto esta separación del mundo civilizado: los miembros del "folk" se bastan a sí mismos; la presencia de individuos en su territorio generalmente supone una agresión. Pero los hombres y mujeres de D.H. Lawrence contienen en sí ambas tendencias: la tendencia "horizontal", el apego instintivo a la tierra, que D.H. Lawrence considera un impulso esencialmente masculino; y la tendencia "vertical", que es un impulso hacia la diferenciación, hacia la individualización y, por tanto, hacia la aceptación del cambio. Basándose en el *Study of Thomas Hardy*, de Lawrence, nos dice Kinkead-Weeks al respecto (p. 4):

We are prepared to grasp the dialectic opposition of the forces that the *Study* calls the Law of God the Father, and the Love of God the Son, through their embodiment in the Brangwen Men and Women in the opening pages of the novel. But we shall rapidly discover that we are not meant to think of them as male and female in any simple-way, for we shall find both forces operating within individuals of either sex. Nor ought there to be any temptation to choose between them: it seems self-evident from the start that life at either extreme would be life impoverished.

A diferencia de Hardy, por tanto, D.H. Lawrence cree que el verdadero campo de batalla está en el interior de cada individuo; que todos poseemos la tendencia "masculina" a la pasividad y al anonimato y la tendencia "femenina" a la individualización y a la superación personal: la madurez, que los Brangwen lograrán

penosamente a base de los esfuerzos combinados de tres generaciones en la persona de Ursula, consistiría así en el logro de un equilibrio entre ambas tendencias.

Hasta 1840 los Brangwen han vivido pegados a la tierra: la construcción del canal y la llegada al pueblo del ferrocarril son el detonante simbólico que hace sentir por primera vez a un Brangwen la necesidad de afirmarse como individuo: inmerso en este mundo de cambio, Tom, aunque sigue siendo el mismo tipo de campesino amante de su tierra que han sido sus mayores, siente por primera vez la necesidad de trascender su situación, de elevar la vista hacia lo alto.

Si en *Jude the Obscure* la realización personal que busca Jude se simboliza en su deseo de adquirir una formación universitaria, los héroes de Lawrence van a tratar de identificar su búsqueda de trascendencia con una realización plena de la relación amorosa entre hombre y mujer; en aquellas casos en que el héroe tenga además una cierta capacidad artística, como ocurre, por ejemplo con Paul Morel y con Will Brangwen, ésta será capaz de florecer únicamente en la medida en que prospere la relación con la mujer. A un nivel superficial, la consideración de una plenitud sexual de la pareja como medio de afirmación del individuo supone en Lawrence un impulso romántico e iconoclasta; a un nivel más profundo, funciona como símbolo de unión perfecta entre las dos tendencias del hombre: la "masculina" y la "femenina", de cuya armonía surge el verdadero individuo creador.

Tom experimenta su primer impulso amoroso en la escuela; se trata de un amor platónico e inocente hacia un muchacho más débil e inteligente que él:

The two had had an almost classic friendship, David and Jonathan, wherein Brangwen was the Jonathan, the server. (p. 18).

Tras éste, Tom tiene su primer contacto carnal con una prostituta a los diez y nueve años. Si en su relación con el compañero de escuela Tom se sentía a disgusto porque se sabía inferior intelectualmente, la breve y desagradable experiencia con la prostituta le revelará de súbito un aspecto del amor hasta entonces totalmente desconocido para él:

The thing was something of a shock to him (...) The woman was the symbol for that further life which comprised religion and love and morality (...) For him there was until that time only one kind of woman - his mother and sister. (p. 19).

Las palabras de Tom evocan la concepción puritana de la mujer como custodia de la religión y depositaria del amor y de la moralidad que la clase media ha elevado a categoría de dogma a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de toda la era Victoriana. En *The Rise of the Novel* (1957) Ian Watt describe esta actitud hacia la mujer por extenso. En común con otros escritores del XVIII, tanto Swift como el propio Richardson excluyen la pasión sexual del matrimonio, considerando mucho más importante para que el matrimonio sea feliz y prospere, el grado de *amistad* entre los cónyuges. Así, Richardson define el matrimonio (en *Autobiography and Correspondence* III, p. 188) como "the highest state of friendship that mortals can know".

Esta concepción puritana del amor en el matrimonio está basada en un doble estandar de moralidad que concibe al hombre como sujeto a todo tipo de pasiones y a la mujer como inmune a ellas. El descubrimiento, por tanto, que hace Tom el día que es seducido por la prostituta es realmente importante: de súbito comprende que la mujer no es sólo el símbolo de la moralidad y el orden familiar, sino también un profundo pozo de placeres inconfesables. Sin duda este es el primer paso de Tom hacia la modernidad y por ello le resulta tan traumático: lo mismo que la sombra de Mrs Morel empaña las relaciones sexuales y amorosas de Paul hasta hacerlas imposibles, las sombras de Mrs Brangwen y de la hermana de Tom condicionan su relación con las demás mujeres:

He had one or two sweethearts, starting with them in the hope of speedy development. But when he had a nice girl, he found that he was incapable of pushing the desired development. (p. 20).

Y los mismo que Jude, Tom Brangwen ahogará su angustia y su insatisfacción en el alcohol.

En cierta ocasión, a los veinticuatro años, Tom conoce a una joven en el hotel de Matlock que le resulta muy atractiva. A la hora de cenar tiene ocasión de hablar con su acompañante, un extranjero de porte distinguido. La joven de Matlock y, sobre todo, el extranjero, fascinan a Tom por lo que tienen de diferente, extraño y superior. Ellos desencadenan en Tom una oscura atracción hacia su mundo, hacia la "vertical", "the unknown". Por ello, cuando a los veintiocho años se tropiece un día con Lydia Lensky en el camino del pueblo, comprenderá que ella encarna

ese mundo desconocido por el que lleva suspirando tanto tiempo: su forma de alcanzarlo será casándose con ella y tratando de establecer una relación sexual y amorosa perfecta con su mujer.

Tom elige a Lydia Lensky porque es literalmente una "desconocida": la viuda polaca que ha vivido intensamente en el otro extremo de Europa una revolución, que ha conocido el dinero y la fama y después el exilio y la pobreza, se convierte para Tom en el prototipo literal de ese "unknown" hacia el que su alma tiende. Como subraya H.M. Daleski (1971: 36), el largo abrazo de Tom y Lydia Lensky el día que se prometen está descrito en términos de muerte y resurrección a otra vida mucho más completa:

He turned and looked for a chair, and keeping her still in his arms, sat down with her close to him, to his breast. Then, for a few seconds, he went utterly to sleep, asleep and sealed in the darkest sleep, utter extreme oblivion.

From which he came gradually, always holding her warm and close upon him, and she as utterly silent as he, involved in the same oblivion, the fecund darkness. (p. 46).

En Lydia Tom encuentra la personificación de su trascendencia: ella es lo desconocido en el sentido literal de que es extranjera, de que no sabe casi nada de su vida anterior ni de sus antepasados, pero también y sobre todo en el sentido de que ella representa la posibilidad de llegar a una perfecta comunió sexual a través de la cual Tom cree que podrá alcanzar su plenitud. Pero ya conocemos las dificultades que Tom ha tenido siempre en su relación con las mujeres. Lydia le atrae infinitamente, pero también infinitamente le repele. Lo que Lydia tiene de extraordinario y, por tanto, de deseable, su condición de extranjera, de desconocida, es al mismo tiempo la fuente de aprensión y de recelo:

When Tom went into bed, he knew that he had nothing to do with her. She was back in her childhood, he was a peasant, a serf, a servant, a lover, a paramour, a shadow, a nothing (...) And gradually he grew into a raging fury against her. (p. 62).

En común con otros héroes de Lawrence, y notablemente con Will en su relación con Anna en la segunda generación de Brangwens, Tom entiende su relación con Lydia en términos de pose-

sión. Para lograr su identidad como individuo Tom se cree obligado a anular la de su mujer. Su más ferviente deseo es ser "the master of the house":

He did not feel like a master, husband, father of her children. (p. 60).

Al mismo tiempo Tom siente terror ante la idea de entregarse a Lydia, de perder su egocentrismo:

There was that in him which shrank from yielding to her, resisted the relaxing towards her, opposed the mingling with her, even whilst he most desired it. He was afraid, he wanted to save himself. (p. 95).

Tom ha superado ya la idea Victoriana de que la mujer no está sujeta a la pasión, pero aún no está dispuesto a renunciar al papel de protagonista. Durante dos años la relación entre Tom y Lydia se desarrolla con fuertes altibajos. Lydia lucha por afirmar cada vez más su individualidad, su derecho a tener una vida mental propia: ella tiene sus propios recuerdos que no quiere o no puede compartir con Tom; éste se siente cada vez más dependiente de su mujer -y de Anna cuando Lydia se aparte de él durante su embarazo- pero al mismo tiempo se niega a entregarse totalmente a ella, hasta que un día:

There were a few moments of stillness. Then gradually, the tension, the withholding, relaxed in him, and he began to flow towards her. She was beyond him, the unattainable. But he let go his hold on himself, he relinquished, and he knew the subterranean force of his desire to come to her, to be with her, to mingle with her, losing himself to find her, to find himself in her. (p. 95).

Como subraya H.M. Daleski (p. 41) "the moment he 'loses' himself, the moment he overcomes his fear and willingly allows the intact self to be 'destroyed' he 'finds' himself in her". Lo mismo que el abrazo de Tom y Lydia el día que se prometieron simboliza el punto de partida del héroe hacia su madurez, la perfecta comunión sexual alcanzada por fin con Lydia constituye el punto de llegada. Aquí termina la evolución del representante de la primera generación de Brangwen: a Tom no le es permitido ir más lejos.

La segunda generación, integrada por Will y Anna (otro Brangwen y otra Lensky) partirá hacia su búsqueda de transcen-

dencia precisamente del punto en que quedaron Lydia y Tom: A diferencia de Tom, que sólo es un campesino con cierta sensibilidad inarticulada, Will Brangwen tiene ya aptitudes artísticas definidas: talla madera con gran habilidad y terminará siendo profesor de artes manuales.

Al casarse, la revelación del sexo produce en Will un efecto muy similar al que sufrió Tom. Lo mismo que él, Will se aísla cada vez más del mundo y trata de afirmar su masculinidad sobre su mujer. Cuanto más dependiente se siente de Anna va teniendo menos capacidad creativa. La respuesta de Anna, lo mismo que la de Lydia, es el alejamiento, la pérdida del respeto por su marido y la necesidad de afirmar su individualidad. Así hay que interpretar, en opinión de H.M. Daleski (p. 50), el exultante baile de Anna "Victrix" frente al espejo, desnuda y embarazada. Cuando, tras continuas tensiones y luchas, Will comprenda por fin que es capaz de estar solo, sin depender de su esposa, ni de Ursula, ni de ninguna otra mujer, habrá llegado a la culminación de su madurez como individuo; de nuevo D.H. Lawrence emplea una imaginería de resurrección para expresar este momento:

He had just learned what it was to be able to be alone. It was right and peaceful. She had given him a new, deeper freedom. The world might be a welter of uncertainty, but he was himself now. He had come into his own existence. He was born a second time...

