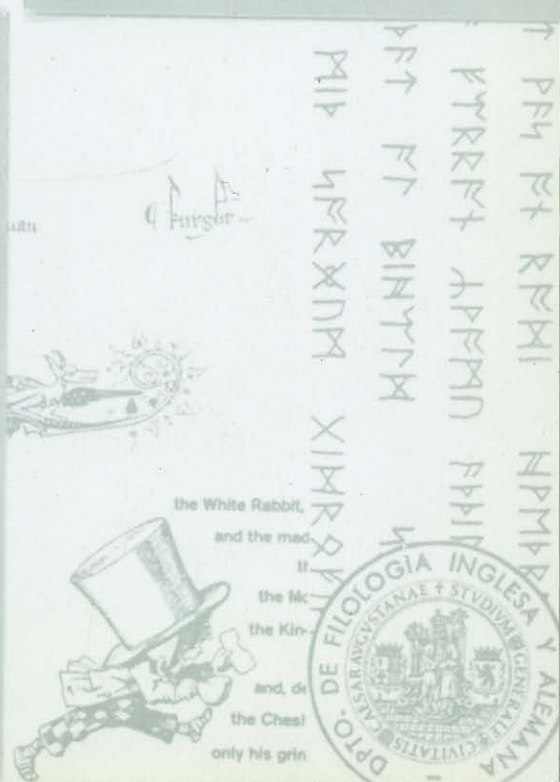


MISCELANEA

Vol. 8 (1987)

[illegible]

CONSEJO DE REDACCION

Enrique ALCARAZ VARO, Universidad de Alicante
José Luis CARAMES LAGE, Universidad de Oviedo
Javier COY FERRER, Universidad de Salamanca
Juan de LA CRUZ FERNANDEZ, Universidad de Málaga
Teresa FANEGO LEMA, Universidad de Santiago de Compostela
Enrique GARCIA DIEZ, Universidad de Valencia
María LOZANO MANTECON, U.N.E.D. (Madrid)
Susana ONEGA JAEN, Universidad de Zaragoza
María Teresa TURELL JULIA, Universidad de Barcelona
Ignacio VAZQUEZ ORTA, Universidad de Zaragoza

Francisco COLLADO RODRIGUEZ, Secretario-Coordinador,
Universidad de Zaragoza

CONSEJO DE REDACCION

Director: D. JUAN VARGAS, Universidad de Alicante
Vice-Director: D. JUAN VARGAS, Universidad de Oviedo
Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Salamanca
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Málaga
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Santiago de Compostela
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Valencia
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, U.N.E.D. (Madrid)
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Zaragoza
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Barcelona
Vice-Secretario: D. JUAN VARGAS, Universidad de Zaragoza

Editor: D. JUAN VARGAS, Secretario General

MISCELANEA

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA INGLESAS

8

© Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
Universidad de Zaragoza

I.S.S.N.: 0214-0586
Depósito legal: Z-610-88

Composición de textos: Concha Relancio López
Maquetación: Félix Peláez Villar
Edita: Secretariado de Publicaciones
Universidad de Zaragoza

FUNCION DEL PRESTAMO EN EL DISCURSO PROPAGANDISTICO

Santiago ALDEA

EL DISCURSO PUBLIPROPAGANDISTICO (DPP)

En el complejo marco de la comunicación de masas pueden distinguirse, con suficiente nitidez, las zonas ocupadas por los DPP. Se trata de discursos con una *maquetación o estructura externa* que los identifica como tales: graffas, tópicos, fórmulas ("vote a; compre..."), técnicas (p.e. el eslogan) constituyen otros tantos parámetros pragmáticos identificativos. Por otra parte, su *organización o estructura interna* es también específica: sintaxis abreviada, adjetivación paroxística, procedimientos lexicogenésicos, etc., hacen que el receptor "sepa" acerca de los mismos, "acepte" sus propuestas de acuerdo con un tipo de hipercodificación social mayoritariamente asumida.

El carácter utilitario y la naturaleza persuasiva de tales discursos, condicionan tanto las circunstancias del proceso de comunicación, como la estructuración de los distintos niveles del sistema lingüístico. Atendiendo, por ejemplo, al componente sintáctico, observamos cómo la supresión de elementos origina un sintaxis fragmentaria, que simplifica la frase y disocia las relaciones lingüísticas.

"NAPOLEON una historia de amor y de fragancia... hasta el fin".

"Con el frigorífico EDESA, horas y horas de grata compañía".

El Sintagma Preposicional ("Con el frigorífico..."), expresión de la circunstancia, es gramaticalmente independiente del Sintagma Nominal ("horas y horas"), sin que aparezca ningún índice verbal. El consecuente reduccionismo conceptual no importa en estos discursos, donde se trata únicamente de mover al receptor de acuerdo con las metas de la Unidad-Fuente².

En el contexto de mercado en que se produce esta comunicación, el receptor acepta, por ejemplo, fórmulas de apelación directa e imperativa que rechazaría en otros discursos. Es tan íntima la relación entre apelación imperativa y maquetación publicpropagandística que, fuera de este contexto comunicativo, tal esquema "contrariement aux apparences, elle n'a pas de force persuasive" (Perelman, 1970:213). Resulta curioso subrayar los esfuerzos de los interlocutores para evitar los mandatos directos en discursos no publicpropagandísticos, lo que origina un variopinto muestrario de variantes estilísticas: imperfectos y potenciales de cortesía, interrogaciones retóricas, etc., disimulan la expresión verbal de una orden.

Igualmente resultan afectados los restantes componentes (Semántica, Fonología), pero, en este trabajo, nos limitaremos al estudio de los préstamos.

FUNCION DEL PRESTAMO

Las lenguas poseen distintos procedimientos para aumentar su caudal léxico. Unos, son de *carácter interno*, como las fórmulas de derivación y composición, y otros de *tipo externo*, mediante la incorporación de términos provenientes de otras lenguas. La necesidad de lexicalizar nuevos inventos o técnicas, las relaciones políticas y comerciales, etc., constituyen otras tantas causas extralingüísticas que se unen a las de carácter lingüístico, como la mayor eficacia semántica del préstamo o la existencia de "huecos" en la lengua receptora³, para explicar los intercambios entre las comunidades lingüísticas.

En el DPP, el préstamo cobra una dimensión singular. Vía habitual de penetración⁴, su presencia es de tal intensidad que se ha podido hablar de *senomanía*, que no se limita a adoptar palabras extranjeras, sino que recurre, incluso, a procedimientos de hipercaracterización (p.e. nombres castellanos con genitivo sajón: "Paco's"; nombres-marca, como "Pelouse", que no presentan un producto francés ni significan nada como nombre común, en desacuerdo con la norma ortográfica francesa). A semejanza de los "sabirs" o embriones de lenguas con una gramática rudimentaria⁵ y de otras lenguas utilitarias, el léxico del DPP, con marcada preferencia por las soluciones inglesas, podría considerarse el nuevo "pidgin" de los tiempos modernos.

Tratándose de un discurso utilitario e intencional, estructurado con una finalidad persuasiva, el préstamo responde a su particular estrategia comunicativa:

I.- *Importancia de los factores asociativos del significado.* Así, "Pelouse" debe "sonar" a francés, pues se trata de una marca de perfumes. La cosmética, normalmente relacionada con un contexto femenino, ha tenido que destacar aspectos "viriles" en la publicidad dirigida al público masculino, lo que ha llevado a nombres-marcas que favorecían tales asociaciones: Napoleón, Argón...".

II.- *Sumisión de los aspectos normativos a los fines prácticos de la comunicación persuasiva.*

III.- *Desarrollo de un modelo particular en su producción que afecta a los distintos niveles del sistema lingüístico.*

A. El préstamo patente

1.- El préstamo, argumento retórico

El DPP no sólo se sirve de los préstamos ya existentes, sino que él mismo los crea, consume y vulgariza. Se trata de una imparable carrera a la búsqueda de novedades, que responde a la necesidad de apoyar las connotaciones sugeridas por los vocablos extraños e, incluso, por las simples grafías. De esta forma, los textos se especializan de acuerdo con la asociación de prestigio buscada: perfumes

(francés), técnica (alemán), diseño (italiano), tecnología y consumo (inglés), etc. Sin necesidad de apoyarse en la estrategia de los "made in", se consiguen similares efectos.

Penetra así un léxico que contrasta con las normas fonéticas del español, caracterizado por grafías extrañas, grupos consonánticos anómalos, calcos y préstamos sintácticos ("Chez Carlos, Gordon's") y hasta confusos conglomerados que reúnen términos en varias lenguas:

- Brut by Faberge, eau de toilette, set masculino completo.
- Vasos, agua, vino, on the rock y vermouh.
- Los amantes de los bouquets puros... no cambiarían su

Martini cocktail...

Incluso los productos propios se sirven de grafías prestadas o no asimiladas: "Dyc, el viejo whisky español".

Ante las realidades nuevas que necesitan una designación lingüística, puede optarse por varias soluciones:

- *activar* los mecanismos propios del idioma y crear términos "ad hoc".
- incorporar el término en su lengua originaria, manteniendo su estructura: *préstamo de significado*.
- crear un equivalente indígena que corresponda a una base léxica propia: *préstamo por traducción*.
- incorporar el término y adaptarlo a las reglas fonético-fonológicas propias.

Aunque sean frecuentes los préstamos de significado y por traducción, lo que caracteriza al DPP es la abundancia de préstamos patentes. Grafías inusuales o contrarias a las normas fonológicas del español ("w, bh, th") se mantienen sin adaptación, con el fin de subrayar visualmente el origen del producto.

El grafema, como el fonema, es un modo de representación de la sustancia fónica que, de acuerdo con R. Jakobson, nos procura la visión sobre el constituyente físico de la palabra. Como entidad del plano de la expresión de código escrito (código por sustitución.

P. Guiraud, 1975), pertenece a un inventario limitado y entra en combinación con otros grafemas para constituir sartas visuales dotadas de significado.

El DPP transforma, con frecuencia, el sentido indicado del grafema, tendiendo a la semantización de la grafía. Coincide, en esta orientación, con determinados planteamientos del texto poético, donde el "grafema intencional" (C. Crisan, 1973: 41) también se semantiza para la consecución de nuevos valores expresivos.

Tanto si se obtiene la semantización con el empleo de grafías extrañas, como si se basa en fórmulas iconográficas (el grafismo imita la imagen que se desea asociar), el procedimiento pretende relacionar la propuesta con determinados estereotipos sociales acerca del origen del producto. Se asegura así, de forma redundante, que el receptor captará la bondad de la oferta.

El mismo nombre-marca, cuando se toma directamente de otra lengua, apoya también la dimensión persuasiva. Frente al valor multívoco, pero monovalente en el plano del habla del nombre propio (E. Coseriu, 1962: 268), el nombre-marca no sólo posee valor exclusivo, incluso de carácter legal, sino que mantiene su significado y las connotaciones asociadas, de forma similar a lo que sucede en el campo literario: "J'ai Osé" (perfume), "Orgasm" (crema)... Guarda, por tanto, su entidad individual (aspecto fundamental de una marca) y acrecienta su alcance persuasivo mediante una denominación que mantiene su significado. Recuérdese, por ejemplo, la denominación, nada inocente, de una crema con el nombre "Orgasm". El resultado es un "pidgin" que se manifiesta, especialmente, en los compuestos pertenecientes a dos lenguas distintas y dirigidos a receptores que no pertenecen a ninguna de ellas:

"Aluglas (aluminio-vidrio), Braslip, D'Orlife"

Internacionalización léxica que recuerda los procedimientos de ciertas vanguardias literarias:

"New! Nouveau! Nova! la brillante novedad para vestirla..
"Cognac al eau de vie" (Saint-Remy).

II.- *Lexías Complejas*

Con frecuencia el préstamo constituye una lexía compleja formada, en este caso, sobre bases lexemáticas extrañas. Tanto si su origen es síglico, como si se trata de una composición lexemática, el receptor tendrá dificultades para reconocer los elementos originarios (en proporción con su competencia en la lengua que ha servido de base al préstamo), por lo que se agiliza el proceso de lexicalización y tiende a considerar el préstamo como una lexía simple con capacidad generativa:

Unidentified Flying Object

UFO

UFOLOGIA

UFOLOGO (existe también OVNI, sobre base hispana).

El posible carácter descomponible de los términos del compuesto en su lengua originaria se pierde, aunque se mantienen las grafías que los identifican, así como los valores asociados:

AUDIOSPY, SELECLUB, VITALSEX, SOLTHERMIC

Se trate de compuestos sobre préstamos patentes, de combinaciones de lexemas propios con extraños ("Mediaslip, Tiempo Record") o de préstamos semánticos ("Momento clave, Campaña divulgación"), el predominio de los anglicismos es abrumador, especialmente en los campos de la tecnología, el consumo y la administración.

Algunos elementos se repiten tanto que llegan a funcionar como raíces prefijas o sufijas, con capacidad generativa en la lengua receptora:

"-MAN-". Raíz sufija presente en gran número de préstamos ("recordman").

Nombres-marca: MADELMAN, BRISTOLMAN.

"-SEX-". "Sexappeal, pornosex...".

Nombres-marca: VITALSEX, LIBIDINESEX.

"CLUB-". "Cineclub",

Nombres-marca: FOTOCLUB, VIDEOCLUB.

"-FOTO-". "Fotocopia, fotogenia".

Nombres-marca: FOTOCLUB.

Raíces prefijas o sufijas con capacidad generativa, creadora de familias léxicas donde ellas son el elemento constante:

• TeleFILMS, PornoFILMS, filmar, filmación.

• RADIOteléfono, RADIOterapia, RADIOpatrulla, RADIO,

radiar.

• WernerVISION, EuroVISION, VISION, visionar.

• MOTOcross, MOTOcicleta, MOTO, motorizar.

La relación sintáctica entre los elementos del compuesto resulta muy compleja. La RAE señala dos posibilidades:

- compuestos por coordinación:
 - por concordancia
 - por aposición
 - por coordinación pura

- compuestos por subordinación:
 - cuando el segundo elemento determina al primero
 - cuando el segundo elemento determina al primero, pero como el acusativo determina al verbo.

Pero esta explicación resulta insuficiente para dar cuenta de los DPP. Por influjo de los préstamos o por afán de novedad se introducen formaciones no habituales en español:

ENEROGANGAS, AGOSTOFERTAS, REGALOFERTAS

En principio, se trata de una relación sintáctica usual en español: la aposición "Enero + gangas", pero el orden no es frecuente (ha recibido la denominación diacrónica de "latinizante"): "Determinante + Determinado". Estos esquemas piden, en español, la preposición "de": "gangas de Enero". Por influjo de los préstamos dicha fórmula se ha convertido en generativa:

BRILLOFORMULA, BLANCOLOR

La relación entre los términos del compuesto no puede explicarse con la propuesta de la RAE. En "Brillofórmula", el segundo elemento no determina al primero, por lo que nos encontramos fuera de la subordinación, pero tampoco expresa concordancia o aposición. El esquema de la subordinación debería ser ampliado. En este caso:

(Nombre-marca)	posee	que da
	"fórmula"	"brillo"

estableciéndose entre ellos una relación de finalidad".

El préstamo se ha convertido en argumento retórico. La simple graffa semantizada, el lexema que mantiene su significante originario..., pretenden asociar valores positivos al nombre-marca, de forma que el préstamo adquiere una orientación simbólica, que responde a la estrategia de la comunicación persuasiva.

Por otra parte, los préstamos han llegado a influir, de forma diversa, en el sistema lingüístico receptor. La internacionalización del léxico, con singular incidencia de los anglicismos, ha producido ya alteraciones que afectan al plano morfosintáctico: formación del plural ("slogans"), nombres femeninos acabados en "-o" y el desarrollo o inhibición de procedimientos propios según coincidan o contrasten con la lengua hegemónica (p.e. sufijos en "-AL", importancia de la voz pasiva, etc.).

B. El préstamo lexicogenésico

Basándose en B. Pottier y E. Coseriu, distingue H. Urrutia (1978), dentro del nivel o estrato léxico, dos microsistemas que apoyados en magnitudes distintas, favorecen la mejor apreciación del conjunto: Morfología y Lexicogénesis. Corresponden al campo lexicogenésico el estudio de las lexías prefijadas, sufijadas, parasintéticas e infijo-sufijadas. Nosotros consideramos, exclusivamente, la perspectiva del préstamo lexicogenésico.

I.- Lexía Prefijada

Los prefijos ofrecen una gran relación con las preposiciones (V. Lamfquiz, 1974:275). B. Pottier (1962:198) los define como "una variante combinatoria de la preposición, cuando el término de la relación no está expresado". Su valor relacional se articula, por una parte, en el plano representativo y, por otra, en los ejes de espacio y tiempo.

En el DPP aparecen todas las modalidades de prefijación propias del español, pero resulta singular la práctica irrelevancia de la dimensión espacio-temporal, frente al grado de incidencia de los valores nocionales o representativos. De esta forma, el prefijo aporta su valor sémico a la base lexicomática, a la vez que establece un sistema propio de oposiciones con independencia de la misma.

La prefijación con valor nocional constituye un procedimiento habitual para la comunicación de contenidos superlativos. Dado el carácter de estos discursos, los recursos se gastan rápidamente, produciéndose así una proliferación de refuerzos prefijales que pretenden magnificar el nombre-marca o el mensaje global: "Ultra-; Super-; Supra-; Maxi-".

"ULTRAcongelados, SUPERcinturón, SUPRA sensible".

Los prefijos superlativizadores más frecuentes tienen como étimo el latín y el griego, constituyendo, por tanto, fórmulas lexicogenésicas tradicionales en la lengua española, aunque se deba al influjo del inglés el actual carácter creativo de determinadas fórmulas lexicogenésicas.

El prefijo estadísticamente más relevante continúa siendo "Super-". L. Pignotti (1976) ha estudiado su extraordinario uso y desamentización, hasta ser sustituido por otros de la misma serie paradigmática ("Archi-; Extra-"). Procedente del adverbio latino "super", expresa una situación superior en un sentido material o figurado. Con tal valor es empleado con frecuencia ("SUPERmancha, SUPERlimpia"), pero, a juicio de Chris Pratt (1980), ha añadido la significación proveniente del prefijo en inglés ("supermarket"), de forma que "supermercado" no es un tipo de mercado matizado por

alguno de los significados del prefijo, sino que su significado proviene del étimo inmediato inglés "supermarket".