Si Tom llega a una plena relación con Lydia cuando se decide a abandonarse a ella, olvidando su temor a perder la propia identidad, Will y Anna culminarán su relación cuando, al contrario que Tom, Will sea capaz de afirmarse como individuo, pero ambos, Tom y Will, habrán debido además permitir la afirmación de identidad de sus respectivas esposas.

Tanto Tom como Will identifican su plenitud como una perfecta relación sexual, pero sólo los miembros de la segunda generación, Will y Anna llegarán a un tipo de relación que no tiene nada que ver con la ternura, ni con el amor, ni con la religión, ni con la moral:

There was no tenderness, no love between them any more, only the maddening, sensuous lust for discovery and the insatiable, exorbitant gratification in the sensual beauties of her body (...) sometimes he felt he was going mad with a sense of Absolute Beauty, perceived by him in her through his senses (...) He had always, all his life, had a secret dread

of Absolute Beauty (...) For it was immoral and against manking (...) But now he had given way, and with infinite sensual violence gave himself to the realization of this supreme, immoral, Absolute Beauty, in the body of woman. (pp. 236-7).

Empleando una expresión de moda, podríamos decir que Will y Anna –lo mismo que Lady Chatterley y Mellors– han descubierto el sexo “duro”, sin paliativos. Para llegar a él, Will ha debido perder la fe en cualquier otra ilusión alternativa. De su fe extinguida es símbolo Lincoln Cathedral:

She had got free from the cathedral, she had even destroyed the passion he had. She was glad. He was bitterly angry (...) He hated her for having destroyed another of his vital illusions. (p. 205).

Cuando Will haya perdido su fe en la catedral, cuando comprenda que ni la religión, ni la mujer deben constituirse en apoyos de su vida, Will se sentirá por fin poderoso y libre y entonces alcanzará su meta. Con la armonía sexual vuelve de nuevo el gusto por el arte: Will comienza a tallar madera e incluso encuentra un empleo como profesor de Manualidades. Sin embargo, ha perdido ya la inspiración de sus años de soltero. A los treinta años, con cinco hijos de los nueve que le dará Anna, Will pasa la antorcha de la evolución a su hija Ursula. Ella partirá del punto de llegada de sus padres.

Entre la historia de la segunda generación de los Brangwen y la historia de Ursula ocurre un hecho significativo. The Marsh Farm es arrasada por el desbordamiento del Erewash y Tom, ya abuelo, muere arrastrado por la corriente. Para entonces Will y Anna ya se han ido a vivir a Cossethay, al lado de la iglesia y de la escuela. Cuando Will consiga su empleo como profesor de Manualidades, la segunda generación de Brangwen tendrá que alejarse aún más de la granja para ir a vivir a Beldover. La nueva casa de Beldover es de ladrillo rojo y está situada en un suburbio de los que han ido creciendo alrededor del núcleo originario de la ciudad a causa de la industrialización. Como subraya Keith Sagar (1971: 59) mientras que la primera generación de Brangwens ha vivido según el ciclo de las estaciones y el ritmo natural de la vida, la segunda generación ha tenido que adaptarse al ritmo del Año Litúrgico: la niñez de Ursula gira en torno a la llegada del domingo, de la Navidad y de la Pascua, como la de sus abuelos giraba alrededor del tiempo de siembra, cosecha o labranza. D.H.

Lawrence ha querido subrayar este cambio con una simbología bíblica muy clara: la muerte del abuelo y el desbordamiento de las aguas es el símbolo que separa el mundo viejo del nuevo. A partir de ahora nos moveremos en un medio ciudadano y la lucha de Ursula tomará la forma de su adaptación a la ciudad. Ursula es diferente de los demás Brangwen en que ella nace y se desarrolla en un mundo ya industrializado: la mecanización y la deshumanización, que son los peligros de la civilización industrial, ya no son una amenaza en potencia, sino una realidad cotidiana con la que Ursula debe aprender a convivir. Las páginas que describen los esfuerzos de ésta para adaptarse al sistema Utilitarista de educación como maestra de quinto grado en la tenebrosa escuela de la calle Brinsley, constituyen quizás la crítica más acerba de D.H. Lawrence al mundo nuevo en toda la novela. Pero, significativamente, pese a todo, Ursula conseguirá superar la prueba y adaptar su enseñanza al sistema.

Lo mismo que Will parte en el aspecto sexual del punto a que había llegado Tom, Ursula partirá a su vez del punto alcanzado por sus padres: en aras de la simetría, D.H. Lawrence hace que el amante de Ursula, Anton Skrebensky, también sea polaco. Ursula no llega a casarse con él ni cree que el matrimonio sea una condición previa a las relaciones sexuales. Ella ya no siente en absoluto los temores y el remordimiento que sentían sus antepasados con el sexo. Tom, y sobre todo Will, actuaban sabiendo que sus actos eran inmorales. Ursula lo enfocará desde un punto de vista amoral. Por ello, en su búsqueda de conocimiento y de placer tiene cabida incluso una relación sexual con otra mujer, Winifred Ingrid, que actúa en la novela como el prototipo de la ‘New Woman’: la mujer emancipada, liberada de tabúes morales y adoradora de la razón y de la ciencia como única fuente de verdad y de bondad. En este sentido resulta muy apropiado que Winifred Ingrid se convierta en la amante y posterior esposa de Tom, el tío de Ursula que encarna al prototipo del empresario liberal: un hombre que ha basado su prosperidad en la explotación inhumana de sus mineros, de acuerdo con los principios del librecambio y de la ley de la oferta y la demanda. Con Winifred, Ursula aún adolescente, aprenderá la belleza de los actos prohibidos que Will y Anna tardaron toda una vida en aprender a apreciar, pero también aprenderá, cuando Winifred se convierta en la amante de su tío Tom, lo que hay de perverso, inhumano y cruel en el Racionalismo:

In hardness and bitterness of soul, Ursula knew that Winifred had become her uncle's lover. She was glad. She had loved them both. Now she wanted to be rid of them both. Their marshy, bitter-sweet corruption came sick and unwholesome in her nostrils. (p. 351).

Tras esta experiencia Ursula conoce al hermano de Maggie Schofield, su compañera de la escuela de la calle Brinsley: Anthony ofrece a Ursula la posibilidad de volver a sus raíces, de casarse y vivir en el campo una vida de granjeros similar a la de sus antepasados. Tras sus dificultades de adaptación al mundo nuevo, la oferta de Anthony Schofield tiene el atractivo de una vuelta al Paraíso:

'I think it's *so lovely* here', she cried (...)

What more does one want than to live in this beautiful place, and make things grow in your garden? It is like the Garden of Eden (...) She realized with something like terror that she was going to accept this. She was going inevitably to accept him (...) 'I couldn't, she answered, involuntarily. (pp. 415-6).

La negativa se le escapa a Ursula involuntariamente de los labios, y en seguida siente una gran soledad: la soledad de quien "ve" y comprende:

All this so beautiful, all this so lovely! He did not see it. He was one with it. But she saw it, and was one with it. Her seeing separated them infinitely. (p. 417).

En este momento Ursula decide ir a la Universidad a estudiar Arte. Allí se pregunta por primera vez seriamente cuál es la razón de su existencia, cuál el rumbo que debe dar a su vida; repasando su corta historia Ursula se da cuenta de que ha ido pasando, como la luna, (ese símbolo recurrente de la mujer en *The Rainbow*), por diversas fases diferentes que han ido conformando su carácter. De todas ellas, una sola le parece vital, su relación con Skrebensky:

She was free as a leopard (...) she had her mate, her complement, her sharer of fruition. So, she had all, everything. (449).

Ursula se encuentra en un punto de perfecta relación sexual con Skrebensky. Se siente libre y complementada, ha alcanzado un grado de armonía perfecto y, sin embargo, un día, en Rouen,

Ursula se dará cuenta de repente de que "her soul began to run by itself" (p. 456). En común con los varones de la familia Brangwen, Anton Skrebensky parece necesitar cada vez más el apoyo en Ursula, aferrarse con más desesperación a ella y esto provoca en Ursula, lo mismo que en Lydia y en Anna, la necesidad de alejarse de él:

She found herself very rich in being alone, and enjoying to the full her solitary room. She drew up her blind and saw the plumtrees in the garden below all glittering and snowy and delighted with the sunshine, in full bloom under the blue sky... (p. 459).

Lo mismo que Anna, Ursula exige cada vez una entrega mayor de Anton y cada vez Skrebensky se siente más anulado por ella, aniquilado en su masculinidad. En la saga de los Brangwen, la situación se repite por tercera vez, aunque ahora desde la perspectiva de la mujer.

Podría decirse que las tres parejas caen en un mismo error: intentar convertir la relación sexual en algo transcendente, capaz de dar un sentido a sus vidas, que se debaten en la nada tras el rechazo de la tradición, la moralidad, la religión y cualquier otro sistema. Ursula trata de convertir su relación con Skrebensky en una experiencia mística, que les eleve a los dos por encima de la cotidianidad, a un mundo de transcendencias. Por ello arrastra a Skrebensky hasta el viejo monumento megalítico en medio de la noche y le obliga a hacer el amor en pleno campo, a la pálida luz de la luna. En *Tess of the D'Urbervilles*, Tess y Angel Clare consiguen alcanzar un fugaz climax de comprensión y de amor en el círculo misterioso de Stonehenge, pero esto sucede poco antes de que Tess sea aprehendida y condenada a morir en el patíbulo. Ursula y Skrebensky fracasarán porque Ursula debe comprender que el amor es un fin en sí mismo, que se agota en el propio placer y que tan solo conduce a él:

We have had the flower of each other. But I don't care about love. I don't value it. I don't care whether I love or whether I don't, whether I have love or whether I haven't. What is it to me? (...) It does not lead anywhere (p. 475).

Ursula es la primera Brangwen que llega a comprender esto: el amor y el sexo se agotan en sí mismos, no conducen a la transcendencia, a "the unknown". A partir de este momento Ursula es-

tará definitivamente sola, como lo está el hombre moderno: rechazará el matrimonio con Skrebensky y se aprestará a vivir valientemente su vida. La novela podría muy bien haber terminado aquí, con la toma de conciencia de la soledad radical del hombre; de la futilidad de buscar apoyos o alternativas que den sentido a la vida. Si Lawrence hubiera puesto aquí el punto final nos hallaríamos quizá delante de la primera novela existencialista. Pero D.H. Lawrence no podía renunciar a ofrecernos su propia versión de aquello que, o lo que parece, daba sentido a su propia existencia: Ursula descubre de pronto que está embarazada, y la preciosa conquista de su libertad se tambalea como un castillo de naipes: comienza entonces su verdadera lucha agónica. Acosada por las dudas, escribe una carta a Skrebensky, que ha vuelto a la India, pidiéndole que le perdone y rogándole que la acepte como esposa. Cuando la carta llega a manos de Skrebensky éste ya se ha casado con otra.

En lo más profundo de su desolación Ursula sale bajo un fuerte aguacero al campo en medio de la noche. Los elementos desatados remandan como un eco la batalla espiritual de la heroína, quién, en un momento dado, está a punto de ser aplastada por una manada de caballos enloquecidos por la tormenta.

Según Keith Sagar (p. 68), los caballos simbolizan la fuerza y la potencia de la vida:

The potency of that life which is no part of her life, to which she must submit if she ever is to come into being

Al final de *Jude The Obscure*, el protagonista, lo mismo que Ursula, camina bajo la lluvia, acosado por sus pensamientos y por la fiebre. Ursula, como Jude, caerá gravemente enferma, perderá incluso a su hijo, pero saldrá de la enfermedad para renacer a una nueva vida, mientras que Jude se dejará morir, consciente de la futilidad del esfuerzo humano, del absurdo y sinsentido de la vida. La lección que Ursula aprende, y que le permitirá vivir de forma plena, ya nos lo ha dicho Keith Sager, es la necesidad de someterse a la vida, de aceptar su papel en el orden de la creación:

Who was she to have a man according to her own desire? It was not for her to create, but to recognize a man created by God. The man should come from the Infinite and she should hail him (...) The man would come out of Eternity to which she herself belonged. (p. 494).

Al comprender la posición del ser humano en el plan de la Creación y aceptar sus limitaciones Ursula es capaz de transceder el nihilismo que llevó a Jude a dejarse morir. Mirando por la ventana Ursula ve el amanecer de cada día y a los hombres y mujeres afanándose en sus tareas y, aunque le horroriza la injusticia de las minas, la explotación del hombre por el hombre, siente una alegría nueva al ver el conjunto de la Creación y saberse parte integrante de ella. Pese a las dudas de Keith Sagar (p. 69), parece claro que la alternativa de D.H. Lawrence al Cristianismo, al nihilismo y al Positivismo racionalista del siglo XIX es una fe romántica y wordsworthiana, que ve a Dios en el despliegue de la Naturaleza:

And then, in the blowing clouds, she saw a band of faint iridescent colouring in faint colours a portion of the hill. And, forgetting, startled, she looked for the hovering colour and saw a rainbow forming itself. (p. 495).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DALESKI, H.M., 1971. "The First Generation", en *Twentieth Century Interpretations of The Rainbow*. Mark Kinkead-Weekes, (ed.) New Jersey: Prentice Hall, Inc. pp. 33-57.

KINKEAD-WEEKES, Mark, 1971. "Introduction" to *Twentieth Century Interpretations of...* Op. cit. pp. 1-10.

LAWRENCE, D.H., 1915. *The Rainbow*. London: Methuen. Reprinted 1924 (1980, 1983) Harmondsworth: Penguin Books Ltd. 1924. *Phoenix*. New York: The Viking Press Inc.

SAGAR, Keith, 1971. "The Third Generation" en *Twentieth Century Interpretations of...* Op. cit. pp. 58-72.

VAN GHENT, Dorothy, 1963. "On Tess of *The D'Urbervilles*" en *Hardy: A Collection of Critical Essays*. Albert J. Guerard (ed.) New Jersey: Prentice Hall. pp. 77-90.

WATT, Ian, 1957. *The Rise of the Novel*. London: Chatto and Windus.

**WOMEN IN LOVE:
NOTAS SOBRE EL LENGUAJE POETICO
Y EL PUNTO DE VISTA**

Francisco COLLADO RODRÍGUEZ

En el comentario que sigue, sobre algunos de los aspectos de esta conocida obra de Lawrence, quisiera partir de una tesis que, no por parecer evidente, es menos importante: *Women in Love* es una novela escrita en el siglo XX, con todo lo que ello representa; ahora la obra literaria se satura de personajes sin Dios, se han perdido las convicciones religiosas y el resultado para el ser humano es desastroso.

No es de extrañar que siempre que se habla de las novelas de Lawrence se concluya prácticamente en analizar las ideas que el autor trata de expresar en su producción: la metafísica, la *doctrina* de Lawrence se erige, una y otra vez, en el objetivo del crítico. La razón de ser que el mismo escritor daba a la literatura, su interés constante por los problemas del ser humano, esa situación del *hombre sin Dios*, hacen que efectivamente sea necesario analizar las ideas, la temática que Lawrence expresa o trata de expresar en *Women in Love*. Pero no voy a ahondar demasiado en ello, ni en el carácter de los personajes, aunque sí quisiera referirme a algunos aspectos íntimamente ligados a la temática de la novela antes de pasar a otro elemento que incide más en el *cómo* está escrito *Women in Love*.

Esta obra es un poema y esto, he de confesar sinceramente, no es un planteamiento original sino que he tomado de la crítica que sobre el libro hace Fr. Leavis (1964: Capítulo 4). *Women in Love* es un poema, y lo es en gran parte porque su autor logra expresar a los lectores gran cantidad de contenidos teóricos por medio de sutiles relaciones simbólicas que operan, poco a poco y de diversa manera, a lo largo de toda la novela.

Pero consideremos someramente en qué consiste esa *carga teórica*: Nos encontramos con cuatro personajes principales que forman dos parejas en torno a cuyas relaciones gira la trama; a un lado aparecen Birkin y Ursula, al otro Gudrun (hermana de la anterior) y Gerald.

Birkin figura como portador (casi como expresión autobiográfica) de las ideas de Lawrence. Es el hombre *con* Dios o que, por lo menos, cree teóricamente en la existencia de un más allá; su lucha es la del no-cristiano que se empeña en buscar una salida a su inquietud religiosa; tiene fe en la existencia de un Universo con 'U' mayúscula. A lo largo de la novela llega a establecer una teoría mesiánica, *the way of freedom*, la realización del ser puro, individual, "a lovely state of free proud singleness, which accepted the obligation of the permanent connection with others, and with the other submits to the yoke and leash of love, but never forfeits its own proud individual singleness, even while it loves and yields". (Lawrence 1974: 287). Además del amor por Ursula, Birkin sentirá la necesidad de establecer una hermandad, una *Blutbrüderschaft*, con su amigo Gerald, relación que posibilite su estancia en ese estado de conciencia individual que va más allá del amor (pp. 231-232).

En choque con él aparece el personaje de Ursula, que desearía de Birkin, en principio, que se sintiese satisfecho con un tipo de amor más humano y sexual, y menos transcendente. Pero las asperezas se van limando y ambos deciden embarcarse en la aventura de la búsqueda de la relación perfecta (o, al menos, satisfactoria); Ursula no es como la Miriam de *Sons and Lovers*, no insiste en *poseer* al hombre, como sí hubiese querido Hermione, la anterior amante de Birkin. Por el contrario, Ursula vuelve la espalda a lo primitivo, al pasado, y rechaza con Birkin la posesión representada en tener una simple silla (Capítulo 26), erigiéndose así en el pilar más firme con que cuenta Birkin para llevar a cabo la consecución de su objetivo espiritual.

En Gerald se agrupan un conjunto de rasgos que el mismo Lawrence entendía como negativos y desastrosos para la supervivencia del individuo: Gerald es el poder de la voluntad, ese personaje reiterado en las novelas de Lawrence que representa la nueva Inglaterra industrial que llegó a horrorizar al novelista. Para este personaje, el ser humano queda degradado a la categoría de instrumento. Su dios es la máquina, y la inconsistencia de esta pseudoreligión hace que la voluntad de Gerald se hunda por su propio peso: sólo le queda el vacío, el *void* del que, como último recurso, quiere salir por medio de su unión con Gudrun. Como ella, y a diferencia de Ursula, se siente atraído por lo primitivo, por el pasado.

Su compañera, Gudrun, también carece del soporte espiritual que sostendrá a su hermana y a su cuñado Birkin. Para Gudrun lo más parecido a una religión es el arte; pero el suyo —y el de Loerke— es un arte vacío, muerto, cuyo fin está en sí mismo pero que se adapta o, acaso, rinde pleitesía al mundo moderno e industrial que está mecanizando al individuo.

Las relaciones entre éstos y los otros, menos importantes, personajes de la novela se entrelazan página a página merced a la importante ayuda de símbolos y relaciones simbólicas (comárese Leavis 1964: 203 y 205). A la mencionada silla hay que unir otros muchos elementos en este apartado. Por citar algunos, han de mencionarse entre los más importantes unas *estatuillas africanas* (p. 285) que ayudan a que Birkin establezca su tesis sobre los procesos de disolución representados por la sensualidad africana, a un lado, y el frío conocimiento de los europeos del norte, a otro.

El capítulo 19, "Moony", es especialmente importante no sólo porque arroja la luz sobre la teoría de Birkin, sino por el simbólico acto de éste, que se empeña en destruir el reflejo de la Luna en el agua, y en que Luna, mujer, y el afán posesivo de ésta permanecen equiparados hasta la intervención de Ursula, que evitará que Birkin siga arrojando piedras al agua. Los caracteres de Hermione y Gerald son también definidos por sus actuaciones con, respectivamente, un gato y una yegua. Y el agua, ese poderoso símbolo innato al hombre y uno de los elementos primordiales, vuelve a funcionar con tremenda fuerza en la obra de Lawrence: Gerald domina la natación, su poderío físico y su voluntad se hacen evidentes sobre la superficie del agua en el capítulo 4, "Diver"; pero en el 14, "Water Party", su

incapacidad se pone de manifiesto cuando ha de bucear en busca de su hermana; la inmersión en las profundidades, en el inconsciente, lejos del dominio de la voluntad, no es tarea para la que Gerald tenga altura suficiente y su misión no puede verse coronada por el éxito, el episodio nos anuncia ya que este personaje fracasará en su búsqueda interior. Por si fuera poco, su hermana se ahoga y arrastra a la muerte a un muchacho, que intentaba salvarla, al aferrarse a su cuello hasta asfixiarlo, provocando de esta forma la muerte de ambos. La anticipación y la sugerencia de estas escenas no pueden ser más claras.