Basándose en los DPP resulta difícil decidir sobre su étimo inmediato, pues, en estos discursos, el prefijo llega a perder su valor semántico, utilizándose como nombre-marca ("Superser; Supermirafiori") y como prefijoide, lo que contrasta con su empleo habitual: "Un prefijo no funciona jamás como lexía simple (nominal o verbal), aunque, a veces, sea equivalente, por el contenido, a un relator. Por el contrario, un prefijoide puede funcionar como lexía simple con valor no exclusivamente de relator" (H. Urrutia, 1978:46):

SUPER
SUPERSHELL
CROMOSUPER
FERROSUPER

Similar comportamiento presentan los restantes prefijos superlativadores: "Maxi-; Hiper-; Ultra-; Extra-;

EXTRA largo
EXTRA cristal
EXTRA de Skol
EXTRAísimo reserva

Se ha pasado desde el valor prefijal al nombre-marca, base lexemática de un adjetivo con sufijo superlativo.

Son frecuentes también los prefijos que responden a préstamos de significado:

"TELE-". Al traducir el inglés "viewer" por "telespectador" o "televidente", pierde el significado originario "de lejos".

"AUTO-". En el sentido inglés de "self".

La propaganda política suele emplear con cautela los prefijos superlativadores. Aunque determinados tipos, como la nazi, cayeron en un colosalismo lingüístico, tal actitud no es habitual. Prevalecen las fórmulas prefijales sancionadas por la norma, con especial

hincapié en los esquemas cultistas (grecolatinos), provenientes de préstamos de significado. En realidad, se trata de prefijos que forman parte de esa "lengua de la administración total" caricaturizada por Marcuse.

"Devaluación, Multinacionales".

Sin faltar, ocasionalmente, esquemas como los anteriormente comentados: "Antiultra" (contrario a la ultraderecha).

II.- Lexía sufijada

Los sufijos son aspectivos que dan una orientación semántica al lexema (V. Lamíquiz, 1974). Su empleo, en los DPP, busca asegurar las connotaciones pretendidas por el emisor, de ahí el recurso a las lenguas clásicas y a los préstamos ingleses.

El griego, cuyo alfabeto constituye un muestrario publicitario (ALFA, coches; BETA, coches; SIGMA, máquinas de coser... OMEGA, reloj), otorga su prestigio —es la base de los tecnicismos— no sólo con las grafías, sino también con sufijos específicos:

"-ON". Su sentido habitual en español (aumentativo, tanto aplicado a nombres como a adjetivos) se pierde, dando lugar a estilemas propios de los nombres-marca: "Nylón, Perlón, Dralón".

Resulta difícil decidir, en relación con el latín, cuándo se trata de una creación normal de la lengua y cuándo de una innovación. Destacamos el frecuente uso del sufijo latino "-US", inexistente como tal en la lengua base e, incluso, en latín (morfema de la segunda y cuarta declinación): "Optimus, Findus".

A la influencia del inglés se debe el carácter creativo de ciertos sufijos o la revalorización de una acepción en detrimento de otras. Así se explica la actual vitalidad de los sufijos en "Al-", tan apreciados en todos los campos ("Opcional, Operacional, Educacional"), "-SION / SIONAR", "-ISMO" (E. Lorenzo, 1980).

"-AL". Sufijo de origen latino. Los préstamos han recalcado una de sus acepciones, "relativo a", frente a otras ("lugar, colectivo,

cualidad"). Como sufijo creador de tecnicismos, su uso proviene del campo de la medicina, donde indica la presencia de barbitúricos (P.H. Matthews, 1980). La publicidad lo ha sacado de su recoleta vida especializada, para conferirle valores alejados de su significado etimológico.

Buscando las asociaciones de prestigio, pierden también su significado etimológico otros sufijos habituales en la formación de tecnicismos; "-OL", del latín "oleum". Procede del campo de la química, donde señala la presencia de alcoholes, aspecto ignorado por los nombres-marca: "Gardol, Granitol, Venol".

Se convierten, de este modo, en pseudosufijos sin valor etimológico, que aprovechan su asociación con los tecnicismos y su carácter de préstamos, reales o hipercaracterizados, y dan lugar a esquemas relativamente organizados:

PSEUDOSUFIJO	NOMBRE-MARCA
"-AX, -EX, -IX"	Duralex, Tampax, Flex, Atrix
"-OX, -UX"	Starlux, Novilux
"-IT"	Calgonit, Norit, Fibrolit
"-IC"	Fantastic
"-OL"	Vasenol, Geniol
"-IL"	Pril, Genil

Presionado el receptor por los pseudosufijos y la abrumadora cantidad de préstamos, comienza a sentir como propias determinadas fórmulas lexicogénicas que no forman parte del español. Se popularizan, de esta forma:

- "-RAMA". Cinerama, Discorama, Dulcerama, Disegnorama
- "-MATIC". Instamatic, Filomatic, Automatic
- "-ING". Travelling, Marketing, Dancing

Las propias fórmulas lexicogénicas son empleadas para crear "etimologías populares", que resemanizan parte del lexema y enfatizan la marca:

- "¿Por qué no las graBASF?" (Cintas BASF)
- "FRINCAmente bueno" (FRINCA)

Las posibilidades expresivas de los procedimientos afijales aparecen también en la propaganda política. Contextos sociales de especial crispación, han determinado su empleo para caricaturizar, humillar o ridiculizar al contrario: "Fascilancia, Madridgrado, Tiemogrado".

C. Conclusión

El estudio del DPP, que tiene sus raíces en la más vieja tradición retórica, cobra en nuestros días singular importancia. Su actualidad no se basa exclusivamente en el hecho —incuestionable— del influjo social de esta comunicación persuasiva, sino, también, en importantes razones de índole lingüística. En este trabajo, nos hemos limitado a considerar algunos aspectos relacionados con los préstamos.

La manía neológica que aparece en el DPP, no responde a las necesidades objetivas de la información, sino a su singular estrategia retórica. Estamos ante una comunicación persuasiva, en la que el préstamo se emplea intencionalmente para asegurar las connotaciones positivas de la oferta, de modo que el léxico y la morfología se convierten en argumento retórico.

El predominio del anglicismo ha dado lugar a la internacionalización del léxico que, metafóricamente, hemos denominado el nuevo "pidgin" de los tiempos modernos, resultando afectado el propio sistema del español en cuanto lengua receptora. El texto publicopropagandístico, por su parte, admite posibilidades lexicogénicas que la norma rechazaría en otro tipo de comunicación.

Obviamente, todos estos aspectos encuentran su sentido, en la consideración global del DPP y en el análisis de todos sus componentes.

NOTAS

- 1 D. Cardona-R. Fernández, 1972, le dan el nombre de "lenguaje disyuntivo".
- 2 Los habituales esquemas del proceso de comunicación (Shannon, R. Jakobson) resultan insuficientes para explicar los DPP. Unidad-Fuente y Unidad-Destino se articulan en varios niveles, debiendo distinguirse en la primera entre

"aducto" y "transmisor" y, en la segunda, entre "mediador" y "receptor", en un flujo biotápico de la comunicación. S. Aldea, 1981.

3 Chris Pratt, 1980, basándose en T.E. Hope, propone los conceptos de "eficacia semántica" y "hueco lingüístico" para dar cuenta de las lagunas existentes en la lengua receptora.

4 Cuadro de penetración del anglicismo, en H. Urrutia, 1978 y 1981.

5 Como el "saber" mediterráneo o "lengua franca", que se utilizó durante varios siglos.

6 El término procede del "pidgin English", constituido en el Extremo Oriente, que posee vocabulario inglés, pronunciado con muchas alteraciones fonética, y gramática inglesa simplificada. R. Hudson, 1981.

7 M. Nadal, Imágenes asociadas a las procedencias de origen" en Promos, nº 9, 1971. Desde una perspectiva lingüística, B. Badura, 1979.

8 Dickens, H. James, Galdós..., han utilizado esta forma de caracterización de los personajes a través del nombre.

9 Tampoco puede llegarse a las caricaturas de ciertos estudiosos, que consideran anglicismos prefijos hispanos con valor creativo desde el Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFIA

- ALDEA, S. (1981) "Estructuración de los discursos sociales" en Homenaje a G. Torrente Ballester. Salamanca.
- BADURA, B. (1979) Sociología de la comunicación. Ariel. Barcelona.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1976) El lenguaje de la publicidad. Siglo XXI. Buenos Aires.
- CARDONA, D. - FERNANDEZ, R. (1972) Lingüística de la publicidad. Ed. de los Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca.
- COSERIU, E. (1962) Teoría del lenguaje y lingüística general. Gredos. Madrid.
- CRISAN, C. (1973) "Campo analógico y estructura narrativa de un poema francés" en Análisis estructural del texto poético. Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires.
- GUIRAUD, P. (1975) La Semiología. Siglo XXI. Buenos Aires (4ª ed.).
- HUDSON, R.A. (1981) La Sociolingüística. Anagrama. Barcelona.
- LAMIQUIZ, V. (1974) Lingüística española. Publ. Univ. de Sevilla.
- LORENZO, E. (1980) El español de hoy, lengua en ebullición. Gredos. Madrid.
- MATTEWS, P.H. (1980) Morfología. Introducción a la teoría de la estructura de la palabra. Paraninfo. Madrid.
- PIGNOTTI, L. (1976) La Supernada. Ideología y lenguaje de la publicidad. Fernando Torres Editor. Valencia.
- PERELMAN, Ch. - OLBRECHTS - TYTECA, L. (1978) Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique. Université de Bruxelles.

POTTIER, B. (1962) Etude de morphosyntaxe structurale romane. Klincksieck. París.

PRATT, Ch. (1972-73) "El lenguaje de los medios de comunicación de masas" en Filología Moderna, nº 46-47.

(1980) El anglicismo en el español peninsular. Gredos. Madrid.

URRUTIA, H. (1978) Lengua y discurso en la creación léxica. Cupsa. Madrid.

(1981) "Apelación y procedimientos léxicos en titulares periodísticos" en RSEL, julio-agosto.

**EL PRINCIPIO DE ANALOGIA
INCORPORADO A UNA TEORIA
TRANSFORMACIONAL:
LAS TRANSFORMACIONES ANALOGICAS
DE Z.S. HARRIS**

Carlos INCHAURRALDE

**1. LOS DOS MOMENTOS CLAVES EN LA TEORIA
TRANSFORMACIONAL DE Z.S. HARRIS**

Cuando, allá por 1952, Zellig Sabbetai Harris –indiscutible figura dentro del distribucionalismo americano– comenzó a hablar, en su artículo “Discourse Analysis”, sobre *transformaciones*, poco imaginaban aquellos que lo leían que este nuevo concepto –entonces tratado sólo tangencialmente– acabaría teniendo amplia repercusión en el desarrollo de la lingüística teórica posterior.

En efecto. En los años 1956-57, este mismo autor empieza a tomarse más en serio la idea, y publica dos artículos –“Introduction to Transformations” y “Co-occurrence and Transformation in Linguistic Structure”– que sistematizan lo que él concibe como *teoría transformacional* –en un primer momento. Curiosamente, al mismo tiempo –en 1957–, Noam Chomsky, que había sido discípulo de Harris, publica su conocido *Syntactic Structures*, obra que tuvo una importancia

trascendental en el desarrollo y evolución de esta nueva área de la teoría lingüística.

Como características más destacadas de la citada "primera etapa" de la teoría transformacional de Harris, tendríamos las siguientes:

Las transformaciones quedan definidas como *relaciones* que se establecen entre construcciones que contienen las mismas clases de palabras, las cuales son manifestadas por idénticos representantes de estas mismas clases (Harris, 1957: 159-60).

Por lo que respecta a la *estructura transformacional*, Harris distingue entre unas *formas oracionales elementales*—de las cuales ya había hablado en su obra de 1951, *Methods in Structural Linguistics*—y unas *transformaciones elementales* que actúan sobre ellas y sobre las resultantes de transformaciones anteriores (Harris, 1957: 202-3). Estas *transformaciones elementales* serán básicamente de tres tipos principales: $S \leftrightarrow S$, $S \leftrightarrow S_1$, $S \leftrightarrow N$. S equivale a *oración (sentence)*, S_1 a *oración dependiente*, y N a *nominalización*, de cualquier tipo (Harris, 1957: 195-201).

Además de estas *transformaciones elementales*, también considera Harris la existencia de otros dos tipos, con unas características especiales, y de los cuales prescindirá en su teoría transformacional posterior: *transformaciones de relación asimétrica (many-one transformations)* y *cuasi-transformaciones* (Harris, 1957: 200-202). Pero su importancia es marginal. Es por esto por lo que no diremos más sobre ellos.

En 1964, Harris publica dos artículos en los que queda reflejado el nuevo giro que toma su teoría transformacional: "Transformations in Linguistic Structure" y "The Elementary Transformations". En este segundo artículo, así como en su artículo "Transformational Theory", publicado un año después, aparece ya formulada, de una manera sistemática, su nueva teoría.

También es interesante resaltar, como algo significativo, que en este mismo año—1965—, Noam Chomsky publica su obra *Aspects of the Theory of Syntax*, reafirmando su independencia respecto del modelo de Harris, y proponiendo mejoras para su propio modelo—el que presentaba en *Syntactic Structures* (1957). Con esta obra, Chomsky consagra su teoría como el modelo *standard* de la gramática transformacional posterior.

Pero volvamos a Harris. Los aspectos más importantes de este segundo momento de su teoría serán los siguientes:

La definición de *transformación* es muy similar a la de 1957. Aunque ahora se habla de *preservación de grados de aceptabilidad* para las distintas manifestaciones de las clases de palabras presentes en la oración (Harris, 1964b: 474).

Las *formas oracionales elementales* son ampliadas de siete tipos distintos a once (expuestos en Harris, 1964a: 484-5). También se establece una fórmula simplificada que dé cuenta de todos los tipos: $\Sigma t V \Omega$ (Σ = sujeto, t = morfema verbal, V = verbo, Ω = complementos).

Por lo que respecta a las *transformaciones*, Harris presenta dos ejes de clasificación: El primero nos habla de la distinción entre *unarios (unaries)*—transformaciones que operan sobre una oración—, y *binarios (binaries)*—transformaciones que operan sobre dos o más oraciones, para dar otra diferente. El segundo eje distingue entre *transformaciones elementales* y *transformaciones no elementales*. Las primeras son las que operan sobre *formas oracionales elementales*, y las segundas las que operan sobre *formas oracionales resultantes* de transformaciones anteriores (Harris, 1965: sección 3).

Dentro de las *transformaciones elementales*, podríamos hablar de dos grandes tipos: *incrementos*—que añaden material nuevo—, y *transformaciones parafrásticas*—que *eliden* o *permutan* material ya existente en la oración. Estos tipos tendrán sus correspondientes subtipos, sobre los cuales no nos extenderemos.

Ahora bien, será al tratar las *transformaciones no elementales* donde sí que nos encontraremos con un planteamiento interesante, el cual comentaremos con cierta extensión.

2. LA REGLA DE DERIVACION

De acuerdo a la teoría transformacional que Harris nos presenta en este segundo modelo, las *transformaciones no elementales* sólo podrán ser o bien *binarios*—que actúan tanto sobre *formas oracionales elementales* como sobre *resultantes*—, o bien *unarios* cuyos argumentos han sido para poder actuar sobre *formas oracionales resultantes* (Harris, 1965: 546-52).

Pero existe también un grupo de transformaciones, a caballo entre las *transformaciones elementales* y las *transformaciones no elementales*, que son obtenidas por *derivación analógica*, a partir de las primeras. Esto es tratado ampliamente en Harris, 1964a (sección 4, "ANALOGIC EXTENSIONS") y Harris, 1965 (sección 5.3.).

Estas transformaciones introducen el principio de analogía en la teoría transformacional, y, gracias a esto, se permiten transformaciones que en las condiciones normales estipuladas en el modelo serían imposibles.

Aunque será necesario hacer constar que hay algún aspecto de ellas que Harris deja sin aclarar. El hecho de que estas *extensiones analógicas* funcionen sólo con ciertas subclases de operandos, relacionados con aquellos para los que una transformación elemental ha sido definida, deja la duda sobre cómo saber cuáles son esas subclases:

It must be stressed (...) that the choice of which subclasses become the subject of analogic extension, and which do not, seems quite arbitrary, within present knowledge. There are no clear criteria which determine, within the limits stated above, where analogy will act (Harris, 1964a: 494).

De cualquier manera, el problema se puede dejar momentáneamente sin resolver, y un primer acercamiento intuitivo es posible. La base de estas *extensiones* será el *razonamiento analógico*, fundamento conocido de muchos procesos lingüísticos —especialmente en diacronía, y en fenómenos presentes en el aprendizaje de lenguas.

Harris utiliza para la presentación de este tipo de extensiones expresiones utilizadas en un tipo de razonamiento muy cercano: el *razonamiento lógico*. Y establece cinco tipos principales —más un sexto tipo de relaciones nuevas, sin analogía con ninguna otra conocida:

1. Extensión de una operación elemental (extending an elementary operation)

Esta extensión es representada por medio de la expresión

$$\begin{array}{ccc} S_a(X') & \longrightarrow & S_b(X') \\ S_a(X'') & & \hline & & S_b(X'') \end{array}$$

Esta extensión es representada por medio de la expresión

Aquí, una operación que transforma S_a en S_b está definida sobre una subcategoría de elementos X' , pero no sobre la subcategoría X'' . A pesar de todo, la extensión analógica se lleva a cabo, y la transformación es posible.

Es curioso observar la semejanza de este proceso analógico con la forma de razonamiento lógico conocida como MODUS PONENS:

$A \supset B$	(A implica B)
A	(A existe)
B	(por lo tanto, B también existe)

En la transformación comentada, no será A lo que exista, sino A' —una clase cercana a A, pero no igual— lo cual permitirá un razonamiento analógico, en virtud de la semejanza existente.

Harris (1964a: sección 4.1) da este ejemplo, entre varios: Frente a la posibilidad de las tres oraciones

"He prefers Bach generally"
 "He generally prefers Bach"
 "Generally he prefers Bach"

producidas gracias a operaciones elementales de *permutación*, la analogía permite utilizar operaciones similares en:

"He solved the problem slowly"
 "He slowly solved the problem"
 "Slowly he solved the problem"

donde "slowly" pertenece a una subclase de operandos relacionada con la subclase a la que pertenece "generally" —al fin y al cabo, los dos términos son adverbios—, pero que no es aceptada para la

2. Transformaciones inversas (inverses)

Aquí tenemos cómo, a partir de

$$\begin{array}{ccc} S_a(X') & \longrightarrow & \begin{array}{c} S_b(X') \\ S_b(X'') \end{array} \\ \hline S_a(X'') & & \text{aparece como conclusión} \end{array}$$

Este razonamiento analógico tendrá su equivalente lógico en la falacia de afirmar el consecuente, de la forma

$A \supset B$	(A implica B)
B	(B existe)
A	(por lo tanto, A también existe) (?)

Si observamos cuidadosamente esta forma de razonamiento, veremos que no siempre que B exista tiene por qué cumplirse A. De aquí el nombre de "falacia". Al respecto, será interesante hacer notar que algunos experimentos efectuados (cf. Wason y Johnson-Laird, 1972, por ejemplo) nos hacen llegar a la conclusión de que es fácil para personas no adiestradas en lógica aceptar inferencias inválidas como si fueran válidas —siendo esto debido, principalmente, al "efecto atmósfera", estudiado inicialmente por Woodworth y Sells (1935).

Dentro de estas transformaciones, Harris distinguirá cinco tipos principales:

- 1.- Inversiones de la operación de inserción.
- 2.- Inversiones de operadores oracionales.
- 3.- Inversiones de conectores.
- 4.- Inversiones de elisiones.
- 5.- Inversiones de extensiones analógicas.

Tanto la *operación de inserción*, como los *operadores oracionales*, como los *conectores*, son tipos distintos de *incrementos*. La *elisión* es un tipo de *transformación parafrástica*. Por supuesto, *extensiones*

analógicas son todas las derivaciones que estamos viendo, y también pueden tener sus *inversiones*.

3. Fuentes inexistentes (missing sources)

Esta variedad será representada por la expresión:

$$\begin{array}{ccc} S_a(X') & \longrightarrow & \begin{array}{c} S_b(X') \\ S(X'') \end{array} \end{array}$$

que se puede explicar así:

Dada una transformación $S_a \rightarrow S_b$ definida para la subclase X' , tendremos la existencia de S_b para la subclase X'' , a pesar de no encontrar ningún S_a para esa misma subclase de elementos.

Esto ofrece problemas de explicación dentro de la teoría transformacional, pues si S_b sólo se puede obtener transformacionalmente, será obligada la existencia de S_a para todos los casos. En general, la no existencia de S_a se suele dar por el hecho de que aparecerían formas morfológicas inexistentes en el lenguaje.

Harris (1964a: 502) nos da el siguiente ejemplo de este tipo de transformación:

"He finds this believable" se obtiene a partir de
"He believes this".

Frente a esto, tenemos la oración "He finds this credible", que no tiene su contrapartida como oración elemental, pues no existe el verbo que correspondería a "credible".

Un caso también posible es cuando $S_a(X')$ existe en el lenguaje, pero con un uso y significado diferente de lo que cabía esperar.

4. Resultantes intermedios (intermediate resultants)

En algunas transformaciones, tenemos resultados que aparecen en pasos intermedios para ciertas subclases X' de elementos, mientras que para otras subclases X'' no es así. La expresión que lo representaría sería ésta:

$$\begin{array}{ccccc} S_a(X') & \longrightarrow & S_b(X') & \longrightarrow & S_c(X') \\ S_a(X'') & & & & S_c(X'') \end{array}$$

Aquí también tenemos diversas subcategorías del mismo fenómeno: Nos podemos encontrar, principalmente, con resultantes intermedios poco usados (*rare intermediates*), con resultantes intermedios totalmente ausentes (*missing intermediates*), y, finalmente, con resultantes intermedios requeridos de tipo mofofonémico —que serían también clasificables como transformaciones parafrásticas morfofonémicas.

5. Extensión de relaciones transformacionales (extending a transformational relation)

En este nuevo caso, la direccionalidad transformacional entre las dos oraciones S_a y S_b que se ponen en relación es lo menos importante. Su relación transformacional estará basada o bien en una complicada cadena de transformaciones, o bien en el hecho de estar derivadas las dos a partir de la misma fuente. Una vez más, la analogía permite este tipo de relaciones con subclases de elementos similares.

Se representará así:

$$\begin{array}{ccc} S_a(X') & \longrightarrow & S_b(X') \\ S_a(X'') & & \\ \hline & & S_b(X'') \end{array}$$

Es interesante resaltar que es en este tipo de transformaciones donde Harris considera —junto a otras transformaciones totalmente diferentes— casos de nombres, adjetivos y verbos —lo que Harris llama *V derivado* (*derived V*). Aquí tenemos una buena muestra de cómo también la morfología puede ser explicada a base de transformaciones.

Un ejemplo de este fenómeno lo tenemos en la oración “*you housed me*”, donde “*house*” es un verbo obtenido a partir del nombre “*house*”.

Otras transformaciones que Harris nombra dentro de este tipo de extensiones analógicas serán, por ejemplo, la transformación de *reflexión* (*mirroring*), la de *U secundario* (*secondary U*), y la de *conversión de Σ de K en Σ del operador*. No diremos aquí nada sobre ellas.

6. Relaciones nuevas (new relations)

Aquí tenemos relaciones transformacionales que aparecen sin existir ninguna operación similar entre transformaciones sobre oraciones con subclases relacionadas. Al establecer vínculos oracionales completamente nuevos, se puede dudar legítimamente de su inclusión dentro del bloque de las extensiones analógicas.

La expresión correspondiente sería:

$$\begin{array}{ll} \text{dado} & S_a(X') \\ \text{y} & S_a(X'') \\ \text{obtenemos} & S_b(X'') \end{array}$$

Con estas transformaciones, Harris reconoce la dificultad de descubrir algún criterio adecuado para incluir una relación dada dentro de este grupo. Lo más que se puede afirmar es que las diferencias entre S_a y S_b deben estar dentro de algún límite especificable.

3. CONCLUSION

¿Qué interés pueden presentar estas *derivaciones analógicas* para el lingüista? Y, ¿Qué conclusiones podríamos sacar tras la exposición de este tipo tan peculiar de transformaciones? Muchas y muy variadas. Entre ellas tendríamos las siguientes:

En primer lugar, vemos cómo Harris incluye en su teoría, y de manera muy acertada, procesos psicológicos que *auténticamente existen*. Se podrá cuestionar la mayor o menor validez de un modelo *transformacional* para reflejar los procesos psicológicos que aparecen en el uso del lenguaje, pero lo que no se puede cuestionar es el que un modelo descriptivo —como lo es éste—, no pueda recurrir

esporádicamente, para explicar determinados fenómenos, a procesos probados como existentes.

También vemos aquí como la analogía no es algo que se restringe al campo léxico, o incluso fonético, sino que también puede explicar determinadas construcciones sintácticas, que no tienen por qué darse solamente en ciertos estadios del aprendizaje de una lengua.

Asimismo, vemos un ejemplo claro de cómo la derivación analógica puede ser considerada parte del sistema lingüístico, y no meramente un elemento perturbador de la sincronía que explique procesos diacrónicos.

La creatividad lingüística también se ve reforzada por este tipo de procesos, pues permite un mayor número de combinaciones oracionales posibles. De la misma manera, la flexibilidad del sistema se ve incrementada.

En definitiva, podremos concluir diciendo que la inclusión en la teoría de Z.S. Harris de este tipo de transformaciones no es absoluto desacertada, y que, al contrario, añade posibilidades explicativas a su modelo que de otro modo no habrían sido posibles.

NOTAS

1 Aquí deberíamos señalar la distinción que hace Milner (1973) entre la escuela transformacional de Chomsky y la teoría transformacional de Harris, basándose en la dicotomía *extensión-intensión*—tal y como Quine (1971) define estos términos. Las transformaciones de Harris quedan definidas como *relaciones* (criterio extensional), mientras que las transformaciones de Chomsky quedan definidas como *operaciones* (criterio intensional).

De todas maneras, esta separación tajante no es del todo cierta, pues como vamos a ver con las *extensiones analógicas*, también hay momentos en los que Harris habla de *operaciones*.

2 El "efecto atmósfera" consiste en la influencia que la naturaleza de las premisas—como puede ser, por ejemplo, su carácter afirmativo— puede tener sobre las conclusiones, lo cual a veces lleva a errores.

BIBLIOGRAFIA

- CHOMSKY, Noam. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
 — 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
 HARRIS, Zellig S. 1951. *Methods in Structural Linguistics*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
 — 1952. "Discourse Analysis". *Language* 28. 1-30. También en PSTL, pp. 313-48.
 — 1954. "Distributional Structure". *Word* 10, No. 2-3, pp. 146-62.
 — 1956. "Introduction to Transformations". *Transformations and Discourse Analysis Papers* 2. Linguistics Department, University of Pennsylvania. También en PSTL, pp. 383-9.
 — 1957. "Co-occurrence and Transformation in Linguistic Structure". *Language* 33. 283-340. En FODOR, J. y KATZ, J.A., *The Structure of Language*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964, pp. 155-209.
 — 1964a. "The Elementary Transformations". *Transformations and Discourse Analysis Papers* 54. Linguistics Department, University of Pennsylvania. En PSTL, pp. 482-532.
 — 1964b. "Transformations in Linguistic Structure". *Proceedings of the American Philosophical Society* 108, nº 5, pp. 418-22. En PSTL, pp. 472-81.
 — 1965. "Transformational Theory". *Language* 41. 363-401. En PSTL, pp. 533-77.
 — 1970. *Papers in Structural and Transformational Linguistics*. Dordrecht: Reidel. (PSTL).
 MILNER, Jean Claude. 1973. "Ecoles de Cambridge et de Pennsylvanie: Deux théories de la transformation". *Langages* 29. 98-117.
 PLOTZ, Senta (ed.) 1972. *Transformationelle Analyse. Die Transformationstheorie von Zellig Harris und ihre Entwicklung*. Frankfurt/Main: Athenäum.
 PRINCE, Ellen F. 1977. "Discourse Analysis in the Framework of Zellig S. Harris". En Dressler, Wolfgang U. (ed.) *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin: de Gruyter, 1977. pp. 191-211.
 QUINE, W.V.O. 1971. *Set Theory and its Logic*. Cambridge, Massachusetts.
 WASON, P.C. and JOHNSON-LAIRD, P.N. 1972. *Psychology of Reasoning: Form and Content*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 WOODWORTH, R.S. and SELLS, S.B. 1935. "An Atmosphere Effect in Formal Syllogistic Reasoning". *Journal of Experimental Psychology* 18. 451-60.

**J.D. PRIMER TRADUCTOR INGLES
DEL BUSCON.
RECONSTRUCCION DE SU BIOGRAFIA
A TRAVES DE LOS PREFACIOS
DE SUS TRADUCCIONES**

M^a Pilar NAVARRO

Henry Thomas en su artículo sobre las traducciones inglesas del Buscón (1933: 283) señala que *J.D. is beyond all doubt John Davies of Kidwelly, an industrious translator of the period*. Y Astrana Marín haciéndose fiel eco de su amigo, afirma: *J.D. iniciales que corresponden sin duda a John Davies of Kidwelly, conocido traductor de la época (1952: 1755)*. Sin embargo no hay una evidencia directa que justifique una aserción tan rotunda. Joseph E. Tucker en su breve trabajo sobre John Davies ni siquiera menciona al Buscón como obra vertida por este traductor. Sólo un estudio detallado de los otros trabajos que exhiben la misma, o similar, firma puede servir de prueba indirecta que avale tal hipótesis.

En efecto, estudiadas las otras traducciones realizadas o atribuidas a John Davies, se observa que las citadas iniciales alternan con el nombre completo, al cual a veces se añade *of Kidwelly*, y todavía tres alternativas más firman los trabajos de este traductor; *J. Davies Jo. Davies e I.D.* Pero incluso esto no sería razón suficiente a no ser porque, en más de una ocasión, las distintas variantes aparecen juntas, por lo

que puede deducirse que en cualquiera de los casos se trata de la misma persona. Aunque sus obras son analizadas con detalle más adelante, y habrá ocasión de volver a insistir en las firmas, conviene citar unos cuantos casos que lo confirmen.

Así en la primera traducción a él atribuida, aparece en la página inicial,

Translated out of the original manuscript by J.D.

mientras en la dedicatoria se firma:

Jo. Davies

En *The Extravagant Shepherd*, no se dice el nombre del traductor, *Translated out of French* pero la dedicatoria concluye con el nombre completo

John Davies

Esta va seguida de un espacio, *The Translatator to the Reader*, firmando, J.D.

En *La Pícara, or the Triumphs of Female Subtilty*, queda registrado el nombre completo, añadiendo la procedencia del autor:

Rendered into English (...) by John Davies of Kidwelly

alternativa ésta que vuelve a aparecer en *Observations on the Poems of Homer and Virgil*, en *The Art how to Know Men*, en *Scarron's Novels* y en *Instructions for History*. Por su parte las dedicatorias de *Observations...*, *The Art...* y *Scarron's Novels* están firmadas por: Jo. Davies, J. Davies, J. Davies respectivamente, y sólo en *The History of Government of France* aparecen estas dos fórmulas nuevas: J.D. Esq. y I.D. esta última al final del espacio *To the Reader*.

Por todo ello se puede concluir que J.D., I.D., J. Davies, Jo. Davies es John Davies of Kidwelly, y que éste es el autor de la primera traducción inglesa del *Buscón*.

Hay otra razón, menos importante quizá, que completa la idea de un único traductor, laborioso desde luego, como Henry Thomas lo califica, y es que la casi totalidad de sus numerosísimas traducciones las hace a partir del francés. En la mayoría de los casos esto se hace patente en las introducciones o en las primeras páginas. *Out of the French* se indica en muchas obras; otras señalan que han sido escritas originalmente en francés. En general, en el caso de las traducciones de obras españolas tampoco se oculta que la versión francesa ha sido utilizada. Así por ejemplo en *Three Ingenious Spanish Novels* reza:

By Don Alonso Savorsano (...) and render'd into French by one of the most Refin'd Wits of that Nation (...) Translated with advantage.

Posiblemente la facilidad a que hace referencia sea consecuencia del empleo de la versión francesa.

En el caso de *la Pícara*, aunque en principio sólo señala: *Rendered into English with some alterations and addition* en la dedicatoria confiesa: *I have done it out of the latter with a freedome of alteration and addition (...)*.

En este sentido, los preliminares a la traducción del *Buscón* podrían aparecer como una prueba en contra de la unidad de personaje que se persigue, ya que en ningún momento se manifiesta que la versión francesa haya sido utilizada, por el contrario la breve dedicatoria puede hacer pensar que se ha vertido directamente del español: *She is Spanish, and so your own, whose approbation set me first out to scowr those coasts*.

Pero el estudio comparativo de las tres versiones resuelve la posible duda.

Existe en el *Buscón* inglés otro detalle que pudiera menoscabar la deseada unidad del personaje. Se trata de la dedicatoria de la obra. Los otros trabajos del traductor vienen precedidos de dedicatorias más bien extensas, algunas de ellas de varias páginas como en el caso de *Scarron's Novels* donde ésta ocupa más de tres. La mayoría suelen ser un vehículo para elogiar a la persona a quien va dirigida, que siempre es conocida; la dedicatoria del *Buscón* es muy breve y, caso único en los trabajos de Davies, el destinatario es desconocido. Solamente

aparecen las iniciales y como toda alabanza: *To his much Honoured Friend T.P.*

¿Qué pudo ocurrir para que el británico se manifestara distinto en estos momentos? Puede pensarse en algunas razones que le indujeran a actuar de esta manera; quizá existiera esa traducción en 1639 que señala el señor Barker y que Davies pudo haber utilizado aunque tratara de ocultarlo, y la mejor manera de conseguirlo era no llamar la atención sobre su propio mérito. Por eso la traducción tampoco pudo dedicarse a un personaje importante. Otra posibilidad sería que la versión no fuera realizada por él mismo, que se la hubiera encargado a algún ayudante o aprendiz, ya que su labor por aquellos años se revela como excesiva. En este sentido, conviene adelantar que, según el D.N.B., del mismo año 1657 son las versiones de las primeras novelas de Scarron y, como se ha podido investigar, *The History of the Government of France* la cual, curiosamente, no va dirigida a nadie. La causa en este último caso es más obvia, ya que el mismo traductor señala la mala calidad de su trabajo y ello hace suponer que no se atreviera a buscarle protector.

La razón más plausible con respecto a la dedicatoria de la novela española parece ser que Davies autor, editor y traductor de obras importantes, considerara tal libro como de poco valor para dirigirlo a un hombre de prestigio y se conformó con dedicarlo al amigo que le sugirió la idea. Por otra parte una dedicatoria escueta era la manera más elegante de ocultar qué versión había utilizado.

Según el D.N.B. y *Athenae Oxonienses* de Wood y, como se ha visto, él mismo firma algunas veces, John Davies era natural de Kidwelly, en Carmarthenshire, Gales; hijo de William Davies, *yeoman*. Wood da como fecha de nacimiento el 25 de mayo de 1625, mientras que el D.N.B. señala 1627 como fecha más probable. Educado inicialmente en Carmarthen es enviado más tarde a Oxford donde ingresa en el Jesus College, el 16 de mayo de 1641. Wood afirma que debido a los disturbios producidos por la guerra civil, su familia lo retira de allí y es trasladado a Cambridge, ingresando en St. John's College el 14 de mayo de 1646. Tenía entonces Davies de 19 a 21 años.

De este periodo, el D.N.B., dice: *Here he declared himself a presbyterian, and was patronised by the poet, John Hall of Durham.*

En efecto, es una a modo de introducción que Davies hace a la traducción de John Hall, *Hierocles upon the Golden Verses of Pythagoras* y que titula: *An Account of the Author of this Translation, and his Works* reconoce su deuda a Hall:

I owe him, flirr'd to this attempt, besides the ecouragement of a particular knowledge of the most remarkable passages of his life, from the time he was first pleased to take me into patronage and acquaintance.

Sigue haciendo referencia al año en que esto ocurrió que es el mismo en que él llegó a Cambridge:

That happened in the year 1646, wherein it was the pleasure of fortune and the times to shuffle us from the contrary Cantons of England and Wales, and after a while under the same tutor.

Aunque los dos amigos se separan más tarde, su amistad debió de perdurar, pues Davies escribía las palabras citadas, años después; precisamente aparecían impresas en 1657, el año de la primera edición del *Buscón*, cuando ya su amigo había muerto. Incluso con posterioridad, en 1672, publica un trabajo de Hall, con el siguiente título: *The Ancient Rites and Monuments of the Churche of Durham*.

Al abandonar Cambridge, Davies marcha a Francia para ampliar sus conocimientos del francés; permanece en el país vasco desde 1649 a 1651 en que regresa a Inglaterra y se instala en Londres como traductor. Muere en su ciudad natal el 22 de julio de 1663, según Wood: *Leaving behind him the character of a genial, harmless and quiet man.*

Es difícil seguir sus pasos durante los cuarenta años que median desde que regresa de Francia hasta su muerte en Gales. Aunque el D.N.B. no ofrece pruebas al señalar la presencia del galés en Londres, es fácil suponer que así fuera puesto que su intensa actividad traductora debería mantenerlo en contacto con los editores. Sin embargo su estancia en la capital inglesa no fue definitiva y el mismo Davies nos ofrece el testimonio más directo de su traslado, como habrá ocasión de comprobar al hablar de la segunda parte de las novelas de Scarron. En la dedicatoria del libro pone de manifiesto su permanencia en Cumberlow, bajo la protección de Thomas Stanley a quien dirige la obra,

interrumpida permanencia por una visita a Gales —hay que pensar que a Kidwelly— que duró dos años.