Y es la nieve, el frío, la luz de la conciencia, esos elementos que teóricamente Birkin asignaba a la frialdad de raciocinio (*knowledge*) de las razas nórdicas, lo que mata a Gerald; su gusto y el gusto de Gudrun por el paisaje de invierno en el que se refugian en su viaje por Europa nos habían sugerido ya que no cabe oportunidad para esta pareja que no es capaz de sumergirse en las aguas. Birkin, todavía en las primeras páginas de la novela, viene a *encender la luz* a la clase de Ursula (p. 39) y, realmente, operará como tal, como el ser que trae la luz a la vida de la protagonista. Pero ya cerca del final del libro Gerald es incapaz de encender la luz de la habitación de Gudrun (p. 496). Y, como éstos, más símbolos y relaciones simbólicas se reparten por toda la novela forjando la rica estructura de relaciones que forma *Women in Love*.

A todo ello quisiera unir dos elementos más que me llaman especialmente la atención: A partir del capítulo 29, "Continental", se produce un intenso desarrollo mítico; nos encontramos con la figura de un gnomo, de un *troll*: Loerke, encarnación de Loki, el nórdico Dios del mal, que ha venido otra vez a traer la desgracia, por medio de Gudrun, y a provocar a los dioses a la última batalla, tras la que hará su aparición el invierno final. Loerke, tan interesado como Gudrun por lo primitivo, acelera la desgracia de Gerald pero, en clara oposición, Ursula rechaza el mundo frío, de nieve, al que los demás (excepto Birkin) se ven impelidos. También en "Continental", Ursula cree escuchar "the celestial, musical motion of the stars" (p. 458); su espíritu se ha elevado, está más allá de la fría nieve. Gerald, sin embargo, muere y con ello hace imposible que Birkin pueda llevar a cabo su deseo de *Blutbrüderschaft*. La música celeste que su mujer escucha es prueba de que esta pareja ha llegado más lejos que los demás pero ¿se han despegado suficientemente?

Y todo esto y mucho más ¿cómo nos lo presente Lawrence? El novelista no fue exactamente un innovador técnico del tipo de sus coetáneos Virginia Woolf y James Joyce pero los efectos que sus recursos produjeron no fueron, por ello, menos acertados.

Junto al narrador omnisciente en tercera persona y a los diálogos de los personajes en estilo directo, Lawrence supo utilizar otra técnica con la que podía acercarse más a los lectores: el estilo indirecto libre, esto es, una especie de híbrido de los estilos directo e indirecto en el que no aparece ningún sintagma del tipo de "he thought", "he said", etc., pero en el que se han mantenido algunos elementos del estilo directo, tales como los signos interrogativos y exclamativos, los vocativos, las "tag questions", etc. Todo escritor que emplea esta técnica puede con ella poner a su disposición tres efectos primordiales en la novela moderna: la ambigüedad, el acercamiento lector-personaje, y la ironía. Y en este triple plano funciona dicha técnica en *Women in Love*, pero especialmente en referencia a los dos primeros miembros de la tríada: por medio del estilo indirecto libre asistimos en ocasiones al desarrollo de párrafos enteros que no sabemos de quién son expresión, si del narrador o de alguno de los personajes centrales; como efecto subsiguiente, Lawrence consigue que nos acerquemos más a sus personajes, a sus dudas e ideas.

Considérese, a modo de ejemplo, el siguiente texto, extraído del capítulo "Moony", y que constituye parte de la expresión principal de las ideas de Birkin sobre el ser humano:

"Was this then all that remained? Was there left now nothing but to break off from the happy creative being, was the time up? Is our day of creative life finished? Does there remain to us only the strange, awful afterwards of the knowledge in dissolution, the African knowledge, but different in us, who are blond and blue-eyed from the north?

Birkin thought of Gerald. He was one of these strange white wonderful demons from the north, fulfilled in the destructive frost mystery. And was he fated to pass away in this knowledge, this one process of frost-knowledge, death by perfect cold? Was he a messenger, an omen of the universal dissolution into whiteness and snow?" (pp. 286-87).

En medio de un contexto en el que predominaba el estilo indirecto, el narrador nos presenta de repente una duda de su personaje, nos lo acerca con un *this* en lugar de un *that*, añade

un signo de interrogación, nos sumerge en el problema con *our day, to us*, etc. De repente, nos encontramos nuevamente con el estilo aséptico e indirecto de *Birkin thought of Gerald*, para pasar una vez más al indirecto libre, a la expresión de la conciencia del personaje a través de la figura del narrador: *this knowledge, this one*, más signos de interrogación... Las dudas se han acercado a nosotros, los lectores, pero ¿estamos seguros, además, de que era la conciencia de Birkin la que se trataba de expresar? ¿no sería la del mismo Lawrence? En esta ocasión la similitud Birkin-Lawrence nos posibilita el afirmar, de acuerdo con el contexto en que aparece el fragmento, que es el personaje quien se está expresando en la novela de la que forma parte. Otras veces, sin embargo, la técnica se escapa de las manos al escritor y nos encontramos, como en el texto siguiente, con su misma persona, con su *yo* inserto en las páginas del libro:

"In the new, superfine bliss, a peace superseding knowledge, there was no I and you, there was only the third, unrealized wonder, the wonder of existing not as oneself, but in a consummation of my being and of her being in a new one, a new, paradisal unit regained from the duality. How can I say 'I love you' when I have ceased to be, and you have ceased to be: we are both caught up and transcended into a new oneness where everything is silent, because there is nothing to answer, all is perfect and at one" (p. 417).

¿Quiénes son ese *I* y ese *you*, Birkin y Ursula, o más bien Lawrence y Frieda? Parece más bien que son estos últimos.

Pero cuando Lawrence no se deja llevar en exceso por su afán teorizante, el estilo indirecto libre funciona cumpliendo sus propósitos, y lo hace siempre en las situaciones más importantes de la novela: en la expresión de las ideas de Birkin sobre su *way of freedom* (pp. 285-87), en la sensación de Ursula de que ha renacido en la relación con su esposo (p. 460), en la angustia ante el Tiempo vivida por Gudrun (pp. 523-25), o en el asesinato que Gerald está a punto de consumar en la persona de su amante (p. 531).

Aunque la aparición de este recurso técnico se registra en toda la novela, hacia el final su presencia parece intensificarse: el lector debe acercarse aún más, si cabe, a los trágicos acontecimientos que se avecinan. Y ya en las últimas páginas, en estilo indirecto libre asistimos a la derrota de Birkin, una derrota parcial pero dolorosa: un Birkin-narrador-Lawrence se lamenta

ante el cuerpo muerto de su amigo; la *Blutbrüderschaft* ya no es posible, Birkin-Lawrence está condenado a seguir siendo el hombre religioso a la búsqueda de un Dios perdido.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

D.H. LAWRENCE. 1974 (1921). *Women in Love*, Harmondsworth: Penguin.

F.R. LEAVIS. 1964 (1955). *D.H. Lawrence/Novelist*, Harmondsworth: Penguin.

ANALISIS DE LOS PERSONAJES EN *WOMEN IN LOVE*

Manuel GORRIZ VILLARROYA

Women in Love se abre con una conversación entre dos hermanas. Ursula y Gudrun Brangwen departen sobre el matrimonio. A continuación se describe una boda a la que asisten ambas y en la que aparecen la mayor parte de los personajes de la obra. Así, de este modo tan sencillo comienza esta novela. De una manera nada complicada, en efecto, pero pronto se deja ver la gran habilidad narrativa de Lawrence. El lector asume fácilmente que se va a tratar aquí del matrimonio y de las actitudes –encontradas ya desde el mismo principio– de estas dos mujeres con respecto a los hombres en el matrimonio, y va a considerar, de momento, a Ursula y a Gudrun como personajes centrales. No obstante, pronto intuimos que la narración no va a girar sobre el eje de las diferencias entre las dos hermanas, ni sobre el tema del matrimonio. Al menos no sólo sobre ello, ni siquiera fundamentalmente sobre ello.

El significado total de libro no se extrae de este primer capítulo, tampoco del título, sino que, como ha señalado Robson (1983: 367), el punto de arranque lógico está en Birkin. Convienen observar a este respecto que, en uno de los primeros borradores, la novela se iniciaba con un encuentro entre Birkin y Gerald. Y el hecho de que Birkin sea el principal centro de interés se fundamenta en que este personaje constituye un autorretrato de Law-

rence y, por consiguiente, va a ser él quien nos presente la doctrina del autor en lo que respecta a las relaciones entre hombres y mujeres. Este es el meollo temático. Todo lo demás –temas y personajes–, de alguna manera, va a depender de la concepción de Birkin, quien, volvemos a decirlo, encarna el punto de vista y los presupuestos del autor. En todo caso, aunque se base esencialmente en Lawrence, Birkin es un personaje más que, en ningún momento, eclipsa al resto. A veces resulta irritante, otras veces patético; en ocasiones, proteico. Agradable o desagradable, siempre es creíble. Lawrence nos presenta sus propias peculiaridades de un modo absolutamente objetivo. En numerosas ocasiones, en las que asistimos a una discusión entre Birkin y Ursula, las simpatías del lector no se alinean al lado de aquél. Este efecto de objetividad se detecta claramente en el capítulo XIX ('Moony'), en que las dos hermanas hablan sobre el carácter y la personalidad de Birkin. Gudrun afirma que él no es lo bastante inteligente, por ser demasiado intenso en ciertas cosas, que no sabe escuchar lo que los demás tienen que decir, que trata de convencer a fuerza de violencia, que es incapaz de admitir una mente que no sea la suya y que carece de autocritica. Ursula asiente vagamente a todo ello, pero sólo a medias comparte la opinión de su hermana. Tampoco el lector la comparte totalmente, más bien percibe a Birkin como lo hace Ursula en el capítulo XI ('An Island'), caracterizado por esa dualidad de sentimientos que él produce en ella:

"There was his wonderful, desirable life-rapidity, the rare quality of an utterly desirable man; and there was at the same time this ridiculous, mean effacement into a Salvator Mundi and a Sunday-school teacher, a prig of the stiffest type". (Lawrence 1980: 144).

Esa naturaleza dual y fluctuante de Birkin hace compatibles los conceptos básicos de Lawrence con el "distanciamiento" que requiere la obra de arte.