Esta edición de las novelas de Scarron es de 1665, pero lleva un imprimatur del año anterior. Davies afirma en ella que la traducción de la primera parte de estas novelas, publicada cuatro o cinco años antes, fue realizada en Cumberlow. De todo ello se deduce que su primera estancia en este lugar data de la década de los cincuenta, lo cual resulta interesante porque este periodo puede coincidir con el de la versión del *Buscón*.

Hay otro detalle que viene a sumarse a la idea de una larga permanencia en Cumberlow en los años cincuenta; la obra de Hall antes citada e introducida por Davies, va dirigida a la esposa de Stanley. Cuando el libro aparece en 1657, John Hall ya había muerto, pero el hecho de que los amigos, Davies y Hall, dediquen sendos trabajos al anfitrión y a su mujer casi simultáneamente, hace pensar que los dos traductores pudieran coincidir bajo el techo de los Stanley y ello tuvo que ocurrir antes de la muerte de Hall.

Thomas Stanley de la familia de los condes de Derby, fue un acaudalado protector de escritores. De aproximadamente la misma edad que J.D. (1625-1678), estudió en Pembroke Hall, en Cambridge, donde posiblemente conociera a Davies. El mismo fue un activo escritor y traductor (traduce del griego, latín, francés, italiano y español) y no es difícil imaginar que el amigo español, T.P., del traductor del *Buscón*, a quien va dedicado éste, fuera otro protegido o colaborador de Stanley y que el galés entrara en contacto con él en Cumberlow, por lo que la primera versión inglesa de la novela de Quevedo pudo muy bien ser realizada, o cuando menos gestada, en dicho lugar.

La primera publicación conocida de John Davies es de 1653, dos años después de instalarse en Londres como traductor. La última es de 1680, a excepción de la edición que hizo del *Enchiridion* de su amigo Tuberville en 1686. Su etapa de mayor actividad corresponde al final de los años cincuenta y a la década de los sesenta, aunque su producción posterior tampoco es despreciable. Los más importantes testimonios que de Davies nos han quedado son sus traducciones y, en especial, las introducciones que las preceden, así como algunos detalles que ofrece en los preliminares a *Hierocles*... de su amigo Hall; por esto, y para

evitar repeticiones innecesarias, considero conveniente observar otros detalles de su vida y de su personalidad a través del estudio de sus trabajos.

Aunque Tucker no lo tiene en cuenta, el principal trabajo de John Davies es, sin duda, el libro a él atribuido:

The Civil Warres of Great Britain and Ireland.
Containing an Exact History of their occasion.
Originall, Progress and Happy End.
London. Printed by R.W. for Philip Chetwind
and are to be sold by booksellers. 1661.

El libro no dice quién es el autor, simplemente señala: *By an Impartiall Pen*, pero debajo de esto hay añadido a mano: *John Davies of Kidwelly*.

Sin embargo la dedicatoria aparece firmada J.D., y comienza:

To the most noble CHARLES Duke of Richmond and Lenox.
Earl of March and Litchfield, Lord Darneley, D'Aubigny, Tarbolton, Crupton,
and Metn'ven; Baron of Leighton, Bromeswold, Selterington, and Newbury, E c.
Lord High-Admiral and Chamberlain of Scotland E c.

Es posiblemente el encabezamiento más largo de los realizados por Davies, aunque algunos otros no le llevan mucha diferencia. Considerando que sea la obra favorita de J.D. puesto que es la que supone mayor esfuerzo personal, y si se compara con el encabezamiento de la dedicatoria del *Buscón*, que es muy breve, e incluso la persona a quien va dirigido uno y otro trabajo, cabe pensar en una escala de valores con respecto a la calidad de los trabajos realizados por el británico y que él mismo denuncia a la hora de presentarlos.

La dedicatoria de su propia obra deja bien sentado que está escrita por el mismo autor del libro y, como ya he dicho, lleva impresas las iniciales J.D.; queda por señalar que tiene añadido a mano: *Davies of Kidwelly* por lo que puede considerarse creación propia del galés.

Se incluye también un espacio, *Preface*, que no lleva firma pero que es indudablemente de la misma persona y resulta interesante porque descubre el pensamiento político de Davies. Insiste en su imparcialidad, como ya señala la página titular arriba citada; se defiende incluso

de algún ataque de que ha sido víctima y al mismo tiempo que apoya la tarea del parlamento manifiesta un profundo respeto al rey y a la religión. También de entre sus líneas se puede deducir el momento en que se escribía el libro:

Was begun to be writ, and a good progress made in it before it was either believed, or indeed imagined, that their happy end was so nigh, by the restoration of his sacred Majesty our Sovereign Lord the king.

El final feliz de que habla, es decir la restauración de la monarquía, tuvo lugar en 1660. Aunque el libro fuera terminado entre este mismo año y el siguiente, en que apareció publicado, gran parte de él debió ser escrito bastante antes de acabar la década de los cincuenta, como el mismo autor señala, ya que los felices sucesos que dieron fin a la revolución ni siquiera podían ser imaginados. Con ello volvemos a situarnos en los años de la traducción del *Buscón*, los años de Cumberlow y Gales que es el periodo más fecundo de John Davies.

No se conoce ningún otro trabajo del que fuera autor. Creaciones personales son las introducciones a las traducciones por él realizadas, revelándose en algunas como hombre de amplia cultura. Su labor más original se reduce a la publicación de obras de sus amigos; las ya citadas de Hall, y de Henry Turbeville, *Enchiridion*, en 1688. En este sentido conviene resaltar la tarea realizada en el caso de *Epictetus Junior* de 1670 donde, además de vertir los contenidos, tuvo primero que recopilarlos, al igual que hiciera su amigo John Hall en *Emblems with Elegant Figures*, 1658, y por tanto obra póstuma, que interesa citar porque va dirigida a Mrs. Dorothy Stanley y sirve para afianzar la idea del centro establecido en Cumberlow, y del que Davies es parte activa. Por lo demás su trabajo se reduce a hacer asquible al lector inglés lo escrito en otras lenguas.

El conjunto de traducciones de John Davies es inmenso. Considero conveniente seguir un orden cronológico para su exposición, aunque en algunos momentos sea alterado por que así lo aconsejan las circunstancias, como en el caso de las novelas de Scarron, y en otros quede roto porque las fuentes de referencia de las traducciones y las publicaciones mismas presentan fechas contradictorias, como ocurre con las reseñadas en primer lugar.

El D.N.B. señala como la primera traducción de Davies, *Treatise against the Principles of Descartes*, de 1654. Tal título no existe en el catálogo general de la British Library; sí hay otro libro que indudablemente corresponde a dicha referencia y que es:

Reflections upon Monsieur Descartes's Discourse of a Method for the well-guiding of Reason, and Discovery of Truth in the Sciences.

Written by a private Pen in French, and translated out of the original manuscript.

By J.D.

London Printed by Tho. Newcomb. 1955.

El libro señala, pues, un año más que el dado por el D.N.B., pero esta fecha impresa está tachada por otra escrita a mano que reza: *Febre. 2 1654* coincidiendo así con el diccionario, que también cita como de este mismo año *The Extravagant Shepherd* y que, como se verá a continuación, es del año anterior, 1653. A pesar de todo ello es posible que el diccionario esté en lo cierto al considerar el libro sobre Descartes como el primer trabajo de Davies, aunque esté equivocado en el título y sea dudosa la fecha de su publicación. El traductor parece indicar que se trata de su primer trabajo, según se desprende de la dedicatoria, que va dirigida, *To the Right Honourable Bulstrode Whitlock, One of the Lords Commissioners for the Great Seal of England, & c.*

En ella después de alabar generosamente a dicho señor, Davies le expresa su agradecimiento y su ofrenda:

Give me leave to put your Lord-ship in mind of what you have done to me, both in doing me the honour to think I might be somewhat serviceable to you, as also in encouraging my poor studies; which having received warmth and life from your protection bring this poor offering as the first fruits.

En efecto, las últimas palabras parecen confirmar que se trata del primer trabajo del traductor. La relación que entre los dos hombres pudiera mediar no es concida, pero es posible que Whitlock fuera en cierto modo responsable y quizá patrocinador del viaje de Davies a Francia, incluso ya con la idea de hacerlo traductor. Se convierte, pues, Whitlock en el primer protector de Davies, o en el segundo si se tienen en cuenta los años de estudiante en Cambridge y su favorable relación

con John Hall. J.D. es entonces un joven de veintisiete a veintinueve años que acaba de llegar de Francia y se establece en Londres, donde empieza a trabajar posiblemente con los materiales que él mismo ha traído del país galo. La dedicatoria de esta primera obra concluye con una fórmula que se repite, con pocas variaciones, en otras muchas:

My Lord.
Your most humble
most devoted, and
most obedient
Servant. Jo. Davies.

Sigue un espacio de seis páginas y media denominado *The Publisher to the Impartial Reader* y está firmado por J.D., lo que hace pensar que Davies es también editor de su primer libro. De sus afirmaciones en esta especie de introducción cabe destacar que desconoce a *The author of these Reflections, having met with them accidentally in a manuscript.*

Como este encuentro accidental es raro que tuviera lugar en Inglaterra, puesto que el manuscrito era francés, hay que pensar o que la traducción se realizó en Francia, o que Davies llevó su propio material a Inglaterra. En cualquier caso la elección fue personal y no imposición de los libreros.

El libro citado en segundo lugar por el D.N.B. y considerado como de 1654 es:

The Extravagant Shepherd.
The Arti-Romance: or the History of the Shepherd Lysis.
Translated out of the French.
London, printed for Thomas Neath
dwelling in Russell-Street in Covent-Garden. 1653.

Esta fecha que exhibe el ejemplar que se encuentra en la British Library hace de ésta la primera de las publicaciones de John Davies. La primicia es sólo editorial, pues nada impide pensar, siguiendo las palabras del propio autor, que *Reflections...* inicia su larga carrera de traductor, aunque la publicación de este libro tuviera que posponerse por razones desconocidas.

Como en otros casos, tampoco en *The Extravagant Shepherd* se dice quién es el traductor; sin embargo, la dedicatoria, *To the Right Honourable Mary, Countess of Winchelsy, &c.* recoge el nombre completo, tras la fórmula habitual de despedida:

Madam
Your Ladiships most humble
and
most devoted servant
John Davies

En ella se dirige a la condesa como: *One of the most illustrious Ladies of this Island*, le alaba por sus virtudes y se refiere después a sus predecesores, especialmente a su madre, en los siguientes términos:

It might have been enough if I had only said you are derived from the Royal and Herrick Families of Seymour and Devereux, and that you are the true Pattern of that Great and good Lady Marchioness of Hartford your mother.

El espacio *The Translator to the Reader*, que precede a la traducción, es una larga introducción de treinta páginas, firmada con las iniciales J.D., donde habla de las extravagancias de los enamorados. Resulta de especial interés porque pone de manifiesto la gran cultura de su autor: dominio de la mitología clásica, teoría literaria y conocimientos de los escritores; de entre los allí tratados cabe resaltar a Lope de Vega, por ser un autor español casi contemporáneo suyo:

Lope de Vega in his Pilgrim, brings Pamphilius and Nisa into Bedlam (their extravagancies having been such, that they were taken for mad) where Nisa finds no presents for her Pamphilius.

El libro es original de Sorell y resulta fácil suponer que, traducido en Francia o en Inglaterra, es, junto con el anterior, fruto de la influencia de la estancia de Davies en el país galo. Esta segunda obra muestra, por la soltura en la dedicatoria, un dominio mayor de las circunstancias y una confianza en sí mismo más profunda. La erudita introducción hace pensar en un Davies bien relacionado con los círculos culturales franceses más que con un traductor recién establecido en Inglaterra trabajando como empleado de los libreros.

Siguen unas traducciones sin nada interesante que destacar; de 1655 son: *Letters of M. Voiture* y *Apocalypsis or a Discovery of some Notorious Heretics (illustrated)*. Un año más tarde ven la luz: *The History of Magic* de G. Naudé, *Les Provinciales, or the Mysteries of Jesuitism* y *Clelia* de Scudery, sólo en parte traducida por él.

Del año de la publicación del *Buscón* inglés, el D.N.B. sólo cita las tres primeras novelas de Scarron, libro éste del que no se tiene ninguna referencia y que, por supuesto, no se encuentra en la British Library aunque, como el mismo Davies afirmará más adelante, la obra fue editada alguna vez. En cambio el diccionario ignora, no sólo el *Buscón* sino también otra traducción que salió en molde ese mismo año:

The History of the Government of France under the Administration of the Great Armand Du Plessis, Cardinal and Duke of Richelieu, and Chief Minister of State in that Kingdom.

Wherein occur many Important Negotiations, relating the most part of Christendom in his time. With Politique Observations upon the chapters. Translated out of the French by J.D. esq. London, Printed by J. Macock, for Joshua Kirton, and are to be sold at the Kings Arms in St. Pauls Church-Yard. 1657.

El libro no está dedicado a nadie y sólo presenta un breve espacio, una página, *To the Reader*, firmado I.D. En él pide disculpas por las muchas erratas que pueda haber en la traducción, por culpa suya o de la imprenta, ya que no pudo o no quiso corregir las pruebas. Justifica la falta de rigor con estas palabras:

I was engaged upon it, by the importunate surprisall of a friend, who extorted a promise of it from me, ere I well knew what I had promised.

Sin duda Davies no estaba satisfecho de su trabajo, que no pudo perfeccionar. En este caso ni siquiera lo dedicó a un amigo como ocurrió con la novela española. En este sentido, el *Buscón* muestra una valoración más positiva de parte del traductor, pues si su dedicatoria es breve y no se ofrece a un personaje importante, cuando menos no está huérfano. *The History of the Government of France* es posiblemente la versión de más baja calidad de todas las realizadas por Davies, lo cual se pone de manifiesto tanto por sus propias palabras como por lo escueto de los preliminares de la edición.

Antes de hablar de las novelas de Scarron, puesto que la publicación de 1657 se desconoce, conviene señalar las traducciones que siguieron a las anteriores. Aunque no ofrecen ningún detalle significativo con respecto a su autor, vienen a mostrar la intensa actividad de John Davies en este periodo. En tres años sucesivos, 1658, 1659, 1660, aparecen:

Hymen's Praeludia concluding parts of Cleopatra,
a romance in 3 volumes

Sólo en parte traducida por él; de 1659 es:

A Further Discovery of the Mistery of Jesuitism.

así como:

Journal of Proceedings between Jansenists.

En 1661, son también dos los libros publicados; del primero de ellos no se indica el autor:

Some of the Latter Volumes of the Philosophical
Conferences of the Virtuosi in France.

del segundo el autor es Blondell:

Treatise of the Sibyls.

El año 1662 es conflictivo; aunque el D.N.B. señala dos nuevas obras de este año ninguna de ellas ha podido ser localizada. El diccionario puede estar en lo cierto con respecto a:

Olearius's Travels (1633-1650) of an Ambassador of the Duke of Holstein in Russia, Persia and India.

del que señala se compone de dos partes que se reúnen en 1669. Este volumen sí se encuentra en la British Library, aunque con título modificado:

The Voyages and Travells of the Ambassadors sent by Frederick Duke of Holstein, to the Great Duke of Muscovy.

Sin embargo el D.N.B. debe estar equivocado con respecto a la otra obra considerada como de 1662, pues el ejemplar que existe en la British Library es de cuatro años más tarde y no indica que sea reimpresión o que haya una edición anterior. La página titular reza:

History of Algiers and Slavery There
With many remarkable particularities of Africk.
Written by Emanuel d'Aranda, sometime a slave there.
Englised by John Davies of Kidwelly. London, for J. Starkey, 1666.

Es traducción de *Historia del cautiverio de Manuel Aranda en la Argelia* y está dedicado a Sir Philip Howard Davies. La traducción se realizó a través de la versión francesa.

La conflictividad aumenta con la siguiente publicación que, según el diccionario, es de 1664 y la copia que se encuentra en la British Library señala un año más:

La Pícara or the Triumphs of Female Subtilty Displayed in the Artifices and Impostures of a Beautiful woman, who trappann'd the most experienced Rogues, and made all those unhappy who thought her handsome: originally, a Spanish Relation, Enriched with three Pleasant Novels. Rendered into English, with some alterations and additions. By John Davies of Kidwelly. London. Printed by W.W. for John Starkey, at the Mitre within Temple-Bar. 1665.

Pero el D.N.B. no está totalmente equivocado en este caso porque el libro lleva un imprimatur de 1664. Este está firmado por Roger L'Estrange que curiosamente comparte con Davies la versión inglesa de obras de Quevedo y C. Solórzano. L'Estrange había sido nombrado *surveyor of the imprimery* el 15 de agosto de 1663, esto es como el año anterior, sucediendo en el cargo a Sir John Berkenhead que es precisamente a quien Davies dirige la obra con estas palabras:

To the worthy Honoured,
Sir John Berkenhead
Knight, master of the Faculties and master of the Requests
to his Majesty, and one of the members of the Honourable
House of Commons

En la dedicatoria comenta el galés que su última versión fue *The travels of the embassy from the Duke of Holstein into Muscovy and Persia*, con lo que la probabilidad de que el D.N.B. está equivocado con respecto al año de publicación de *History of Algiers...* aumenta.

De esta especie de introducción que es la dedicatoria, es importante destacar las siguientes líneas:

It is a Spahish Relation, written by D. Alonso del Castillo Sovosano. I have done it out of the latter with a freedom of alteration and addition as my fancy led me, to make it the most divertive I could in ours, which is the only recomendation of all things of this nature.

con *the latter* y *ours* hace referencia al francés e inglés respectivamente, denunciando así una situación similar a la que plantea el *Buscón*, original español vertido a través del francés, y pienso que el resto de la afirmación puede hacerse también extensiva a la novela de Quevedo, la diferencia está en que en este caso Davies es más explícito, pero su manera de actuar queda desvelada.

Con respecto a la versión francesa utilizada, *La Fouyne de Seville ou l'Hameçon des bourses*, de 1661, hace notar Allison que se ha atribuido indistintamente a F. Le Metel de Boisrobert y a A. Le Metel d'Ouville y que las tres novelas mencionadas en la página titular son tres piezas interpoladas en la narración original: *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* y *A lo que obliga el honor*, que pasan al inglés como: *All covet all lose*, *The Night of the Marigold* y *The Trepanner Trepann'd*. El D.N.B. cita estas tres novelas como el último trabajo del traductor, sin determinar fecha alguna.

El ejemplar más antiguo, que parece existir en la actualidad, de la versión de Davies de las novelas de Scarron data de 1665. Se encuentra en la British Library e incluye siete novelas; el título es breve:

Scarron's Novels
Rendered into English, with some additions
by John Davies of Kidwelly
London, Printed for Thomas Dring, at the
George in Fleet-Street near Cliffords-Inn,
1665.