Birkin es, en muchas ocasiones, lo que muchos de nosotros podríamos llegar a ser bajo la presión fuerte de una enfermedad, de una frustración o una depresión profundas. Es decir, no es un hombre íntegro. Importa recordar aquí que la obra fue escrita en una época en la que el estado espiritual de Lawrence se correspondía con el de su desesperado héroe ficcional. Inteligente y solitario por naturaleza, Birkin no encaja en situaciones convencio-

nales; sin embargo, se subordina a la pauta común, travestido. Es un hombre de temperamento religioso que no puede creer en el Dios del Cristianismo ni en ninguna otra religión formal. Le repugna el desierto mecanizado del mundo moderno (una repulsa típica de Lawrence desde *The White Peacock*, la renuncia de ese ambiente mecanizado e industrial tan bien reproducido por Skrebensky en *The Rainbow*). Birkin experimenta la desaparición de significado y propósito en la vida humana. A ello se une el rechazo de la estructura social inglesa. Y, aunque no puede descubrir un remedio práctico para esa dolencia social que le opprime, tratará de hallar un medio de salvación para sí mismo, de ahí su lucha por encontrar una síntesis entre el sexo y la naturaleza en su amor por Ursula, síntesis a la que, por otra parte, trata de exhortar a su amigo Gerald. Desea vivir según la religión del amor, interpretando el amor no según el sentido romántico o cristiano, sino como una relación de individuos realizados que sigan siendo individuos. Se horroriza, por eso mismo, ante la idea de la fusión, de la pérdida de la individualidad en la unión amorosa. Entiende el amor como una correspondencia entre dos personas, en la cual una logra, a través de la otra, establecer contacto con un poder y con una fuerza desconocidos hasta ese momento; una especie, pues, de fuente de vida a la que no han tenido acceso todavía ni el Cristianismo ni los sistemas humanitarios más modernos. Su fracaso amoroso con Hermione representa para él lo que no debe ser una relación entre un hombre y una mujer. Un tipo de relación que tratará de evitar con Ursula, de ahí que intente "educar" a ésta al margen del ideal del amor romántico o sentimental que ella desea imponer en sus relaciones.

Birkin cree en el matrimonio sexual, pero desea algo más, una última conjunción, en la que el hombre tenga su ser y la mujer tenga su ser:

"... two pure beings, each constituting the freedom of the other, balancing each other like two poles of one force, like two angels, or two demons". (p. 224).

Quiere estar con Ursula tan libre como consigo mismo. El fundirse, el aferrarse, el mezclarse del amor se ha convertido en algo tremedamente aborrecible para él. Piensa, además, que el hacer de la relación hombre-mujer la relación suprema y exclusiva trae consigo la estrechez de miras, la mediocridad y la insuficien-

cia. Estima que hay que desmitificar el ideal amor-y-matrimonio. Necesita algo más amplio. Cree en la perfecta relación adicional entre hombre y hombre, adicional al matrimonio. Pronto asume que su punto de referencia es Ursula y sabe que su vida depende de ella, pero la vieja forma de amar se le presenta como una esclavitud espantosa, como una especie de "alistamiento". La idea del amor, del matrimonio y los hijos; de una vida compartida en la intimidad de la satisfacción doméstica y conyugal le repele. Desea algo más nítido, más abierto, más fresco. En conjunto, odia el sexo por su limitación. Es el sexo, a su modo de ver, lo que convierte al hombre en la mitad de una pareja rota y a la mujer, en la otra mitad segregada. Pretende, por ello, ser célibe en su ser y desea a la mujer célibe en su ser. Desea, asimismo, que el sexo retorne al nivel de los demás apetitos y que, en fin, sea considerado como un proceso funcional, no como una realización. La mujer siempre le había resultado demasiado absorvente:

"...she had such a lust for possession, a greed of self importance in love. She wanted to have, to own, to control, to be dominant. Everything must be referred back to her, to Woman, to Great Mother of everything, out of whom proceeded everything and to whom everything must finally be rendered up" (p. 224).

Como ha observado Hobsbaum (1981: 64), en la novela se hace mucho hincapié en la inconsistencia de su físico. En varias ocasiones se describe como delgado, pálido, de apariencia enfermiza, desvaído, frágil, insustancial. Sin embargo, posee un tipo de fortaleza especial. Y esta es la paradoja de Birkin. Hermione conoce sólo su fragilidad física y su constitución enfermiza. Ella quiere dominarlo y es, precisamente, esa dominación femenina lo que él rechaza, como hemos dicho antes. Pero Ursula ve más allá, ve que Birkin posee un gran atractivo físico: una singular riqueza oculta que emana de su figura esculpida, como una voz ajena que da de él una noción distinta. Birkin posee el ímpetu de su ira, el poder de su sexualidad. En este sentido es más "fuerte" que Gerald. En el capítulo XX ('Gladiatorial'), en ese combate de lucha japonesa que libran los dos hombres, Gerald aparece como el más fuerte físicamente, pero su fuerza es simple sustancia, algo concreto y perceptible, sin realidad interior. Birkin, por el contrario, posee inteligencia física, energía sublimada. A Gerald le sorprende enormemente la potencia extraordinaria, casi

sobrenatural, de Birkin. Su energía física viene de dentro, es una especie de fuerza psíquica, que contrasta con la vacuidad esencial de Gerald. Efectivamente, hay mayores dosis de conflicto que de afecto en esta escena, pues, a pesar de toda la superficie de amistad, los dos hombres se nos muestran profundamente opuestos. Hay una contrapartida de este antagonismo en el capítulo XXII ('Woman to Woman'). Allí presenciamos otra batalla, esta vez netamente psíquica, entre otros dos espíritus incompatibles: Ursula y Hermione.

Es aquella profundidad interior de Birkin la que le permite su desarrollo emotivo, algo que Gerald y Hermione no lograrán jamás, y la que le permite, asimismo, sintonizar con Ursula. En la primera parte de la obra, Birkin encarna la simple denuncia y considera a Ursula como un puro animal. En realidad, personifica la representación simbólica del miedo al principio femenino. Sin embargo, en el capítulo XXIII ('Excuse'), ambos logran un medio de entendimiento mutuo a través de la violencia psíquica. En un principio, a Birkin le parece su vida tan restringida que ya ni se preocupa:

"At moments it seemed to him he did not care a straw whether Ursula or Hermione or anybody else existed or did not exist. Why bother! Why strive for a coherent, satisfied life? Why not drift on in a series of accidents -like a picaresque novel? Why not? Why bother about human relationships? Why take them seriously -male or female? Why form any serious connexions at all? Why not be casual, drifting along, taking all for what it was worth?". (p. 340).

Así y todo, ofrece a Ursula varias sortijas: un zafiro, símbolo de la castidad; un topacio, símbolo del sol y del amor apasionado, y un ópalo, símbolo de la fidelidad. Sólo el ópalo se adapta al dedo anular de Ursula. Pero Birkin todavía se halla enredado en el pasado, en su pasado con Hermione. Ursula y Birkin discuten acaloradamente sobre ese particular y, al final, ella arroja las joyas al barro. Despues él tiene que reconocer a Ursula como persona y no como un ser subordinado. El viejo denunciador se disuelve en gran manera a partir de este momento. Su entendimiento, su sintonía con Ursula crecen a medida que avanza la narrativa. Hacia el final del libro, ambos forman una auténtica asociación, tal vez una auténtica asociación conyugal. El necesita de ella para enfrentarse al mundo aniquilador simbolizado por las nieves alpinas. Los dos constituyen una magnífica expresión

de una forma particular de matrimonio. Birkin, que comenzó condenando el mundo en su globalidad, termina estableciendo su propia identidad al justipreciar su vida.

La figura de Gerald se describe externamente desde el inicio como de un aspecto tan nuevo, inédito y puro como un objeto polar, como un nibelundo, con un cuerpo pleno de energía del Norte. Representará el triunfo de lo mecánico y la reducción implícita de la vida humana a lo meramente instrumental. En algunos momentos podría hablarse de una cierta identificación con Birkin, coincidencia que se refleja en la intensa relación que existe entre los dos personajes, los cuales son amigos íntimos, ambivalentes, intermitentes. Pero la fortaleza de Gerald es una fortaleza mecánica. Es la fuerza del "poder de la voluntad" y "los ideales". Es un magnate industrial que hace de la máquina un dios, un dios que fracasa, no obstante. En todo caso, él no es una máquina, sino un ser humano que, a veces, se gana las simpatías del lector. Aparece como un hombre de negocios práctico, eficaz, imponente, pero su firmeza no es real. Se trata de una solidez exterior. Gerald exhibe una gran debilidad interior producida por su incapacidad de amar realmente.

Como ha advertido Niven (1978: 102), Gerald, casi veinte años después de la muerte de la reina Victoria, reproduce la cúsipide de la ética victoriana:

"The great social idea, said Sir Joshua, was the *social* equality of man. No, said Gerald, the idea was, that every man was fit for his own little bit of a task -let him do that, and then please himself. The unifying principle was the work in hand. Only work, the business of production, held men together. It was mechanical, but then society *was* a mechanism. Apart from work they were isolated, free to do as they liked". (p. 114).

Gerald concibió repentinamente la pura instrumentalidad de la humanidad: Ya había habido bastante humanitarismo, ya bastaba de hablar de sufrimientos y sentimientos. Era absurdo. No tenían la menor importancia. Lo que tenía importancia era la pura instrumentalidad del individuo. El hombre era el dios supremo de la tierra. La mente obedecía a los dictados de la voluntad. La voluntad del hombre era lo absoluto, lo único absoluto. Así que no fue el amor al dinero, ni el deseo de lujo, ni el ansia de posición social lo que empujó a Gerald a hacerse cargo de las minas. Lo que buscaba era la mera satisfacción de su propia vo-

luntad en la lucha con las condiciones que presentaba la naturaleza.

Simbolizará así, tal como sugiere Leavis (1974: 253), la voluntad dominadora del director de empresa, del mismo modo que Hermione representa la voluntad dominadora del intelectual. Efectivamente, esa hija de un baronet, esa "mujer de la nueva escuela", llena de intelectualidad y repleta de conciencia hasta el punto de sentirse agotada de los nervios, siente también, a pesar de su dominante seguridad externa, un gran vacío en el alma que, según dice, sólo puede ser llenado por Birkin. En cualquier caso, la energía de la voluntad de Gerald es algo más cruel y más peligrosamente despiadado de lo que parece. Así se observa en el capítulo IX ("Coal-Dust"), cuando obliga a su aterrizada yegua, clavándole las espuelas una y otra vez en los costados ensangrentados, a permanecer quieta ante el tren de carbón que cruza el paso a nivel y que hace un terrible estruendo con sus frenos, ruedas, amortiguadores y pitos.

Es la energía de Gerald la que le conduce a su autodestrucción. Tras la violenta escena con Gudrun y Loerke, en la que se comporta como un autómata enfurecido, sale con sus esquies, convertido ya en simple energía ciega y muere helado en la nieve.

Gerald es incapaz de percibir una vida más allá del mecanismo social, de ese modo se llena de un gran vacío interior. Cuando no está presidiendo su imperio industrial, antes de que Gudrun y Birkin entren en su vida, encuentra su hábitat natural en la bohemia vulgar del café Pompadour. Sin embargo, él desea una experiencia más auténtica que la que puede ofrecerle el café Pompadour.

Cuando el hijo se encarga de las minas, vemos que el idealismo de Thomas Crich desemboca en el triunfo de lo mecánico. Pero cuando muere el padre, vemos a Gerald volverse más y más hacia Gudrun para salvarse del vacío, pues, su vida dependía del padre que reemplazó. Su "amor" es una necesidad desesperada y una dependencia total, y esos rasgos hacen que Gerald se convierta en una opresión mortal para Gudrun.

Ese super-ego de la civilización, ese director de empresa eficiente, de voluntad férrea, que en el capítulo XXIX ("Continental") se siente fuerte esquivando, con el cuerpo privado de mente y alma, siguiendo como un torbellino una sola línea de fuerza, cuando le preguntan por sus pensamientos, replica como un hombre que acaba de despertarse, "I think I had none". Ese principio

del hielo polar, ese magnate industrial no tiene vida interior en absoluto o, dicho de otro modo, tiene una enorme ausencia interior:

"He was suspended on the edge of a void, writhing. Whatever he thought of, was the abyss -whether is were friends or strangers, or work or play, it all showed him only the same bottomless void, in which his heart swung perishing. There was no escape, there was nothing to grasp hold of. He must writhe on the edge of the chasm, suspended in chains of invisible physical life". (p. 380).

Y este vacío esencial, insoportable tras la muerte de su padre, le lleva a echar mano de Gudrun. Sin embargo, su relación con ella se ve substancialmente como una condenación a las minas del mundo subterráneo, una condena a vivir sin sol, sometido a una temible actividad cavernaria. Esto es lo que significa el matrimonio para Gerald, una sentencia que estaba dispuesto a aceptar. Se podría contrastar esta concepción con la de Birkin, para quien su matrimonio con Ursula es "su resurrección y su vida".

Gudrun ve a Gerald como un instrumento sobrehumano con un millón de ruedas, cojinetes y ejes. Su vida con él, si la hubiera tenido, hubiese sido la vida de la mujer que iría siempre detrás del futuro miembro del Parlamento, del geómetra de la industria, de un Napoleón de la paz, de un nuevo Bismarck. En esta figura patética de Gerald, Lawrence ha expresado su horror ante la civilización industrial y sus corolarios: el dinero, la política, la voluntad cerebral y el poder. Y, asociado con todo ello, la degradada estética artística de Gudrun. Ambos personajes, Gerald y Gudrun, vienen a ser dos puntales gemelos de una falsa civilización.

Al igual que Ursula es malinterpretada por Birkin, Gudrun es mucho más peligrosamente malinterpretada por Gerald como una figura materna, otra especie de *Magna Mater*. En el capítulo XXIV ('Deat and Love'), Gerald, tras la muerte de su padre, como se ha dicho, recurre a Gudrun. En ese momento Gudrun se convierte para él en un "prodigioso baño de vida", en "madre y sustancia de toda la vida". Pero Gudrun es un artista que talla estatuillas, siempre figuras pequeñas, figuras que pueden cogérse entre las manos: pájaros y animales diminutos. Como advierte su hermana, a Gudrun le gusta ver las cosas como por el otro lado de los binoculares y mirar al mundo de esa forma. El capítulo XVIII ('Rabbit') refleja bien su personalidad. Es su insacia-

ble curiosidad de ver y conocer todo lo que le lleva a Shortlands. Desea ser categórica y en esa afirmación yacen sus fuerzas, también sus limitaciones. Como le dice Winifred en su carta, ella también tiene verdaderos deseos de ser libre, de vivir la vida en la libertad de un artista, y piensa también, como Gerald, que sólo el artista es libre, ya que vive en su mundo creativo propio. Es, por otro lado, una mujer que se siente constantemente excluida. Siempre se halla perseguida por ese sentimiento de agonía y desolación de encontrarse separada de la vida, de ser mera espectadora, en tanto que Ursula es partícipe, lo cual hace que Gudrun sufra la sensación de su propia negación. Mientras que Ursula procura captar la vida y tiene la extraña premonición de que algo va a ocurrir, Gudrun asume que las cosas empiezan a fallar, que nada llega a realizarse, que todo se marchita antes de florecer. Por ello, Gudrun envidia la espontaneidad que hay en la otra pareja, esa infantil suficiencia a la que ella nunca podrá aspirar.

Como afirma Birkin, Gudrun es una amante innata, exactamente igual que Gerald. Si las mujeres son esposas o son amantes, Gudrun es una amante. Necesita un nuevo espacio donde estar. Pero piensa que un mundo nuevo es una evolución del actual y que aislarse con otra persona no equivale, ni mucho menos, a encontrarse en un mundo nuevo, sino simplemente a ponerse a salvo con las ilusiones que se tengan. La tensión sexual que hay entre Gudrun y Gerald domina todo. Aquella fuerza sus actitudes para atormentar a éste. Lawrence enfatiza constantemente la ausencia de compasión que esta mujer manifiesta ante otras personas. Poco a poco se va configurando en ella la profunda resolución de enfrentarse a Gerald. Uno de los dos tenía que vencer al otro, y pronto se establece un extraño combate entre la conciencia normal de ella y la pavorosa conciencia de nigromancia que él poseía.

Gudrun sabe que Gerald la quiere. Está segura de él. Y, sin embargo, no puede desasirse de un cierto dominio de sí misma. No aguanta que él le haga preguntas. Se abandona con deleite a ser amada por él, pero no puede ser espontánea, no se atreve a acercarse totalmente desnuda a su desnudez, abandonando todo reajuste, cediendo en perfecta fe con él. Y, aunque disfruta de él plenamente, nunca están del todo juntos en el mismo momento, uno de los dos siempre se queda un poco fuera.

En el capítulo XXX ('Snowed Up'), el capítulo climático de la obra, tras la partida de Ursula y Birkin, Gudrun se siente con las manos libres para enfrentarse a Gerald:

"As they grew more used to each other, he seemed to press upon her more and more. At first she could manage him, so that her own will was always left free. But very soon, he began to ignore her female tactics, he dropped his respect for her whims and her privacies, he began to exert his own will blindly, without submitting to hers". (p. 496).

En seguida, le confiesa a Gerald que la primera vez que él acudió a ella no tuvo más remedio que apiadarse, pero que nunca hubo amor, y le reprocha su rudeza y su falta de delicadeza. Gerald se sume en el espanto y la desesperación, y llega a la conclusión de que únicamente podrá recuperar su libertad si la mata. Pero quien muere es él. Y es que, como ha reparado Philippa Tristram (1980: 146), en *Women in Love*, la batalla entre *Eros* y *Thanatos* se polariza en el macho y en la hembra respectivamente. Los hombres poseen el instinto para la vida; las mujeres, el instinto para la destrucción. De ahí que se insista continuamente, desde diferentes ángulos críticos, en que Lawrence tuvo que haberse percatado del papel destructivo representado por Gudrun en la saga de los Nibelungos. Niven (1978: 110) es uno de los muchos que piensan que los nombres de los personajes parecen haber sido cuidadosamente elegidos por el autor. Efectivamente, Gudrun y Ursula representan los dos motivos de la cultura occidental: el mítico pagano y el espiritual cristiano. El hombre de Gudrun procede del folklore del Norte de Europa; aparece siempre en un contexto pagano e, invariablemente, es causa de infiunio, de destrucción. Ursula, por otra parte, es el nombre de una santa inglesa, hija de un rey cristiano. También podría conectarse con Horsel, la diosa de la Luna, y con Isis, la diosa egipcia de la Naturaleza. Las imágenes de la luna y de la naturaleza que Lawrence asocia con Ursula sugieren estas conexiones. Existe también la Orden de las Ursulinas, una orden de religiosas que se fundó para enseñar y santificar a las mujeres. De este modo, el nombre de Ursula parece doblemente apropiado. El de Gerald deriva de una raíz germánica que significa "guerrero" y, como Sigurd, el amante de Gudrun en la *Volsunga Saga*, muere joven. En cuanto al nombre de Birkin, la palabra existe en inglés sólo como forma dialectal norteña del término "birch" (vara), asociación apropiada al carácter del personaje. Además, el adjetivo "bir-

kie" indica agresividad y presunción, una asociación secundaria que pudo haber contrariado la mente de Lawrence. Por último, el nombre de Loerke procede de Loki, el dios nórdico-maligno que planea la destrucción de Balder. Loerke se recrea contemplando el desgajamiento de Gudrun y Gerald.

Frente al carácter afirmativo y categórico de Gudrun, Ursula aparece más tímida, respondiendo "I don't know", "It depends", "I'm not sure" a las preguntas de su hermana. Desea el conocimiento que puede proporcionar la vida tanto como ella, pero no lo limita al mundo social. Está convencida de que existe otro tipo de mundo comprensible, sobre el que se superpone el mundo social como un velo que eclipsa a aquél otro. En realidad, Ursula no se ve a sí misma como un ser social. De hecho, durante el curso de la novela, tanto ella como Birkin abandonan sus profesiones. A Ursula únicamente le preocupa su propia alma privada o cualquier relación íntima que pueda fraguar con alguien. El mérito social significa poco para ella. En actitud, si no de hecho, se ha dado de baja de la sociedad. La búsqueda se dirige exclusivamente a su propio ser. En el capítulo XXVI ('A Chair'), exclama libremente: "No deseo heredar la tierra. No quiero heredar nada". Eso sí, quiere aceptar un mundo distinto en el que las cosas y las posesiones carecen de significado.

Birkin aparece ante ella en el capítulo III ('Class-room') como una visión: "Está muy oscuro. ¿Encendemos la luz?". Y, en realidad, va a alumbrar material y metafísicamente a Ursula. El ritmo irregular de sus dos vidas nunca desaparece completamente; incluso en medio de sus peleas febres, están unidos por una disposición tranquila, muy distinta de esa lucha destructiva en la que Gudrun y Gerald permanecen atrapados. Las peleas de Ursula y Birkin son productivas. Todas terminan en reconciliación. La armonía siempre queda restaurada. Ursula ha vivido ensimismada, para sí misma, trabajando y avanzando día a día, pensando siempre, procurando captar la vida, asirla en su propio entendimiento. En los primeros momentos de la relación con Birkin, ella esconde sus sentimientos, los esconde incluso a sí misma. En el capítulo XI ('An Island'), Ursula es separada simbólicamente por Birkin de la sociedad que ella conoce y, consiguientemente, de todas las convenciones de esa sociedad.

Ursula rechaza instintivamente la soberanía masculina tipificada en el capítulo XIII ('Mino'), a través de la parábola del gato y su comportamiento con la gata extraviada. Sin embargo,

reconoce que está enamorada de Birkin y que no puede soportar su ausencia. Percibe con sutileza que Birkin nunca se entregará a ella de manera definitiva, ya que él no cree en el abandono definitivo y así lo afirma abiertamente. Este es su desafío. Pero ella está dispuesta a pelear con él por ello, porque cree en la rendición sin condiciones al amor. Cree que el amor supera con mucho al individuo; en cambio, él dice que el individuo es más que el amor o cualquier relación. Ella cree que el amor lo es todo y que el hombre tiene que rendirse. Si él se convierte en su hombre de modo absoluto, ella, a cambio, será su humilde esclava, le guste o no le guste serlo.