El volumen lleva un índice en el que se anuncian las siguientes siete novelas:

1. The Fruitless Precaution.
2. The Hypocrites.
3. The Innocent Adultery.
4. The Judge in his own cause.
5. The Rival-Brothers.
6. The Invisible Mistress.
7. The Castisement of Avarice.

Hay dos paginaciones distintas en el libro; las tres primeras novelas cubren las 177 páginas iniciales. Se incluye tras éstas un imprimatur de Roger L'Estrange con fecha: *Novemb. 1 1664* y sigue una página titular igual a la antes descrita, esto es, mismo título, traductor e impresor. A continuación viene un nuevo índice que reseña únicamente las cuatro últimas novelas citadas arriba. La dedicatoria que también es doble, va dirigida

To the most Accomplish'd
Thomas Stanley Esq.

y el texto, que ocupa algo más de tres páginas, comienza:

At the first coming abroad of the three former of these novels in English, they were address'd to you, partly upon this accompt, that they were rendered into that language at Cumberlow, it being but just you should have the Patronage of what had its birth under your roof (...) But my presumption on the kindnesses you were pleased to have for me (...)

Queda, pues, reflejada la primera estancia del traductor en Cumberlow y el mecenazgo de Stanley. Todavía en esta dedicatoria encontramos uno de los párrafos en que Davies es más explícito con respecto a su vida:

When the books of the former edition were nigh spent, and that I was called upon, to provide for another, it was again my fortune, after almost two years retirement in Wales, to come to your house, where I had the opportunity, to review what was printed, and make what additions I could (...)

además de contarnos sus andanzas, da pie para pensar que Stanley no era sólo un patrocinador de traductores y escritores, sino que tenía que ver algo más con la producción de libros; si Davies no había visto aun las obras impresas es porque debía de tratarse de pruebas que los libreros enviarían a Stanley, que de alguna manera estaría en contacto con los autores. La estrecha relación entre J.D. y su protector queda patente en estas líneas:

I derive the greatest satisfaction imaginable, which is, that, by this address, all those who love, that is, all who know you, will be assur'd of your having o'ercome a sickness, which begat a general report of your death,

haciéndose portavoz del estado de salud de su supuesto mecenas. *All who know you* no son indudablemente sus parientes que estarían al corriente del estado de su salud y del posible óbito; es más lógico pensar que se trata de toda la corte de escritores que pulularan alrededor del señor y a los que estaba informando el galés en la dedicatoria.

Otra nota ofrece esta obra que conviene resaltar. Se trata de un prefacio, también repetido, firmado por T.O.; en él se explica que las tres primeras novelas fueron *printed some four or five years since*. Teniendo en cuenta que el imprimatur es del año 1664 y que el prefacio pudo haber sido escrito con anterioridad a la autorización del libro, se confirma que las primeras novelas de Scarron serían publicadas dentro de la década de los cincuenta, aunque no se pueda saber si son, en efecto, del año citado por el D.N.B., 1657, que es a su vez el *Buscón* londinense. Pero esta aproximación viene a mostrar dos cosas; en primer lugar que la estancia de Davies en la capital inglesa tras su vuelta de Francia no fue prolongada, y en segundo, y en parte consecuencia de la anterior suposición, que *The Life and Adventures of Buscon* fuera realizada en Cumberlow.

Todavía dedica Davies más tiempo a la traducción de las supuestas obras de Scarron. En 1670 aparece la octava novela a él atribuida, *The Unexpected Choice*, que posteriormente, en 1964, se incluirá en una compilación. Este volumen conjunto presenta paginación única, del 1 al 404, y una sola página titular inicial. Está publicado en Londres,

Printed by Ric Everingham, For R, Bentley,
W. Henchenam, F. Sanders, D. Brown
& J. Knapton, 1964.

En 1671 traduce *City Romance*, así mismo considerada como de Scarron, y seis años más tarde:

Monsieur Scarron's Letters to Persons of the Greatest Eminency and Quality
Rendered into English by John Davies of Kidwelly. London: Printed for George
Dawes, and are to be sold at his shop in Chancery-Lane, against Lincoln's Inn Gate.
1677.

Esta obra está dedicada

To the Worthy Honoured,
William Hammond, Esq;

utilizando la prácticamente uniforme fórmula de despedida:

Honoured Sir,
Your most humble, and much
obliged servant,
J. Davies.

Entre las líneas que componen esta dedicatoria cabe destacar:

You have many times very seasonably surpriz'd me with your kindnesses and
this is the first opportunity I have had to make a Public Acknowledgment thereof (...) The former productions of this Comical and Burlesque Author, of my publishing in
English, were address'd to the patronage of the worthily-worshipful Thomas Stanley,
Esq. (...) The present collection of Letters (...) 'tis my presumption, that, being
recommended to the publick, under a name so nearly related to him, they will meet
with a Success answerable to that of the others.

De todo ello parece deducirse que Stanley ya ha muerto y que Hammond, cuya relación estrecha con el mecenas pudiera ser la de algún lazo matrimonial, le haya sucedido en la empresa y en cierta manera en el patronazgo.

Sigue a esta dedicatoria un *Advertisement to Reader*, en el que Davies recuerda que al traducir la última novela de Scarron en 1670, *The Unexpected Choice*, prometió al lector, *in the address to the reader*,

algo más del mismo autor. Llama la atención el hecho de que *City Romance* que apareció en 1671 no sea mencionada. Cabe pensar que la novela fuera traducida con anterioridad aunque luego sufriera un retraso en la imprenta, pero es extraño que las sucesivas ediciones que van reuniendo progresivamente las nuevas traducciones de las supuestas novelas de Scarron no incluyan en ningún momento *City Romance*. El ejemplar que de esta novela hay en la British Library no hace ninguna referencia a Davies; sólo señala: *Made English*, más no dice por quién, por lo que esta traducción catalogada como de Davies pudo muy bien haber sido hecha por cualquier otra persona.

Pero la nota más interesante sobre las traducciones que Davies hizo, según él mismo afirma, de Scarron, es que las novelas a él atribuidas no son suyas. Como Allison señala en su libro, la primera *The Fruitless Precaution*, la tercera *The Innocent Adultery*, la cuarta, *The Judge in his own Cause* y la séptima *The Chastisement of Avarice* corresponden a las novelas *El prevenido engañado*, *Al fin se paga todo*, *El juez de su causa* y *El castigo de la miseria* de María de Zayas y Sotomayor que fueron publicadas con otras seis novelas en 1637 en Zaragoza, bajo el título de *Novelas amorosas y exemplares*. Scarron las tradujo y junto con otras formó su volumen *Nouvelles Tragi-comiques*. Igualmente es traducción de Scarron la segunda novela, *The Hypocrites*, que es la versión inglesa de *La hija de la Celestina o la ingeniosa Elena* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Al parecer en este caso, Scarron cambia los nombres de los personajes y da un final distinto a la obra, algo similar a lo que ocurre con la versión francesa del *Buscón*.

Las novelas quinta y sexta son traducción de dos obritas de Alonso del Castillo Solórzano también a través de la versión de Scarron. La primera de éstas, *The Rival Brothers*, es *La confusión de una noche*, que ya en francés presenta el título cambiado: *Les Deus Frères Rivaux*; la segunda, *The Invisible Mistress*, corresponde a *Los efectos que hace Amor*, a través de *Histoire de L'Amant Invisible*. De esta manera hay que concluir que de las siete novelas del volumen de 1665 ninguna es del autor a quien se le atribuyeron, sólo la octava novela, *The Unexpected Choice*, que se suma a la edición de 1964, parece ser original de Scarron.

Volviendo al abandonado orden cronológico en favor de la unidad de la falsa producción del traductor francés, hay que citar otro libro surgido en 1665:

Art how to Know Men.
Originally written, by the Sieur de la Chambre.
Counsellour to his Majesty of France,
and Physician in ordinary.
Rendered into English by John Davies of Kidwelly.
Lincsed, Marc 2 1665. Roger L'Estrange.
London. Printed by T.R. for Thomas Dring at the
George in Fleet-Street, neer Cliffords-Inn. MDCLXV.

La dedicatoria, sin ninguna nota relevante con respecto al traductor, trata de explicar que el libro va dirigido a la persona más idónea. El encabezamiento, uno de los más largos, es como sigue:

To the Right Honourable Charles Earl of Carlisle, Viscount Howard of Morpeth, Baron Dacre of Gilsland, Lord Lieutenant of Westmerland and Cumberland, and one of his Majesties most Honourable Privy-Council.

Concluye con la fórmula típica de despedida:

Right Honourable,
Your Lordship's most humble
and mos obedient servant,
J. Davies.

Sigue *An accompt of the Author*, sin firmar, y a continuación, caso único entre las muchas traducciones de J.D., un espacio denominado:

To the very Worthy Translator of this Exquisite Piece, The Art how to Know Men.

firmado por Jam. Howel. Se trata de James Howell, autor y lexicógrafo algo mayor que Davies (1594-1666) políglota y experto en traducciones, por lo que las palabras que dedica a Davies merecen ser tenidas en cuenta.

Howell introduce el libro hablando de la existencia de tres tipos de conocimiento: de Dios, de uno mismo y de los demás hombres. Sigue

diciendo que él conoció y habló en París con el autor del libro, De la Chambre y opina que: *He may well be ranked among the Philosophers of the Upper House which this Age affords*. Las alabanzas al autor redundan en méritos para el traductor que es aplaudido por su buen juicio a la hora de seleccionar a los escritores:

Therefor Sir, besides your great Ingenuity, you discover also much judgement in the ellection of your Authors, who are obliged to you, for you exact fidelity in redering them: And consequently, it may well be said, that you have attain'd the true fence, and very souls of those Authors you deal withall.

Tal afirmación hay que tomarla como una auténtica apología de Davies con respecto a su trabajo. No se sabe cuántas obras por él traducidas habría leído Howell, pero si damos crédito a sus palabras hay que considerarlo familiarizado con la labor de su paisano galés. Conocedor del francés como lo era y experto en materia de traducciones, es importante que encuentre calidad en las versiones de J.D., al menos para su época, lo cual se debe tener presente para poder diferenciar los errores de traducción de las modificaciones espontáneas. A este fin conviene recordar que el mismo Davies habla, en algunas de sus introducciones, en las variaciones voluntariamente realizadas por él para mejorar ciertos textos originales. Hay que pensar que ambos escritores se conocieron e incluso pertenecieron al mismo círculo difusor de la cultura continental en la Inglaterra de mediados del siglo XVII.

De 1666 es *The History of the Caribby Islands (Illustrated)* y del año siguiente 1667, según el D.N.B. otro libro cuya portada señala dos años más:

The Roman History of Lucius Julius Florus
Beginning with the Life and Reign of Romulus. The First King of Romans.
And divided into four Books.
London. Printed by T.J. for Samuel Speed,
neer the Inner Temple-Gate in Fleet-Street. 1669.

La obra está dedicada: *To his Grace the Duke of Buckingham* cuya grandeza canta exageradamente, mientras él se sitúa en lugar muy humilde. No ofrece ningún detalle interesante con respecto al traductor que se reconoce por la fórmula característica de despedida:

Your Grace's most humble,
and most obedient Servant
Jo. Davies

La identificación se repite, J.D. en este caso, en el espacio siguiente:

Advertisement concerning the English Editions of Florus,

en el que habla de las traducciones anteriores a la suya. El hecho de verter un original que pudo adquirirse en su propio idioma con anterioridad demuestra que Davies está convencido y seguro de su buen hacer como traductor. Esto se corrobora por la calidad de la persona a la que dirige su versión.

También de 1667 es *The Egyptian History* de Murtadi, traducida a través de la versión francesa de Vallier, y tres años más tarde aparecen dos libros simultáneamente. El primero *Life and Philosophy of Epictetus with Cebes' Emblem of Human Life* y el segundo, ya citado por la labor de recopilación que Davies tuvo que realizar para conformarlo,

Epictetus Junior, or Maxims of Modern Morality in two Centuries.
Collected by J.D. of Kidwelly.

London, Printed for T. Bassett at the George in Fleet-Street,
near Cliffords-Inn, 1670.

La obra está dedicada:

To the much Honoured Francis Watson Esq.

y firmada:

Your most humble and much
obliged Servant
J. Davies

En 1671 se publica: *Account of the Ceremonies of the Vacant See*
y al año siguiente, 1672, *History of Henry, Surnamed the Great, King of France*.

Es posible que este mismo año viera la luz este otro libro:

Observations on the Poems of Homer and Virgil.
A discourse representing the Excellencies of those Works;
and the perfections in general, of all Herrick Action. Out of the French.
By John Davies of Kidwelly.
London, Printed by S.G. and B.G. for Jonathan Edwin,
at the Sign of the three Roses in Ludgate-Street.

La portada que no indica ninguna fecha de publicación, lleva añadido a lápiz: *of René Rapin*. El D.N.B. cita dos años, 1670 y 1672, mientras que el catálogo general de la British Library señala únicamente 1672.

La obra va dirigida *To the Honourable Sir John Berkenhead Master of Requests to his Majesty, Master of the Faculties, and one of the members of the Honourable house of Commons*.

En la dedicatoria, Davies se muestra profundo conocedor de numerosos poetas, lo que sirve para perfilar un nivel cultural más alto en el traductor, pero lo que en ella se demuestra es la gratitud que el galés todavía guarda al que fuera censor de sus primeras publicaciones. Berkenhead había sido sustituido en el cargo por L'Estrange hacía casi diez años y Davies aún lo recuerda; no debió recibir la misma ayuda o benevolencia de su sucesor puesto que ninguna obra le dedicó.

No acaba aquí la producción de J.D. en los años setenta; sin la intensidad que las anteriores, esta década ve la aparición paulatina de varias obras. Así en 1674 se publica *Prudential Reflections, in three centuries* y tres años más tarde, en 1677, *Political and Military Observations, Medicina Statica or Rules of Health*, de Sanctorious, y *History of Seraglio*, de Tevernier. Por último, en 1679 surge *The History of Apian of Alexandria*. Conviene recordar que de este periodo, 1677, es la traducción de las cartas de Scarron, ya señalada.

Davies termina su carrera de Traductor al principio de los ochenta y lo hace con dos libros; *Pindar and Horace Compared* de Blondell, y un segundo que es interesante examinar porque en él habla de su último protector:

Instructions for History:
With a Character of the most considerable
Historians, Ancient and Modern.

Out of the French, by J. Davies of Kidwelly.
 London, Printed by A.G. and J.P. dwelling
 Near the Grate in Little Britain.
 MDCLXXX.

La dedicatoria va dirigida *To the Worthily Honoured, Sir George Wharton, Baronet* y concluye:

Honoured Sir,
 Your most Humble and
 much obliged Servant
 J. Davies.

En ella el traductor puntualiza:

I have had occasion heretofore to acknowledge to others; and I am now to make the same Acknowledgment to your self, from whom, in my most pressing Exigencies, I have received such seasonable Reliefs, as give me just cause to celebrate the Liberalities of so great a Benefactor.

Es arriesgado afirmar rotundamente que Sir George Wharton fue el último protector de Davies, pero es muy posible que lo fuera, pues no iba a dejar mucho tiempo pasar, sin hacer público su agradecimiento, quien tantas ocasiones tenía para manifestarlo dada su constante producción.

A partir de este momento y hasta que muriera en Kidwelly en 1693, su vida es totalmente desconocida. No se sabe en que empleó su tiempo el galés. Davies no era viejo cuando su postrera publicación vio la luz y sorprende pensar que, trabajador incansable que lo fue durante su vida activa, estuviera más de diez años sin dar a la imprenta una sola obra. Hay dos detalles que pueden dar lugar a otras tantas suposiciones. En primer lugar su muerte se produjo a una edad relativamente temprana, Davies no había llegado a los setenta, y esto hace posible imaginar que una enfermedad le impidiera seguir trabajando. Por otra parte, y en nada desdice la anterior hipótesis, el hecho de que la muerte le sorprendiera en Kidwelly da pie a pensar que Davies estaba allí retirado, bien por falta de salud, bien por falta de protección y de participación en los medios culturales en que se había desenvuelto con anterioridad. Pero todo esto queda en el terreno de la especulación y en ningún caso

se puede afirmar que J.D. no siguiera traduciendo en su retiro, sólo se puede decir que desde 1680 ninguna obra suya se conoce y que su vida queda en el más absoluto silencio.

A manera de recapitulación se puede decir que los protectores de Davies fueron sucesivamente su amigo y compañero John Hall de Durham, Bulstrode Whitlock, Thomas Stanley, en cierto modo Sir John Berkenhead y, el último conocido, George Wharton.

Los libreros que publicaron sus obras fueron numerosos; nombres distintos para cada libro, Joshua Kirton, Thomas Dring, Samuel Speed, Jonathan Edwin, T. Bassett, además de Henry Herringman que se encargó del *Buscón* y de Philip Chetwind que lo hizo de su propio libro. Sólo se conoce a John Starkey como responsable de la edición de dos de sus múltiples traducciones de origen español: *La Pícara e Historia del cautiverio de Manuel Aranda*.

Sus trabajos van dirigidos a todo tipo de personas y parece vislumbrarse una escala de valores en la que la calidad de una obra, o al menos la que el autor parece descubrir en ella, va en relación directa con la importancia del personaje a quien está dedicada. Así ocurre que la que más apreciara Davies, como es lógico, su propia creación, se la ofrece al duque de Richmond, a quien recuerda en la dedicatoria sus otros doce títulos. *Art how to Know Men*, que debió ser una de las mejor realizadas puesto que merece el elogio de James Howell, la dirige al conde de Carlisle. *The Roman History of Lucius Julius Florus* tuvo que ser otra de sus favoritas ya que existiendo versiones anteriores, como el mismo Davies explica en la introducción, sólo un trabajo excelente justificaría una nueva traducción, que en este caso dedica al duque de Buckingham.

En esta escala de prioridades debe situarse un lugar destacado *The Extravagant Shepherd*, que ofrece a la condesa de Winchelsy; el entusiasmo que J.D. deposita en esta obra se refleja en el largo y erudito espacio *The Translator to the Reader*, tarea personalísima del traductor que encuentra estímulo suficiente para hacer un trabajo extra, como es esta introducción tan documentada.

Muchas de las versiones realizadas por Davies las dirige a sus protectores entre los que cabe destacar a Sir George Berkenhead y a la familia de los Stanley, ya que en ambos casos la ofrenda es repetida. A Berkenhead, miembro del parlamento y responsable de la censura, el

galés dedica dos libros; el primero, *La Pícaro or the Triumphs of Female Subtilty*, mereció tal interés por parte del traductor que se animó a incluir algo de su propia fantasía creativa:

Freedome of alteration and addition as my fancy led me, to make it the most divertive I could,

además de interesarse por el autor a quien no obstante desfigura el nombre, Sovorsano por Solórzano, si bien el error pudo provenir de la versión francesa que utilizó. El segundo libro, *Observations on the Poems of Homer and Virgil*, muestra la atención de que fue objeto mediante una detallada presentación de los poetas.