He aquí, pues toda una serie de puntos de vista encarnados en los distintos personajes. *Women in Love* presenta así una serie de contrastes: el contraste entre la vida interior y la vida exterior de los personajes; el contraste entre la reacción interna de un personaje y la de otro en circunstancias similares; el contraste entre los dos hombres; el contraste entre las dos mujeres; el contraste entre dos parejas de amantes, por separado y juntos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- HOBSBAUM, Philip. 1981. *A Reader's Guide to D.H. Lawrence*. London: Thames and Hudson.
- LAWRENCE, D.H. 1980. *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LEAVIS, F.R. 1974. *D.H. Lawrence, novelista*. Barcelona: Barral Editores, S.A.
- NIVEN, Alastair. 1978. *D.H. Lawrence: The Novels*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROBSON, W.W. 1983. "D.H. Lawrence and *Women in Love*". In: B. Ford, ed., *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 7. Harmondsworth: Penguin Books.
- TRISTRAM, Philippa. 1980. "Eros and Death (Lawrence, Freud and Women)". In: Anne Smith, ed., *Lawrence and Women*. London: Vision and Barnes & Noble.

ELEMENTOS RECURRENTES EN *ENGLAND, MY ENGLAND*

María B. NADAL BLASCO

Possiblemente, la gran influencia de la producción novelística de D.H. Lawrence ha hecho que el resto de su obra literaria permanezca en un segundo plano, como es el caso de las "short stories". Sin embargo, como señala F.R. Leavis, la importancia de éstas es tal, que sólo con ellas, Lawrence habría conseguido un puesto de primer orden entre los grandes escritores, "not merely among the memorable, but among the great". (1968: 257).

La colección de relatos que nos ocupa, aunque publicada en 1922 bajo el título general de *England, My England*, fue escrita entre 1913 y 1919, años de conflagración mundial en los que Lawrence creó sus mejores novelas, *The Rainbow* y *Women in Love*, con las que *England, My England* guarda cierta relación. Lawrence había publicado en 1914 su primer volumen de narraciones, y después de *England, My England* seguirían varios más, pues las "short stories" son una constante en su obra literaria.

England, My England se compone de diez narraciones, cada una con personalidad propia y una línea argumental independiente, lo que hace algo arriesgado extraer características comunes a todas ellas. Sin embargo, existe una temática de fondo que está presente en todos los relatos, y por encima de ésta, una serie de elementos diversos más concretos que a veces atraen en torno suyo a ciertas narraciones, formándose así varios grupos de relatos en base a dichos elementos.

La temática de fondo, que es fundamental no sólo en *England, My England*, sino en toda la obra de Lawrence, se centra en la relación, más o menos conflictiva, entre los sexos y en la importancia de la atracción física en los protagonistas. En algunos relatos, el problema radica en la dificultad de encontrar el amor; en otros, el amor existe en un principio, pero resulta complicado o incluso imposible evitar su deterioro.

En cuanto a los elementos recurrentes de carácter concreto destaca la Primera Guerra Mundial, más o menos decisiva en el desarrollo de la trama pero casi siempre presente (cosa lógica si recordamos la época en que Lawrence escribió estos relatos), y el ambiente opresivo y cargado –sea rural o urbano– en que se mueven los personajes, con una única excepción, "Monkey Nuts", cuyo tono es más bien ligero y en el que se observan ciertos toques de humor.

Dominan, sin embargo, las narraciones enmarcadas en un entorno minero-industrial, deprimente y sucio. Los adjetivos "ugly", "cold", "gloomy" son una constante en sus descripciones. Este reiterado énfasis en la fealdad de las poblaciones industriales surge de la aversión de Lawrence hacia ese ambiente y el tipo de vida que representa, tan familiar para el autor. En uno de sus ensayos, Lawrence se refiere a las nefastas consecuencias de la industrialización:

"The real tragedy of England, as I see it, is the tragedy of ugliness. The country is so lovely; the man-made England is so vile... Now though perhaps nobody knew it, it was ugliness which betrayed the spirit of man, in the nineteen century. The great crime which the moneyed classes and promoters of industry committed in the palmy Victorian days was the condemning of the workers to ugliness, ugliness, ugliness: meanness and formless and ugly surroundings, ugly ideals, ugly religion, ugly hope, ugly love, ugly clothes, ugly furniture, ugly houses, ugly relationships between workers and employers. The human soul needs actual beauty even more than bread". (Salgado 1982: 17-18).

Por último, cabe señalar ciertos elementos que resultan cruciales en el desarrollo de la narración y que se repiten en algunos relatos: el cambio de roles entre los sexos a consecuencia de la guerra, el contacto físico entre dos personas y en otras ocasiones, la importancia de las diferencias sociales, como veremos a continuación.

Tanto en "Tickets, Please" (1918) como en "Monkey Nuts" (1919), las protagonistas desempeñan papeles tradicionalmente reservados a los hombres. En "Tickets, Please", un grupo de chicas, cobradoras de una línea de tranvías, se une para vengarse del inspector de la misma, un verdadero Don Juan que ha flirteado con todas ellas, pero evitando en todo momento una relación madura, comprometida. La narración resulta enormemente original, pues rompe muchas convenciones: en primer lugar, el trabajo que realizan estas mujeres (sustituyendo a los hombres, que están en el frente), que en aquella época era exclusivo de los hombres. Por otra parte, la utilización de uniformes, muy parecidos al de los militares, les confiere un aspecto varonil y combativo. Finalmente, su violenta agresión al inspector resulta desconcertante y por supuesto, exagerada; incluso ellas se dan cuenta de que han ido demasiado lejos. Se parodia, además, la tradicional situación –literaria y real– de la chica elegida entre muchas otras por el apuesto galán. Como señala Hilary Simpson (1982: 69), su actitud supone la ruptura de varios tabúes:

"They have attacked the double standard and their own status as sexual objects; attacked the notion that women are incapable of solidarity and must always compete with each other when a man is at stake; and shown themselves capable of violent action".

Si en "Tickets, Please" un grupo de chicas se une para enfrentarse a su antagonista, en "Monkey Nuts" son dos amigos los que se sublevan contra la "tiranía" del sexo opuesto. En esta narración, una joven, Miss Stokes (nótese que el autor nunca cita su nombre, subrayando así su autoridad), trata de conquistar a un tímido soldado, Joe, interesada únicamente en su aspecto físico, lo cual suele asociarse no a la mujer, sino al hombre. Joe es víctima de un verdadero asedio por parte de Miss Stokes: siempre es ella quien toma la iniciativa, incluso en el contacto físico, mientras que Joe carece de la energía suficiente para rechazarla. Por eso, cuando gracias a la mediación de su amigo, el cabo Albert, logra deshacerse de ella, "... (he) felt more relieved even than he had felt when he heard the firing cease, after the news had come that the armistice was signed". (Lawrence 1979: 90). Simpson hace hincapié en esta comparación (1982: 70), pues de ella se deduce que la revolución sexual es para los hombres mucho más perturbadora de lo que puede ser una guerra.

En estas dos narraciones hay que destacar el papel del uniforme de las protagonistas, que las convierte en seres duros, y a la vez, invulnerables: es significativo que cuando Albert logra romper la resistencia de Miss Stokes, ésta no lleva su uniforme habitual, sino una indumentaria típicamente femenina.

Como podemos observar, Lawrence muestra en estos relatos unas situaciones provocadas por los condicionantes de la guerra, que marcó un hito fundamental en la emancipación de la mujer. La guerra contribuyó al incremento de puestos de trabajo femeninos, lo que redundó, a su vez, en una mayor libertad para la mujer, libertad que implicaba una permisividad notable en cuestiones sexuales. De todos modos, estos no eran los cambios que Lawrence había deseado para mejorar la sociedad de su tiempo: él abogaba por una mayor compenetración entre los sexos; por ello, la conquista por parte de la mujer de funciones hasta entonces exclusivas del hombre dejaba sin resolver el problema de fondo. Es muy probable, por tanto, que el propósito de estas narraciones fuera señalar el camino erróneo que iba tomando la emancipación femenina.

En cualquier caso, la postura de Lawrence con relación a la mujer fue endureciéndose con el paso del tiempo: el antifeminismo latente en la descripción de Clara en *Sons and Lovers* se hace patente a partir de la postguerra, así como también una clara defensa de la hegemonía del varón. (Simpson 1982: 63-96).

En "The Horse Dealer's Daughter" (1916), "The Blind Man" (1918) y "You Touched Me" (1919), el contacto físico entre dos personas constituye el elemento más destacado. Sabida es la importancia que Lawrence concede a esta relación –crucial para la comunicación entre los individuos– y su convicción de que el sentido del tacto va unido a la honestidad y el conocimiento. Este rasgo da a los tres relatos una calidad especial: la atmósfera es más intimista y el lector puede profundizar mejor en los mecanismos psicológicos de los protagonistas. Ese bucear en la mente de los personajes nos permite comprender sus extrañas reacciones –aparentemente ilógicas– que de otro modo, resultarían difícilmente verosímiles. Así, en "The Horse Dealer's Daughter", dos seres prácticamente desconocidos entre sí deciden unir sus vidas tras unas horas de relación. Como cabe suponer, la atracción física es un elemento imprescindible en este proceso.

"The Blind Man" nos presenta una joven pareja, Isabel y Maurice, que está esperando un hijo, al que la mujer teme y de-

sea, pues piensa que quizás pueda distanciarlos (lo que en realidad ocurre en "England, My England" y en las novelas de D.H. Lawrence en general). Por otra parte, sus sentimientos mutuos sufren continuos altibajos, motivados principalmente por la ceguera del protagonista, causada por la guerra. La originalidad de este relato radica en que el contacto físico ocurre entre dos personas del mismo sexo –otro tema recurrente en este autor–. Su efecto es fundamental, ya que logra una doble transformación: mientras Maurice recobra la seguridad en sí mismo, su antagonista queda despojado de su aparente fortaleza, como si las manos del ciego hubieran puesto al descubierto su interior, interior que siempre se esforzó en ocultar a todo ser humano:

"She (Isabel) knew that he had one desire –to escape from this intimacy, this friendship, which had been thrust upon him. He could not bear it that he had been touched by the blind man, his insane reserve broken in. He was like a mollusc whose shell is broken". (Lawrence 1979: 75).

En "You Touched Me", una leve caricia que la protagonista dedica en la oscuridad al que cree su padre enfermo (pero es en realidad un hijo adoptado por éste) es el detonante de un complejo cúmulo de sensaciones y sentimientos que, como en "The Horse Dealer's Daughter", acaban en boda. Sin embargo, lo importante no es tanto el resultado como el complicado proceso que conduce a ese desenlace.

En "You Touched Me" –como también en "The Primrose Path" (1913) y "Fannie and Annie" (1919)– Lawrence hace unas observaciones muy interesantes sobre las clases sociales de las poblaciones industriales: así, el ambiente fabril que rodea a las protagonistas de "You Touched Me" es un factor que dificulta enormemente la obtención de un buen partido:

"Matilda and Emmie were already old maids. In a thorough industrial district, it is not easy for the girls who have expectations above the common to find husbands. The ugly industrial town was full of men, young men who were ready to marry. But they were all colliers or pottery-hands, mere workmen". (Lawrence 1979: 107).

En la misma línea, "Fannie and Annie" es una reflexión sobre las tensiones originadas por las diferencias sociales. La llegada de Fannie a la estación subraya el contraste entre su distin-

ción y la atmósfera industrial, sucia y proletaria que encuentra a su alrededor. Aunque la distancia entre Fannie y el entorno parece insalvable, Fannie decide en el último momento su completa incorporación al mundo que la rodea.

En cualquier caso, el entorno sociológico que nos muestra Lawrence está siempre en función de los personajes. Estos, si quieren "vivir" de verdad, deben aprender a comunicarse con él, evitando el aislamiento. Por ejemplo, en "You Touched Me", la llegada de Hadrian a la casa supone el final del aislamiento de los Rockley por su unión con Matilda. El simbolismo que sugiere la descripción de la casa, junto al taller de alfarería abandonada, y separada del mundo exterior por un grueso muro, no puede ser más evidente.

Por último, vamos a referirnos a la narración que da título al volumen, "England, My England" (1915) y que por su mayor complejidad, exige un estudio más detallado. Se ha dicho que en ella Lawrence critica en la figura de Egbert los rasgos más detestables de la Inglaterra de su tiempo: decadencia, diletantismo y ostentación de falsas dotes artísticas, lo que enlaza con la ironía del título, tomado de un poema patriótico de W.H. Henley,

"What have I done for you,
England, my England?"

(Hobsbaum 1981: 33-34)

Contrastando con la decadencia de Egbert, se muestra la energía de los Marshall, que parecen representar los valores positivos y perennes de la vieja Inglaterra. Aunque esta interpretación es válida a grandes rasgos, habría que matizarla un poco: más que rechazar a Egbert, Lawrence parece indicar que el hombre no puede evadirse de la responsabilidad de vivir, ya que si lo hace, se convertirá en un inadaptado que sólo conseguirá provocar su aislamiento, el rechazo de lo demás y finalmente, su propia destrucción.

Egbert quiere vivir su vida, al margen del mundo y de la sociedad; sin embargo, el relato nos muestra que el protagonista choca continuamente con ésta, pues se niega a respetar su idealismo; Egbert rechaza la "esclavitud" del trabajo, pero debe reconocer que sus ingresos son insuficientes para mantener a su familia; se niega a admitir que la herida de su hija revista gravedad, pero Joyce quedará lisiada para siempre; está por encima de

la rivalidad entre Inglaterra y Alemania, pero, irónicamente, morirá en la guerra.

De todos modos, aunque es la personalidad de Egbert la causa remota de todo lo que ocurre en la narración, su esposa y el padre de ésta, Godfrey Marshall, influyen negativamente en el carácter del protagonista. De hecho, Winifred es el agente que provoca la frustración irreversible de su esposo: desde el momento en que nace su primogénita, Egbert queda relegado a un segundo plano y todo empieza a funcionar mal, pues para él la pasión física entre ellos es lo más importante. En realidad, su relación resulta imposible porque simbolizan principios divergentes: Winifred –y todos los Marshall– representan la responsabilidad, el sentido del deber, la realidad del presente y la preocupación por el futuro, es decir, el lado práctico de las cosas. Por el contrario, Egbert personifica la libertad, la negación del poder y de la responsabilidad, la indiferencia por el presente y la nostalgia del pasado; simboliza la belleza, aquello de lo que Winifred puede prescindir. Sin embargo, ¿no es necesaria la belleza? Como hemos visto más arriba, Lawrence estaba convencido de que es imprescindible. Hay una doble imagen en la narración que refleja la ambivalencia de Egbert: es tan insignificante como un gato, pero tan hermoso –y a la vez, frágil– como una flor:

"...he was like a cat one has about the house, which will one day disappear and leave no trace. He was like a flower in the garden, trembling in the wind of life, and then gone, leaving nothing to show". (Lawrence 1979: 15).

Por otra parte, la dependencia, no tanto económica como psicológica de Winifred respecto a su padre es otro factor negativo en el desarrollo de los acontecimientos: quizás se trata de una velada crítica de Lawrence a la influencia excesiva de los padres sobre los hijos, que él sufrió personalmente. (Nótese que dicha relación se establece entre sexos distintos).

Hay que destacar, asimismo, el papel del escenario, del que se subraya reiteradamente su carácter aislado y primitivo: el refugio ideal para una persona como Egbert:

"The timbered cottage, with its sloping, cloak-like roof was old and forgotten. It belonged to the old England of hamlets and yeomen. Lost all alone on the edge of the common... it had never known the world of today". (Lawrence 1979: 8).

Este entorno idílico parece el reflejo de un nuevo paraíso: el hombre en contacto directo con la naturaleza, al margen de la civilización y ocupado en un trabajo físico que no le fatiga, sino que le divierte. (Como vemos, un modo de vida reivindicado por el Romanticismo y propuesto también por Lawrence). Hay ciénagas y serpientes, pero aquéllas están más allá del jardín y éstas, aunque a veces se acercan a la casa, no parecen suponer peligro alguno. Sin embargo, los hechos vienen a confirmar que este paraíso era sólo una ilusión. El desencanto empieza por el distanciamiento progresivo de Winifred, y después, el accidente de Joyce acaba con el hechizo. A pesar de todo, Egbert sigue refugiándose en Crockham Cottage, pero ahora su atmósfera es opresiva, agobiante, y las serpientes le contagian su veneno:

"The sense of frustration and futility, like some slow, torpid snake, slowly bit right through his heart. Futility, futility: the horrible marsh-poison went through his veins and killed him". (Lawrence 1979: 29).

En unos ensayos, Lawrence se refiere al simbolismo de la serpiente, relacionándola con el inconsciente del hombre. Para este autor, la serpiente "... is the spirit of the great corruptive principle, the festering cold of the marsh". (Salgado 1982: 83). Como podemos observar, Lawrence expone aquí con claridad lo que deja entrever la narración.

Cabe concluir, pues, que en este relato se aprecia una doble interpretación: por una parte, el protagonista refleja una actitud nihilista que nos recuerda a algunos personajes de Thomas Hardy: carente de ambiciones, con una indiferencia total hacia el dinero o el éxito, Egbert llega a la conclusión de que la vida no merece la pena:

"No Winifred, no children. No world, no people. Better the agony of dissolution ahead than the nausea of the effort backwards... Let the black sea of death itself solve the problem of futurity. Let the will of man break and give up". (Lawrence 1979: 39).

Por otro lado, la narración tiene carácter didáctico: parece una advertencia del autor, que muestra la imposibilidad de vivir en un mundo ideal, a la medida de nuestros sueños, ignorando la realidad que nos rodea. Significativamente, es Godfrey Marshall el personaje más feliz de la narración: un hombre enérgico, práctico y realista.

Observamos, pues, que en los personajes de estos relatos, los problemas surgen siempre de una inadaptación al entorno (caso claro de Mabel, la protagonista de "The Horse Dealer's Daughter") y sobre todo, de las tensiones entre los sexos, bien dentro del matrimonio o fuera de él. Esta inadaptación no sólo se limita a seres distantes o introvertidos, sino a todo el que, de alguna manera, trata de evitar la relación sincera con los demás, como Bertie en "The Blind Man" o el inspector de Tickets, Please".

Por tanto, según el mensaje de Lawrence en estas narraciones, el hombre, para que pueda realizarse como tal, no sólo necesita que su vida afectiva funcione adecuadamente, sino también que su comunicación con el medio sea completa y real. Respecto a la relación entre la pareja, este autor parece considerar a los hijos como un elemento perturbador de su intimidad: es significativo que él los evitó en la vida real.

Finalmente, hay que señalar que, observados los relatos desde un punto de vista cronológico, se aprecia en ellos una evolución en la actitud del autor: así, "The Primrose Path" (1913) y "England, My England" (1915), son las narraciones más sombrías de toda la colección, tanto por el tratamiento como por su desenlace; constituyen una amarga reflexión sobre el absurdo de la existencia y la soledad del hombre. Sin embargo, en los relatos restantes –escritos en su mayoría entre 1918 y 1919– aunque se mantiene la temática recurrente principal, Lawrence logra superar el nihilismo que afecta a las narraciones primeras.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- HOBBSBAUM, P. 1981. *A Reader's Guide to D.H. Lawrence*. London: Thame and Hudson.
- LAWRENCE, D.H. 1979 (1922). *England, My England*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LEAVIS, F.R. 1968 (1955). *D.H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth: Penguin Books.
- SAGAR, K. 1979. *D.H. Lawrence: A Calendar of His Works*. Manchester University Press.
- SALGADO, G. 1982. *A Preface to Lawrence*. London: Longman Group.
- SIMPSON, H. 1982. *D.H. Lawrence and Feminism*. London: Croom Helm.

INDICE GENERAL

Prólogo	1
Carmelo CUNCHILLOS JAIME, <i>Traducciones inglesas del Quijote: La traducción de Phillips (1687)</i>	3
Ignacio VAZQUEZ, <i>La enseñanza de la cohesión en Inglés</i>	21
José Luis OTAL CAMPO, <i>Aspectos de la función textual de léxico</i>	35
Macario OLIVERA VILLACAMPA, <i>Las causas de divorcio en «Utopia»</i>	45
José M. BARDAVIO, <i>La estructura síquica de «Romeo Montesco»</i>	57
F. Javier SANCHEZ ESCRIBANO, <i>La unidad de tiempo en «Romeo and Juliet»</i>	71
Carmen OLIVARES, <i>La Ciencia-Ficción puente entre las dos culturas</i>	81
Francisco COLLADO RODRIGUEZ, « <i>The Lord of the Rings</i> : notas para una interpretación del mito	89
Carmelo CUNCHILLOS JAIME, <i>D.H. Lawrence y la renovación literaria de principios de siglo</i>	109
Ramón PLO ALASTRUE, « <i>Sons and Lovers</i> »: <i>La aventura del héroe</i>	119
Susana ONEGA, <i>Constantes temáticas en «The Rainbow»</i>	135
Francisco COLLADO RODRIGUEZ, « <i>Women in Love</i> »: notas sobre el lenguaje poético y el punto de vista	151
Manuel GORRIZ VILLARROTA, <i>Ánalisis de los personajes en «Women in Love»</i>	159
Maria B. NADAL BLASCO, <i>Elementos recurrentes en «England, my England»</i>	171
Indice general	181