Stanley y su pariente Hammond son agradecidos con un prolongado trabajo, las obras atribuidas a Scarron, pero que, salvando las dificultades que pudieran impedirlo, indican un cierto desinterés ya que Davies es perfectamente ignorante del origen del trabajo que está realizando.

La primera gratitud del traductor la recibe Bulstrode Whitlock, Lord Commisioner; posiblemente se trate del agradecimiento más sincero por los favores recibidos, entre los que quizá haya que incluir su propia carrera; pero los preliminares de la obra a él dedicada muestran todavía un escritor con poca desenvoltura al dirigirse a sus lectores.

En el lugar inferior de esta hipotética escala de valores debe situarse *The History of the Government of France*. Davies se vio obligado a publicarlo en las más malas condiciones que él mismo cuenta, es decir, traducción sin detalle y pruebas sin corregir. El libro, como se ha dicho, es del año del *Buscón*, 1657, y pertenece a un periodo de gran actividad del traductor, pues, además de las muchas versiones que aparecen por esos años, J.D. debía estar especialmente interesado y ocupado en la creación de su propio libro. La obra no mereció ser ofrecida a nadie.

En este sentido *The Life and Adventures of Buscón* ocuparía un puesto más alto ya que el galés no tiene inconveniente en presentar su trabajo al amigo T.P. que le sugirió la idea de verter la novela española. Sin embargo los preliminares de la edición distan mucho de los de sus grandes obras; son breves y carecen de las formalidades que exhiben éstas, entre las que hay que destacar el tipo de personaje a quien va

dirigida. Por ello se deben pensar que el *Buscón* no fue importantante para Davies. Ahora bien esta supuesta falta de interés que revelan los espacios que preceden al texto, no indican que el traductor estuviera descontento con su labor como en el caso de *The History of the Government of France*; por el contrario, el hecho de que ofrezca la versión a su amigo español demuestra, en cierto modo, que Davies considera el suyo un buen trabajo. Así pues la razón por la que Davies no ofrendó su *Buscón* a un personaje de más relieve social, como hiciera con la mayoría de las obras, hay que buscarla en la opinión que da la novela tuviera el traductor.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- THOMAS, H. 1933: "The English Translations of Quevedo's *La vida del Buscón*" en *Revue Hispanique* 81, pp. 283-299.
 ASTRANA MARIN, L. 1952: *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas* Tomo II, obras en verso. Madrid, Aguilar.
 ALLISON, A.F. 1974: *English Translations from the Spanish and Portuguese to the year 1700*, London, Dawson of Pall Mall.

LA FUNCION DE LA PRESUPOSICION Y LA FOCALIZACION EN LA COMPRESION DE LAS ORACIONES ACTIVAS Y PASIVAS

**María Teresa GOMEZ ARAQUISTAIN
Ignacio VAZQUEZ ORTA**

Desde la gramática generativa propuesta por Chomsky y sus seguidores se ha dado por supuesta la sinonimia básica entre oraciones activas y pasivas. Pero estudios más recientes han observado diferencias respecto a sus funciones comunicativas.

El presente trabajo es un estudio psicolingüístico de la incidencia que tienen los factores de la presuposición y la focalización en la comprensión de las oraciones activas y pasivas.

Partimos de la hipótesis de que para comprender una frase u oración es necesaria una activación de un saber proposicional (Clark y Clark, 1977). Por otro lado, suponemos que la estructura de la oración determina la elección del saber activado y el modo de activación; en otras palabras, la estructura del saber activado. En nuestra opinión, las marcas estilísticas de la oración juegan el papel de determinar el modo de activación y la estructura del saber activado.

Analizaremos el factor de topicalización primaria o sujetivación y su papel en la comprensión de las oraciones activas y pasivas. Por

sujeto entendemos aquí el sintagma nominal que asume la función de sujeto gramatical. Y veremos su influencia en dos vertientes distintas: a) la función de orientar la atención o focalización; y b) la función de presuposición o deducir una información implícita extraída del contexto verbal, o sugerida por la situación de enunciación en la que se encuentran los interlocutores, siempre que sea aceptada y accesible a éstos. (Sobre la definición de presuposición en psicolingüística, véase Dubois y Kekenbosch, 1979). Esta información se refiere al tema, o sea, aquello de lo que se habla. En este sentido resulta ser una condición de coherencia del discurso. Grieve y Wales (1975) señalan que, en el discurso, el hablante presupone que el tema es una información conocida, y el comentario es la información añadida o nueva. Según Hupet (1983):

"Quelque que soit la terminologie utilisée, les observations s'accordent pour confirmer que le passif est un des dispositifs permettant d'assurer le suivi cohérent du discours, en ce qu'il permet de réserver la position de sujet grammatical à ce qui, d'une façon ou d'une autre, peut être rapporté au contexte. Cette analyse repose sur une interprétation de l'articulation des énoncés en information ancienne - information nouvelle, aux termes de laquelle on considère qu'une règle générale du discours serait de placer en tête toute information référant à ce qui vient d'être dit, et de placer en fin de phrase le foyer assertif de l'énoncé (les phrases clivées nous contraignent cependant à nuancer cette règle)" (p. 84-85).

En esta misma línea, Chafe (1970) señala que el tema de las oraciones activas y pasivas precede al argumento.

FORMA SINTACTICA Y PRESUPOSICION

En los estudios lingüísticos se ha considerado siempre que diversas formas sintácticas están ligadas al fenómeno que hoy denominamos presuposición. Halliday (1967) constató que, en una oración con entonación normal, la versión pasiva tenía un componente presuposicional más neto que la activa por tener un relieve diferente en los focos asertivos del enunciado.

Algunos autores habían observado que en inglés, por ejemplo, la información nueva se introduce con expresiones indefinidas, y más

tarde, una vez introducida, nos referimos a ella con expresiones definidas.

En inglés también, hay una serie de formas sintácticas que se relacionan sistemáticamente con la información dada: a) unidades léxicas que se hallan dentro del campo semántico de una unidad léxica mencionada antes; b) unidades léxicas que se mencionan por segunda vez, especialmente las que se dan en expresiones definidas; c) formas pronominales usadas anafóricamente; d) formas pronominales usadas exofóricamente.

Dubois y Kekenbosch (1979) citan algunas construcciones que han sido objeto de investigaciones psicolingüísticas por considerarlas "marcadas" presuposicionalmente:

"...

1) les descriptions définies et les constructions relatives qui introduisent une presupposition d'existence de l'élément lexical défini ou une fonction déterminative,

2) diverses formes de thématisation parmi lesquelles l'emphase explicite marquée en français dans les formes clivées, et l'emphase 'implicite', ou thematisation induite par certains usages des formes passives par exemple" (p. 102).

En castellano la pasiva es una forma de tematización en la que se topicaliza el paciente para enfatizar éste. Por lo tanto, podríamos considerarla como una forma marcada presuposicionalmente.

SUJETIVACION Y FOCALIZACION DEL SUJETO

El sujeto de una oración atrae la atención del oyente/lector, por lo que es percibido por éste de una manera más acentuada, más definida. La sujetivación tiene un efecto más débil en las oraciones activas que en las pasivas, debido a que en ésta hay una focalización sobre el sujeto. Pero otros autores ven en la estructura "sujeto-predicado" un mecanismo que trata de señalar al destinatario dónde está la información presupuesta.

Según Klenbort y Anisfeld (1974), la información de una oración puede ser presentada de manera que indique qué parte hay que

considerar como presupuesta y cuál como foco asertivo. La hipótesis de la que partían coincidía con la de Halliday (19670, anteriormente expuesta. Intentaron corroborar empíricamente la estructura presuposicional de las oraciones pasivas mediante la prueba de la negación. Se basaron en que la negación global de una proposición afecta a la interpretación de los hablantes: los sujetos consideran generalmente que se niega o pone en duda el componente asertivo o informativo, y no el componente presuposicional de la proposición; puesto que la presuposición (o "información dada" según Halliday) no puede ponerse en duda. Presentaron oraciones activas y pasivas insertadas en el contexto "Yo pensaba que ... pero me había equivocado", en el que se negaba una parte de información transmitida por la frase. Para cada frase se dieron dos alternativas: en una recaía el error sobre el agente; en la otra, sobre el paciente. La tarea consistía en elegir, entre las dos alternativas, la más adecuada para cada frase. Los resultados mostraron que en la pasiva los hablantes hacían recaer el error sobre el agente más que sobre el paciente. En las oraciones activas el foco de la oración se reparte a lo largo de toda la oración sin que ninguna parte esté marcada como supuesta.

Hornby (1974) trata la presuposición en relación con las creencias del que habla y del que escucha. La tarea de su segunda experiencia consistió en comparar cada frase dada, entre ellas activas y pasivas estandar, con dibujos que representaban correctamente la frase o contenían un error sobre el componente presuposicional. Los datos confirmaron los resultados de Klenbort y Anisfeld (19740; pero, debido al método, no se pudo distinguir qué elemento de la oración tomaban como información presupuesta.

Hupet y Le Bouedec (1975) midieron la asimetría de la estructura pasiva, entre elemento presuposicional y asertado, con una experiencia en la que se combinaba el efecto de la voz con el tipo de artículo que introduce cada sintagma nominal. La tarea consistía en completar libremente oraciones (activas o pasivas) introducidas en un contexto similar al de Klenbort y Anisfeld (1974). En las frases con diferencia estructural pero cuyos sujetos y complementos estaban introducidos por el artículo definido, en ambas estructuras se tendía a negar el hecho, pero en la pasiva, a diferencia de la activa, los errores sobre el complemento era mejores que los que se efectuaban sobre el sujeto.

Pero cuando los sintagmas están marcados de forma diferente respecto al artículo, los sujetos hacían recaer el error sobre el elemento marcado con el artículo indefinido, independientemente de la voz. Estos últimos resultados contradicen el que la activa sea presuposicionalmente neutra, cuando intervienen formas presuposicionales determinantes.

Así, pues, si se encontró que, insertando una oración activa o pasiva con los sintagmas nominales con artículo determinado en un contexto en que se muestra incertidumbre, cuando se dio una posibilidad abierta para negar cualquier cosa, el error recaía sobre el hecho; es razonable pensar que no pudiendo negar el hecho los sujetos, en las oraciones pasivas mostrarán netamente el componente presuposicional y éste coincidirá con el sujeto oracional.

METODO

Sujetos

Participaron en nuestra experiencia 20 sujetos adultos, de habla castellana, de nivel socio-cultural medio.

Material y procedimiento

Se utilizaron cuatro situaciones pragmáticamente reversibles, en cuya expresión lingüística los sujetos y complementos tenían los rasgos semánticos "animado-inanimado", como en

- (1) "El policía hiere al ganster"

Las situaciones se presentaron en dos condiciones de voz (activa y pasiva). Cada oración estaba inserta en el contexto:

- (2) "Pense que...; pero estaba equivocado. La verdad es que..."

Cada sujeto recibió 8 items (4 en activa y 4 en pasiva) en forma escrita, para provocar interpretaciones de las distintas frases con entonación normal o neutra. Ningún sujeto recibió una activa y una

pasiva del mismo par. El orden de presentación de los items para cada sujeto fue alterno, y ningún sujeto recibió las frases en el mismo orden.

Las instrucciones que recibieron los sujetos fueron las siguientes: "Se te van a presentar una serie de oraciones en las que se niega algo. Completa libremente la oración, de acuerdo con lo que te parezca más probable, de forma que corrijas el error sin negar el hecho, ni invertir el significado de la oración. Tienes todo el tiempo que quieras; pero procura que tu respuesta sea lo más espontánea posible, sin hacer un análisis detallado". A continuación se les dio un ejemplo con diversas alternativas de cómo podían completar la frase utilizando una frase diferente de las de la experiencia.

RESULTADOS

Se clasificaron las respuestas según la posición del sintagma nominal en que se hizo recaer el error (N1 y N2) y la voz. No se contaron las respuestas que no se atenían a la contraseña. Los resultados totales se presentan en el cuadro nº 1.

Cuadro 1: Número de respuestas por voz y elemento oracional en que recayó el error

Tipo de oración	Categoría de respuesta		
	N1	N2	Total
Activa	31	41	72
Pasiva	16	60	76

Como vemos, la frecuencia de errores en la activa, entre el primer elemento y el segundo, es mucho menor que en la pasiva, aunque en ambos casos los errores recaen más sobre el segundo elemento.

En las frases activas, cuando se quiso conservar el segundo elemento, hubo diez respuestas en voz pasiva, colocando este lexema como sujeto, y seis en voz activa con anteposición del complemento, siendo éste también el que se consideraba como información cierta. Así por ejemplo, para la oración anterior (1), un sujeto contestó:

(3) "el ganster era herido por un ciudadano"

Sólo hubo dos respuestas que, para conservar el objeto de la pasiva, se transformó la oración en activa colocándolo de sujeto.

Discusión

Estos datos muestran la realidad del "marcaje" lingüístico de las presuposiciones y confirman los resultados de Klenbort y Anisfeld (1974), y de Hupet y Le Bouedec (1975). La pasiva muestra más claramente que la activa cuál es el elemento presuposicional: el sujeto es la información presupuesta, y el complemento, la información focal, porque puede ponerse más fácilmente en duda. Fillmore (1968) señaló a este respecto, que la preposición "por" en la pasiva marca el complemento u objeto como focal, dejando el resto de la oración como información presupuesta.

El hecho de que para referirse a un contenido inmediatamente anterior, referido al complemento, se cambiara la voz o se conservara ésta anteponiendo el complemento, sugiere que la anteposición del complemento en general se utiliza para referirse a "lo dado", y constituye, a la vez, el tema o punto de partida del mensaje. La función de la pasiva estará relacionada aquí con un principio más general de guardar una "distancia mínima" con el tema del enunciado.

Además, teniendo en cuenta que la pasiva y la activa invertida se producen cuando se pone énfasis sobre el paciente (Johnson-Laird, 1968; Sinclair y Ferreiro, 1970), podemos concluir con Grieve y Wales (1973) que la entidad importante, desde un punto de vista cognitivo, no está únicamente determinada por la voz, sino por la topicalización en general.

Las diferencias intrínsecas encontradas en la comprensión de estas oraciones, según Hupet y Castermans (1976), influyen en sus condiciones de uso:

"On utilisera donc une phrase passive pour éviter de former une active où l'accent tomberait sur le syntagme sujet et la présupposition sur l'objet. Il découle de ceci que la phrase passive implique une présupposition (sur l'objet); ce n'est pas le cas de l'active, qui peut impliquer une présupposition (sur le sujet), comme elle peut ne pas en impliquer" (p. 24).

El lenguaje tiene una función de representación y de comunicación en las que se unen los aspectos cognitivos enunciativos. Hupet (1983) afirma que:

"De façon schématique on peut considérer que dans une situation normale d'échange verbal, le locuteur parle constamment par rapport à deux univers de ce qu'il a à dire, qui fixe le contenu propositionnel ou "idéationnel" de son énoncé, et d'autre part l'univers de ce qu'il croit déjà faire partie des structures cognitives de son interlocuteur, qui impose la sélection d'un type particulier d'énoncé. C'est donc toujours en partie sur une conjecture relative au destinataire que repose l'élaboration d'un énoncé" (p. 79).

Los sujetos del experimento consideraron mayoritariamente que se niega o se pone en duda el componente asertivo o informativo de una oración, no el componente presuposicional.

En las oraciones activas, el foco asertivo se extiende sobre toda la oración; la perspectiva que una oración activa transmite es una perspectiva plana, neutra. El sujeto gramatical es importante en cuanto que es tema de la oración, y el objeto gramatical lo es en cuanto que foco de la aserción.

Según los datos del experimento, la función de la presuposición, así como la de la focalización, se limita sólo o en gran medida a la pasiva. Es en las oraciones pasivas donde se niega la relación agente-predicado, en cuanto que es información nueva, y no la relación paciente-predicado, que es información presupuesta.

Las distintas estructuras cumplen funciones pragmáticas diferentes; por ello, aunque las paráfrasis tengan el mismo contenido semántico, no son interpretables de la misma manera en cualquier circunstancia. El hablante oyente conoce y usa estas estructuras pragmáticamente, no como algo añadido al conocimiento semántico, sino como integrado en la lengua.

Los resultados del presente trabajo son también relevantes para la preparación de materiales didácticos para presentar las estructuras activas o pasivas en clase, y deben alertar al profesor para no relacionar sistemáticamente por medio de mecanismos transformacionales ambos tipos de estructuras, sino que se debe insistir más bien en la presentación de dichas estructuras por separado en sus contextos comunicativos adecuados.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BROWN, G. and YULE, G. (1983): *Discourse Analysis*, Cambridge Textbooks in Linguistics.
- CHAFE, W.L. (1970): *Meaning and the Structure of English*, Chicago: University of Chicago Press.
- CHAFE, W.L. (1976): "Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics and point of view", in Li, C.N. (1976) (ed.).
- CLARK, H.H. and CLARK, E.V. (1977): "Inferences in comprehension", pp. 243-263, in Laberge, D. and Samuels, S.J.: *Basic processes in reading*, Hillsdale, New Jersey.
- COLE, P. (ed.) (1981): *Radical Pragmatics*, Academic Press, New York.
- DANES, F. (ed.) (1974): *Papers in Functional Sentence Perspective*, Academia, Prague.
- DUBOIS, D. y KEKENBOSCH, C. (1979): "Statut psychologique des inférences dans la compréhension et la mémorisation du langage", en Castermans, J. (ed.), *Structures cognitives et organisation du langage*, Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, 5, p. 99-129 v.
- GIVON, T. (1979): *Syntax and Semantics, Volume 12: Discourse and Syntax*, Academic Press, New York.
- GRIEVE, R. and WALES, R. (1973): "Passives and topicalization", *British Journal of Psychology*, 64, p. 173-82.
- HALIDAY, M.A.K. (1967): "Notes on transitivity and theme in English: Part 2" *Journal of Linguistics* 3: 199-244.
- HALIDAY, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic*, Edward Arnold, London.
- HORNBY, P.A. (1974): "Surface structure and presupposition", *Journal of verbal learning and verbal behavior* 13, p. 530-538.
- HUPET, M. and Le BOUEDEC, B. (1975): "Definiteness and voice in the interpretation of active and passive sentences" *Quarterly Journal of experimental Psychology* 27, p. 323-330.
- HUPET, M. (1983): "Des conditions d'usage des structures à fonction casuelle", *Psycholinguistique de l'enfant*, Bronckart y al. (edit.), p. 73-90.
- HUPET, M. y CASTERMANS, J. (1976): "Un passif: pour quoi faire?", *La Linguistique*, 2, p. 3-26.
- JOHNSON-LAIRD, P.N. (1968): "The choice of the passive voice in a communicative task", *British Journal of Psychology*, 59, 1, p. 7-15.
- KLENBORT, I y ANISFELD, M. (1974) "Markedness and perspective in the interpretation of active and passive voice", *Quarterly Journal of experimental Psychology*, 26, p. 189-95.

SANFORD, A.J. and GARROD, S.C. (1981): *Understanding Written Language*, Chichester: Wiley.

SINCLAIR, H. y FERREIRO, E. (1970): "Etude génétique de la compréhension, production et répétition des phrases au mode passif", *Archives de Psychologie*, 40, p. 1-42.

PROCESO PSICOLOGICO EN LA ADQUISICION DE UNA SEGUNDA LENGUA: EL INGLES

Macario OLIVERA VILLACAMPA

INTRODUCCION

En los últimos años ha crecido la importancia de la investigación psicológica en relación al lenguaje en general y a la adquisición de una segunda lengua en particular, como nueva necesidad surgida de las más amplias y profundas relaciones culturales y económicas entre los pueblos. Junto a esta necesidad, existen nuevas demandas de eficacia, de manera que un idioma ya no puede o no debe ser un mero barniz decorativo, sino algo útil al servicio de la promoción e integración de la persona en los actuales sistemas de comunicación, de trabajo y de participación en los proyectos e instancias internacionales. Es obvio reconocer el primer plano de importancia que en todo ese entramado de nuevas exigencias corresponde a la Lengua Inglesa, y no sólo por su valor intrínseco u objeto de estudio en sí misma, sino también por su valor instrumental o ciencia auxiliar, sin la que no pueden progresar ni ponerse al día aquellas otras ciencias a las que sirve. Pienso, por ejemplo, en nuestros estudiantes de Medicina, como Profesor también de esta Sección, que lamentan no haber llegado a la carrera con

mayores conocimientos de Inglés, o bien se apresuran, partiendo del nivel cero, a remediar una carencia que sin duda les habría de relegar a posiciones de inferioridad en el estudio y la investigación y, consecuentemente, en su adecuada preparación para un puesto de trabajo.

A la indudable urgencia de aprender, aprender bien y lo más rápido posible, se ha intentado responder con nuevos métodos de enseñanza, con una enorme proliferación de libros de texto y complementarios, con cambios constantes de unos libros a otros casi todos los años para ver si los nuevos resultan más eficaces, con la adición de un profesor particular, con recomendaciones de dedicar mayor número de horas al estudio y viajar, por lo menos para un cursillo de un mes en el verano, a uno de los países de habla inglesa. Pero tengo la impresión de que apenas se piensa en el "arreglo" o armonía del sujeto discente, o en la ineludible complicidad de un proceso psicológico, al que las prisas y urgencias externas pueden perjudicar, y cuyo desconocimiento rinde con frecuencia inútiles aún las recomendaciones más acertadas.

CUESTIONES

Resulta muy problemático intentar explicar la adquisición de una segunda lengua según los postulados de la teoría behaviorista, es decir, a base de la relación cuantitativa estímulo-respuesta, prescindiendo de cualquier tipo de proceso mental. Como explica Bell, "it was believed that learning language was achieved by building up habits on the basis of stimulus-response chains. Human behaviour and learning was seen as being like that of animals". Hay que reconocer que en un largo periodo de tiempo, que bien puede llegar hasta los años 1960, el behaviorismo, con sus implicaciones mecanicistas y deterministas, influyó poderosamente en nuestros sistemas educativos, de manera que se concedía al mecanismo de la *repetición* (del estímulo) una importancia decisiva. Sobre todo a la hora de la evaluación negativa, al tratar de averiguar por qué un alumno no sabía una lección, se acudía a la falta de suficiente repetición y se castigaba a la repetición numéricamente estimada como suficiente para lograr grabar, en el mejor de los casos, los engramas que dan base a la memoria y el recuerdo posterior. En principio, creemos que no debemos alinearlos

en la corriente denigratoria de la memoria, pues es una facultad necesaria para retener y reproducir contenidos. Y también es necesaria la repetición para la adquisición de hábitos en general y de hábitos mentales en particular. Pero el enfoque mecanicista no es suficiente ni conveniente, y plantea problemas serios. Por ejemplo: a) No explica el nulo o negativo efecto de la repetición en muchos casos. b) No explica el contraste repetición-adquisición observado en otros muchos casos, es decir, personas con alto grado de repetición ambiental y temporal y nulo o deficiente nivel de adquisición, y a la inversa. c) No tiene en cuenta el entramado del inconsciente-preconsciente-consciente, que son facetas de indudable interacción en toda actividad mental del sujeto. d) Olvida el impacto de las motivaciones y de la vida afectiva en toda tarea de aprendizaje. e) Y una lengua no es un conglomerado de datos de carácter aditivo. Es un sistema abierto al uso creativo, improvisado y cambiante.

Por todo ello, aún sin pretender acotar el último recodo misterioso de cómo trabaja la mente humana para adquirir una segunda lengua, puede ser muy productivo conocer y tener en cuenta los principales factores del complejo proceso psicológico, que referiremos a la Lengua Inglesa.

PSICOLOGIA DE LAS PROFUNDIDADES

Como es sabido, el concepto de *inconsciente* fue formulado por primera vez por S. Freud, y al tratar de relacionarlo con los sistemas del *preconsciente*, el *consciente* y la *censura* intermedia, más una *tópica psíquica*, como datos o puntos referenciales de la teoría psicoanalítica, surgió lo que ha venido en llamarse *psicología de las profundidades*². El análisis de un acto psíquico pasa por dos fases fundamentales, entre las que está una especie de examen o censura. La primera fase pertenece al sistema del inconsciente. Si es rechazado al ser examinado por la censura, le será negado el paso a la segunda fase o sistema del consciente, permanecerá en el inconsciente y será calificado como "reprimido". Pero si pasa el examen o censura, pertenecerá al sistema del consciente, lo que quiere decir que es "capaz de conciencia". Atendiendo a esta capacidad de conciencia, en el sistema consciente se

coloca también el preconscious, para designar aquellos actos que en cualquier momento pueden ya atraer la mirada de la conciencia.

La evolución en el estudio de la "psique" tiende hoy a modular algunos aspectos de la doctrina freudiana en el sentido de que, por una parte, los distintos sistemas referidos antes no deben concebirse como un "lugar" (concepción tópica), o especie de cámaras separadas y comunicadas, con un guardián que ejerce la censura, y, por otra parte, el inconsciente no es sólo una realidad conflictiva como efecto de la represión, sino que más bien predomina un concepto flexible del mismo, como amplia dimensión de la vida psíquica que no aflora a la conciencia, o contenidos que no están presentes en el campo "actual" de la conciencia, pero que ejercen una poderosa influencia en toda la actividad consciente.

EL FILTRO

Se trata de un factor que opera a nivel del inconsciente, y se ha pensado en el mismo como razón explicativa del hecho, claramente comprobado en planos experimentales, de que el sujeto no asimila todos los datos que le llegan como estímulos del mundo exterior, y, comparativamente, unos sujetos adquieren mayor cantidad de datos y con mayor rapidez que otros, estando todos situados en el mismo entorno y siendo la enseñanza igual para todos. Asimismo, esta operación de "filtrado" o selección de estímulos explica el bloqueo psíquico del estudiante, que puede permanecer en la clase durante más o menos largos periodos de tiempo sin realizar progreso alguno, hasta que por fin abandona los estudios definitivamente. Y no es que el gran número de estos "dropouts" tengan deficientes capacidades innatas, pues en otras materias pueden incluso ser sobresalientes, aparte de que las deficiencias por ley natural deben atribuirse a excepciones.

Este factor que llamamos "filtro" podemos analizarlo en base a otros dos factores que lo explicitan y explican: La motivación y los estados emocionales.

La motivación

Tanto en español como en su inmediata correspondencia inglesa "motivation", el término tiene su origen en el latín "movere", y hace referencia al impulso o fuerza de la voluntad que lanza, "mueve" al sujeto a realizar algo, y se manifiesta en forma de deseo, necesidad, aspiración, incentivo, compensación, etc. Por cuanto respecta a la adquisición de una segunda lengua, Gardner and Lambert distinguen dos tipos básicos de motivación: a) *Integrative motivation*, que se define como el deseo de lograr un dominio tal de la nueva lengua que permita al sujeto participar, "integrarse", en la vida de la comunidad que la habla como lengua nativa, "it reflects a sincere and personal interest in the people and culture represented by the other group". b) *Instrumental motivation*, que se define como el deseo de dominar la nueva lengua por razones utilitarias, entre las que se encuentran como principales el apoyo para el estudio de otras ciencias y la superación de pruebas u obtención de méritos —parte del "curriculum vitae"— para ganar un puesto de trabajo, "it reflects the practical value and advantages of learning a new language".

Ambos tipos de motivación influyen positivamente, y no se excluyen entre sí, de manera que en ocasiones operan conjuntamente y entonces su distinción será sólo cuestión de predominio. Pero podemos preguntarnos cuál de los dos tipos es más efectivo. En principio, parece que la llamada *integrative motivation* opera de forma más segura y duradera, y es más eficaz para el desarrollo de las habilidades comunicativas, "communication skills", por razones obvias de integración. Mientras que la *instrumental motivation*, como todo lo basado en razones de utilidad, es más efímera y transitoria, y difícilmente conducirá a la comunicación fluida. No obstante, en un momento dado de la historia personal, puede influir tan poderosamente como la anterior, "in terms of the filter, high motivation of either sort probably acts to let the learner absorb a maximal amount of the target language". Probablemente, pasada la urgencia o la necesidad, una vez superado el examen u obtenido el puesto de trabajo, si no se acompaña o transforma en "integrative", dejará de influir, y la lengua caerá en el olvido.

En cualquier caso, lo que está claro es que hace falta un tipo de motivación para aprender y progresar, y la eficacia se mide por el grado

o poder de influencia, es decir, por la fuerza de la motivación más que por la distinción de dicha motivación.

Hay otro tipo de motivación denominado *social group identification*, que es un refuerzo de la *integrative motivation*, y que se aplica particularmente a los inmigrantes. Se ha observado una gran diferencia en la adquisición de la lengua entre los inmigrantes forzosos, que permanecen en actitud de rechazo al país de destino, y aquellos otros que quieren participar en la vida social y cultural como un ciudadano más. Los primeros apenas logran aprender, o aprenden mal, aún después de varios años, mientras que los segundos llegan incluso a cuidar los matices, no quieren que se les distinga como extranjeros, su ansia de identificación social les lleva, en suma, al dominio de la lengua.

Los estados emocionales

Forman también parte del *filtro* y afectan enormemente al proceso de aprendizaje de un doble modo, negativo o positivo, según sus manifestaciones. Por el lado negativo, pueden resumirse en la angustia y la ansiedad.

El sentimiento de *angustia* bien puede ser el más característico entre los sentimientos negativos que acompañan al hombre en la vida; ha dado incluso origen al cuño de "pesimismo existencial", que es marca inevitable de todas las filosofías de corte existencialista. Como "angustia primaria" es un dolor psíquico trascendental, y se describe como sensación de muerte que penetra toda la vida psíquica, o como sufrimiento indiferenciado muy profundo y paralizador. En estas dimensiones, lo normal es que inhabilite al sujeto para toda actividad intelectual, pues va acompañada de la percepción de incapacidad propia para hacer frente al mundo, a los objetos exteriores, a las personas y a las cosas, incluso a uno mismo (suicidio). En su forma secundaria, se designa con el término de *ansiedad*, y se debe a la

percepción inconsciente de la inadecuación propia frente a los diversos estímulos internos y externos, percibidos como amenazadores o destructores... La relación objetual está siempre expuesta al peligro de la ruptura por causas dependientes de la situación interior del sujeto o por causas de origen ambiental'.

Esta inadecuación o ruptura objetual se suele producir en el estudiante adulto de Inglés principalmente en dos fases del proceso de aprendizaje. En la fase inicial surge la inadecuación entre el alto nivel de expectativas de dificultad ante una tarea tan ingente y la relativamente fácil adquisición de las elementales estructuras morfosintácticas (dejando aparte las cuestiones fonéticas). A ello colabora el hecho de que, comparativamente, el número de flexiones en Inglés es inferior al del Español; para no referirnos al Latín, que normalmente uno ha estudiado antes y que es lengua abrumadoramente flexiva. Entonces el estudiante se confía, o se aburre, y anula el caudal de energía inicial que estaba dispuesto a invertir. La segunda fase —moviéndonos siempre sobre zona amplia— es el paso del "intermediate" al "proficiency". Entonces se encuentra con tal número de expresiones nuevas, "idioms", "phrasal verbs" ... más el agudizado problema de perfilar la pronunciación, que tiene la impresión, aflorando el inconsciente, de que, después de tanto tiempo, se halla todavía en los comienzos, y la amenaza de ruptura es evidente. La situación de ansiedad se agrava cuando uno detecta, o le dicen, que, en realidad, está hablando o escribiendo Español en Inglés (casos muy frecuentes), y que aprender Inglés exige, en lo profundo, "cambiar la forma de pensar". Son cuestiones serias del proceso psicológico, que demandarán atención y revisión de la acción pedagógica y planteamientos didácticos.

Pero también hay emociones positivas que favorecen el proceso, entre las que sobresale el *placer*, tanto en el sentido general de vida equilibrada y compensada, como en el específico unido al hecho de aprender, reflejando así la máxima clásica "enseñar deleitando". No se presta tanta atención a esta clase de emociones, porque se tiende más a la eliminación de lo que estorba, pero, dado que en la vida afectiva no hay "vacío", lo mismo que en la naturaleza en general, ocurre que, al eliminar lo negativo, se discurre por la vía positiva. Desde luego, el placer, las satisfacciones, tienen enorme importancia en el aprendizaje, "porque la verdadera comprensión no incluye sólo lo racional, sino también la participación afectiva, y se vive verdaderamente cuando se integran en el comportamiento, interior o exterior, la dimensión cognitiva y la dimensión afectiva".

THE ORGANIZER

No hemos de perder de vista que nos referimos a otro factor de la dimensión inconsciente del proceso psicológico que estamos analizando. La adquisición de una lengua supone todo un proceso de implantación y sedimentación en el inconsciente, siendo precisamente este hecho la base de un uso espontáneo, fluido y acomodado a las distintas situaciones, de manera que, a partir de una adecuada fijación en el inconsciente, una lengua en acción, o comunicación lingüística, es espontáneamente "recreativa". Si, en un momento dado, interviene la reflexión consciente, se producen efectos negativos, como la ruptura de la fluidez de la cadena hablada y un esfuerzo psicológico que pronto tenderá a dar por terminada la conversación. Y también se produce, al descubrir errores gramaticales, una impresión de incompetencia o sentido del ridículo que origina frustración, con la consecuencia de la represión de la palabra o silencio precautorio.

Para la implantación o fijación en el inconsciente hace falta contar con un tiempo "natural", es decir, que no se puede esperar resultados satisfactorios actuando con la violencia de la prisa, ni se puede caer en las redes de la propaganda que periódicamente llega a nuestras casas prometiendo, al matricularse en X, aprender Inglés en tres meses. Porque se trata de un hábito mental, que, como todo verdadero hábito, es inconsciente, se forma por una inteligente repetición de estímulos y requiere el tiempo histórico de los pasos sucesivos, evitando cualquier salto en el vacío, que la naturaleza rehuye y condena con el fracaso o la vuelta a empezar. Ocurre lo mismo con todo proceso de adquisición de hábitos en el acontecer físico y humano, como, por ejemplo, andar o escribir. Para aprender, hace falta un tiempo, que no puede imponerse, sino que viene marcado por la naturaleza del proceso. Se requiere una ordenada repetición de actos y dejar fluir el acontecer, aún con todo el riesgo de caer y cometer errores. Pero el proceso no se debe interrumpir si se quiere llegar a realizar la acción con facilidad.

El proceso de organización inconsciente, que sólo podemos conocer a partir de efectos externos, se manifiesta en las llamadas "interim rules", reflejadas en "construcciones transicionales", con el intercalado de errores, hasta dar por resultado la estructura correctamente adquirida. Es evidente que no conocemos, hasta ahora, las "interim

rules" relativas a todas las estructuras lingüísticas, primero, porque éstas son muy numerosas y, segundo, porque en este campo la observación experimental es muy lenta y trabajosa, debido a la inconsistencia de este tipo de fenómenos. Pero se han hecho algunos estudios, que son indicativos y aleccionadores, por ejemplo, sobre la *negación en Inglés*. Parece claro que las construcciones transicionales se dan según los pasos siguientes:

1. La negación (*no, not*) se coloca fuera del resto de la expresión, o al principio o al final. Por ejemplo, *no smoking, not sleeping, no milk, no tables, not here, no drink, not eat, buy not, come not*.

2. La negación se coloca dentro de la expresión, entre el sujeto y el verbo, pero el auxiliar (*be, have, do*) todavía no aparece. Por ejemplo, *I not dumb, I not drunk, I no like this book, I no know it..*

3. Aparecen los auxiliares primarios y la negación se coloca correctamente después del auxiliar. Por ejemplo, *they are not white, you are not stupid, I have not seen this before*. Probablemente, aún dentro de este tercer estadio, sea más exacto colocar al final del mismo el auxiliar *do* como operador negativo, por revestir mayor grado de dificultad: *I do not want that, they did not have time*.

Por lo que respecta a las faltas o errores que se cometen "inconscientemente", se obtiene también la impresión de que la lengua se está organizando sistemáticamente, es decir, que el estudiante está construyendo progresivamente un sistema normativo para la segunda lengua. En efecto, los "principales" errores se pueden agrupar en los sistemas o apartados siguientes:

1. *Omitting grammatical morphemes*, como el muy frecuente de- s en la tercera persona singular, o el morfema de plural, o el de pasado. Son datos que no contribuyen mucho al significado de la oración, y, por ello, aunque "conscientemente" se aprenden pronto, sin embargo el "inconsciente" tarda en asimilarlos y ha de pasar tiempo antes de que el hablante los use con fluida normalidad. Por ejemplo, *he speak English; she know everything; yesterday I buy some book*.

2. *Double marking*. Es repetir un rasgo distintivo en la misma oración, cuando sólo se requiere uno. Es frecuente, por ejemplo, señalar doblemente el pasado de los verbos, como en *she did not wanted to come, he did not went back*.

3. *Regularizing*. Es la tendencia a hacer "regulares" las formas que son "irregulares". Ocurre, por ejemplo, con los verbos irregulares y con los plurales, como en *the cat caught two mouses, several womans standed on the pavement*.

4. *Archiforms*. Usar una misma forma sin cambiar a otra según lo requerido por la función gramatical, como *I see her, her dance with her brother, them go to the cinema, I know them*.

5. *Random alternation*. Las formas se alternan libremente, aunque la corrección sólo permite una en el contexto, como ocurre en el intercambio de *he* y *she* sin tener en cuenta el género del antecedente, o en el uso de *much/many*: *too much money, too much presents*.

6. *Misordering*. Toda la cuestión de *word order* tiene amplias repercusiones y manifestaciones, y requeriría un estudio aparte. Aquí nos referimos, por vía indicativa y porque es una falta que se suele cometer aún al final del estadio de adquisición, al cambio de orden (distinto al asimilado inicialmente) exigido por pasar al *reported speech*. Por ejemplo; *what is that, he asked what was that; what is your name, I do not know what is your name*.

Una aspiración ideal sería que el estudio del *organizer* nos llevara a conocer el orden en que las estructuras de la nueva lengua son fijadas o implantadas en el inconsciente. Con ello lograríamos un enfoque metodológico seguro y el ahorro de mucha energía. Pero la investigación en este campo no va más allá de tímidos atisbos. No obstante, por vía de contraste, sabemos ya algo importante, que debe ayudar a evitar frustraciones apresuradas y enfados docentes. Y es que el orden en que se enseñan las estructuras no corresponde, por lo menos en muchos casos, al orden en que las mismas son adquiridas. Se ha comprobado, por ejemplo, que, aunque el profesor enseña en las primeras lecciones a formar la tercera persona del singular añadiendo *-s*, y a usar *has* en vez de *have*, y aunque realiza una y mil correcciones en estas estructuras, el estudiante no las adquiere para comunicarse en la conversación ordinaria hasta hallarse en estadios bastante avanzados. Será, por lo tanto, cuestión de no insistir demasiado inútilmente. Es cuestión del tiempo exigido por el inconsciente.

THE MONITOR

El mismo término, *monitor*, puede usarse en Español para denominar el factor psicológico situado en el "consciente", a cuyo conocimiento llegamos, una vez más, por vía inductiva a partir de la observación de una serie de funciones que confluyen en el control y procesamiento de los datos suministrados desde el exterior. Podemos decir que es el "responsable" de la adquisición consciente de una nueva lengua. Un sujeto desencadena la actuación del *monitor* en, por lo menos, las siguientes ocasiones:

- a) Cuando intenta aprender una norma gramatical, bien estudiando directamente la gramática, o bien asistiendo a una clase en que el profesor explica dichas normas.
- b) Cuando realiza atentamente un ejercicio, e.g. un test, una redacción, completar o modificar una estructura.
- c) Cuando memoriza una lección, un diálogo, una poesía.
- d) Cuando repasa los ejercicios escritos para corregir los posibles errores.
- e) Cuando "vuelve" espontáneamente sobre la secuencia hablada para autocorregir las faltas hechas en la conversación también espontánea.

f) Cuando (y éste es un uso especialmente típico) intenta producir una estructura que todavía no tiene implantada en el inconsciente y apela a la primera lengua o lengua nativa para "colgar" en la misma el vocabulario disponible de la segunda lengua. Es un proceso de titubeante traducción literal mental, "word-for-word translation".

Con el fin de valorar ordenadamente el grado de influencia del *monitor*, atenderemos sucesivamente a las condiciones de edad, tarea y personalidad del sujeto.

Edad

Ante todo, podemos constatar, basándonos en la edad, que el *organizer* y el *monitor* son dos factores independientes, que con frecuencia actúan cada uno por su lado, otras veces colaboran y otras entran en conflicto. Vemos que los niños aprenden a hablar con gran facilidad y muy bien una segunda lengua con la sola influencia del

medio ambiente, sin tener conocimiento consciente de las normas lingüísticas. Por el contrario, un adulto buen conocedor de la normativa gramatical puede verse totalmente perdido en una conversación, o muy titubeante, por tener que acudir a la traducción literal mental. Otras veces, ambos factores colaboran. Es el caso del adulto que estudia la lengua y concede tiempo, ambiente y equilibrio al inconsciente para la progresiva fijación. Y otras, entran en conflicto, como ocurre al adulto que interrumpe la cadena hablada por un perfeccionismo "puritano". Estas personas no aprovechan o no explotan los conocimientos que tienen, por miedo al ridículo; en el fondo, puede ser timidez invencible, y también puede ser una razón de mal entendido orgullo personal. El conocimiento consciente de las normas de una lengua supone una capacidad de abstracción que el niño no tiene. Pensemos que una norma, una regla, es un enunciado general aplicable a un número de casos concretos. El inicio de la posible actuación del *monitor* se ha de colocar en el momento del desarrollo de la capacidad mental que ya puede elaborar conceptos universales y abstractos. Este desarrollo corresponde a la etapa de la pubertad, cuando el adolescente experimenta un cambio que le capacita para realizar lo que Piaget llama "operaciones formales"¹⁰. Todo lo cual tiene grandes implicaciones pedagógicas y didácticas. El diferente tratamiento de las materias de enseñanza a niños y adultos, pasa por esa etapa diferenciadora de la pubertad y la consiguiente distinta manera de captar y comprender según lo concreto, inmediato y existencial, y lo abstracto o formalmente elaborado. Sin embargo, la nueva existencia de la capacidad para operaciones formales no conlleva el uso de la misma. Hay adultos que nunca llegan a conocer las normas gramaticales, y aprenden la nueva lengua a la manera de los niños, a base de experiencias concretas. Lo cual explica, hasta cierto punto, la desventaja de los adultos frente a los niños, pues estos tienen mayor facilidad para asimilar lo concreto.

Tarea

El *monitor* actúa preferentemente en el campo de lo conocido como "linguistic manipulation task", con una serie de funciones a las que ya nos hemos referido antes. Mientras que en el campo de "natural communication task" actúa el *organizer*, a menos de una falta de

implantación en el inconsciente, en cuyo caso el *monitor* procederá a una traducción mental. Pero, en la tarea de auto-corrección, que le es propia, no siempre interviene el *monitor*, ya que también se adquiere un conocimiento inconsciente de la gramática, que habilita para la corrección de uno mismo, o de otros, "by feel", aunque no se conozca la norma gramatical concreta que se ha violado.

Personalidad

Nos referimos a aptitudes y cualidades.

Hay personas que tienen una especial "sensibilidad gramatical", que Carroll define como "the individual's ability to demonstrate his awareness of the syntactical patterning of sentences in a language. It does involve a conscious meta-awareness of grammar"¹¹. Con tales expresiones se viene a indicar una excelente simbiosis o perfecta colaboración entre la actividad inconsciente y la consciente, *organizer* y *monitor*, lo que da como resultado una comunicación lingüística fluida y correcta a un tiempo.

También hay que señalar como aptitud la "habilidad inductiva", que el propio Carroll define como la habilidad "to examine language material ... and from this to notice and identify patterns of correspondence and relationships involving either meaning or grammatical form"¹². Es una excelente aptitud de la persona, del estudiante, por la que éste llega de lo concreto a lo abstracto, de los casos prácticos a la norma que los engloba, de lo existencial y experimental al saber de lo universal u operaciones formales.

Las personas bien dotadas, con excelentes aptitudes lingüísticas, son realmente una minoría. Por lo general, suelen tener cualidades dispersas, y en relación a una misma cualidad, como el uso del *monitor*, se clasifican por grados, de mínimo a máximo pasando por el óptimo intermedio, según la terminología de "underusers", "overusers", "optimal users"¹³. Los denominados "underusers" se corresponden con trazos de una personalidad extrovertida, expansiva, comunicativa y despreocupada de sus errores lingüísticos. Los "overusers" sacrifican la comunicación en aras de la corrección, no hablan por no "faltar", son introvertidos, tímidos, tienen miedo al ridículo. Los "optimal users" se corresponden con los que realizan "selective monitoring"; es decir,

supuesto un importante grado de fijación en el inconsciente, utilizan el *monitor* para perfeccionar la corrección, sin interferir en la comunicación, y alimentan, al mismo tiempo, el inconsciente, perfeccionando así también la comunicación.

VALORACION

Los investigadores han constatado que un gran número de personas tienen un alto dominio de la segunda lengua sin conocer norma alguna por la que tal lengua se rige, lo que induce a pensar que el inconsciente juega un papel muy importante. A. Reber hizo un interesante estudio sobre el "implicit" (subconscious) and "explicit" (conscious) learning. Sus conclusiones se pueden resumir así:

- a) Las personas empeñadas en la búsqueda explícita de la norma que explica una estructura lingüística compleja se desenvuelven peor en el manejo de dicha estructura que las que se comportan de manera más neutral e implícita.
- b) El conocimiento consciente de las normas es eficiente sólo cuando se trata de tareas sencillas.
- c) El deseo de encontrar siempre la norma explicativa produce una tendencia a inducir o inventar reglas que no son en absoluto explicación correcta y precisa de las estructuras complejas.
- d) Debido a la complejidad de las mismas normas, los propensos a buscarlas se equivocan con frecuencia.

En conclusión, Reber sugiere que el aprendizaje implícito del inconsciente es superior cuando están implicadas normas que son complejas, aunque las normas fáciles pueden aprenderse conscientemente y son útiles. Todo lo cual es particularmente aplicable al Inglés, de que dan fe tanto la habitual complejidad de sus normas, como la convicción de los especialistas de que "la suprema norma es el uso". En este sentido se pronuncia, por ejemplo, Rutherford, refiriéndose a una estructura tan elemental como los artículos, que bien pudiera suponerse, equivocadamente, se conducen por una fácil normativa: "The way to learn the correct use of the articles is more through practices than close study of the rules and their many exceptions".

CONCLUSION

¿Pienas Ud. en Inglés? Es una pregunta que sin duda hemos escuchado como expresión de afectuosa benevolencia hacia nuestra comunicación en Inglés. Haciendo un alarde de acrobacia verbal, me ocurre que la respuesta puede ser ésta: Si hablo Inglés sin pensar, puedo decir que pienso en Inglés; pero, si pienso para hablar Inglés, he de decir que no pienso en Inglés. A quien haya seguido el desarrollo de este trabajo no le resultará difícil caer en la cuenta de que la respuesta encierra el juego de los papeles que el inconsciente y el consciente, *organizer* and *monitor*, desempeñan en la adquisición de una segunda lengua, particularmente el Inglés. La intención no ha sido desvelar el misterio sobre las profundidades de la mente humana. Pero sí asomarnos a tales profundidades, siguiendo los caminos que parten de la observación cierta de nuestras experiencias lingüísticas y que confluyen en el descubrimiento de unos factores por los que pasa la tarea de aprender. De donde resultan implicaciones pedagógicas, para docentes y discentes, que colaborarán, desde una nueva dimensión, a la mejor realización personal en el manejo de una segunda lengua: El Inglés.

NOTAS

- 1 Bell, R.T., *An Introduction to Applied Linguistics. Approaches and Methods in Language Teaching* (London: Batsford Academic and Educational Ltd, 1981) p. 96.
- 2 Freud, S., (trad. Ballesteros - Torres), *Obras Completas*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1972) vol. VI, p. 2065.
- 3 Freud, S., op. cit., ibid.
- 4 Gardner, R. and Lambert, eds., *Attitudes and Motivation in Second Language Learning* (Rowley, Ma.: Newbury House, 1972) p. 132.
- 5 Gardner and Lambert, op. cit., ibid.
- 6 Dulay, H. et al., *Language Two* (Oxford: Oxford University Press, 1982) p. 48.
- 7 Ancona, L. et al., *Enciclopedia Temática de Psicología* (Barcelona: Herder, 1980), pp. 735-736.
- 8 Ancona, L. et al., op. cit. p. 743.

- 9 Dulay, H. et al. op. cit. p. 123. Klima, E. "Negation in English", In Fodor and Katz, eds., *The Structure of Language* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968) p. 248.
- 10 Inhelder, B. and Piaget, J., *The Growth of Logical Thinking from Childhood to Adolescence* (New York: Basic Books, 1958).
- 11 Carroll, J., "Implications of aptitude test research and psycholinguistic theory for foreign language teaching", *Linguistics*, 112: 5-13, p. 7.
- 12 Carroll, J., op. cit., p. 8.
- 13 Dulay, H. et al., op. cit., p. 77.
- 14 Reber, A. "Implicit learning of synthetic languages: the role of instructional set", *Journal of Experimental Psychology: Human Memory and Learning*, 2: 88-95.
- 15 Rutherford, W., *Modern English*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975) p. 127.

LOS SONETOS DE SHAKESPEARE: TRADUCTORES Y TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

Micaela MUÑOZ CALVO

I. INTRODUCCION

Desde que Thomas Thorpe, en 1609, editó por primera vez los *Sonetos* de William Shakespeare (edición conocida como *Quarto*), hasta 1877, no aparece ninguna traducción de esta obra al castellano, ni siquiera parcial. Sin embargo, desde esa fecha hasta 1987 son veintisiete los traductores que se han interesado por trasladar al castellano los sonetos del poeta de Stratford. Una primera valoración nos lleva a pensar en un interés creciente por una de las obras cimeras de la Literatura universal por parte de los hispanohablantes.

Este interés no ha tenido reflejo hasta ahora en la necesidad de sistematizar los diferentes estudios sobre el sonetario shakespeariano, y sus referencias venían apareciendo de modo fragmentario y a veces incorrecto en libros de escasa difusión. En este artículo se sistematizan por vez primera estos estudios y se recogen de una manera actualizada y exhaustiva los nombres y el número de sonetos traducidos por cada autor.

Otros intentos recientes, como la *Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare*, de Rosa María Martínez Ascaso y Aránzau Usandizaga Sainz (1979: 20-21), y la *Bibliografía Shakespeariana*, de Angeles Serrano Ripoll (1983: 78-79), como se verá más adelante, pretenden aproximarse al tema, pero ofrecen una información incompleta.

Un último aspecto no menos importante es el de la bibliografía, igualmente actualizada y completa, que pone a disposición de investigadores y estudiosos la localización de los textos.

II. APUNTES HISTORICOS

1.- En 1918 se publicó en Madrid el libro *Shakespeare en España, traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura Española*, escrito por Eduardo Julià Martínez, catedrático de Lengua y Literatura Castellana. En las páginas dedicadas a los Sonetos (pp. 180-182), cita la traducción hecha por Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas, en 1877, y dice que, "Al Marqués de Dos Hermanas corresponde la primacía en el intento de traducción de los sonetos de Shakespeare... En el tomo I de su malograda edición de las obras de Shakespeare inserta un "Breve estudio sobre los sonetos", que ocupa las páginas 215 a 299 del volumen. En este comentario va introduciendo los sonetos a medida que habla de ellos, vertiéndolos en prosa y pretendiendo que, al publicarlos en la forma dicha, de una manera dependiente del estudio, resulten agrupados por identidad de asuntos. Así traduce hasta 36 de los 154 que componen la total producción shakespeariana de este asunto". Y cita dichos sonetos: 1, 2, 3, 7, 19, 25, 27, 28, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 78, 113, 116, 123, 127, 130, 131, 137, 138, 140 y 146.

Los sonetos 29 y 73 no figuran en esta lista, quizá porque Eduardo Julià los consideró fragmentos, sin embargo aparecen traducidos en las páginas 29-30 y 295, respectivamente, del estudio de Matías de Velasco y Rojas; tampoco menciona dichos fragmentos, que alcanzan el número de 53.

Además nos hace saber el mismo autor que en los tomos 44, 48, 58 y 59 de *La España Moderna*, publicó M.A. Caro la versión de los

sonetos "Amor de mujer" ("tan libremente interpretado que no nos atrevemos a señalar a cuál corresponde el original" (1918: 180-181)), y los titulados "Retractación", "Día y Noche", "Joyas del corazón" y "Amor verdadero", que corresponden a los sonetos 29, 43 y 116 ("pero difieren mucho del original, sobre todo el último (1918: 181)).

Estos datos no son del todo correctos. Lo que Eduardo Julià menciona como tomos no son tales, sino números que están incluidos en años, estando cada año compuesto por cuatro tomos, de modo que el soneto "Día y noche" está en el número XLIV del año IV (1892), tomo III; "Amor verdadero" en el número XLVIII del mismo año, tomo IV; "Retractación" en el XLIX del año V (1893), tomo I; "Joyas del corazón" en el número LVIII del año V, tomo IV. Además, y respecto al poema "Amor de mujer", hay que señalar que no es una traducción de ningún soneto de Shakespeare, sino de un fragmento de *Two Gentlemen of Verona*, como hemos podido comprobar en las páginas 18 y 19 del libro de M.A. Caro: *Sonetos de aquí y allí: traducciones y refundiciones*, publicado en 1891, en donde consta el original inglés y la traducción; aparece en el número XLX (o sea el L), del tomo I, año V, 1893, y de nuevo en el LIX del mismo año, en el tomo IV (y no en el número 51 como indica Julià Martínez). Este error de apreciación me indujo a incluir "Amor de mujer" como una traducción de soneto en mi tesis doctoral, leída en octubre de 1986 en la Universidad de Zaragoza; aprovecho esta ocasión para enmendarlo, ya que el libro *Sonetos de aquí y allí: traducciones y refundiciones* lo localicé posteriormente a la lectura de la tesis.

Hace referencia Julià a diez sonetos de Shakespeare (18, 25, 29, 37, 65, 71, 100, 121, 138, 153) insertados en la revista *Cuba Contemporánea*, en el número de septiembre de 1915, traducidos por José de Armas y Cárdenas. Nos dice también que dos de los sonetos citados se publicaron anteriormente en *El Figaro* de Cuba, otro en *Blanco y Negro*, y después de publicarse en *Cuba Contemporánea* se reprodujeron algunos en distintas revistas inglesas. Dos de ellos fueron reproducidos en la obra *Shakespeare y su tiempo*, volumen III de la Biblioteca hispano-americana de divulgación, que es otra obra de Eduardo Julià.

Afirma el mismo autor haber visto tres sonetos de Shakespeare traducidos por don Julio Acebal, en el semanario *España*, nº 69 del año II, correspondiente al 18 de mayo de 1916. El dato del traductor está

equivocado, pues en el mencionado ejemplar consta el nombre de Julio Arceval.

Por último hace referencia al libro *Las Cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa*, por Fernando Maristany, publicado en Valencia en 1918, en el que aparece la versión de los sonetos 17, 18, 30, 33, 60, 66, 71, 73, 74, 106 y 116.

Termina este apartado diciendo, "En general puede decirse que de estas interesantes producciones del poeta inglés se han hecho pocas versiones en nuestra península, éstas con límites estrechos, pero todas con fidelidad y elegancia poco comunes. ¡Lástima que no se pueda elogiar todavía el feliz término de una traducción completa de tales composiciones" (1918: 183).

2.- En 1920 Ricardo Ruppert y Ujaravi, Doctor en Filosofía y Letras, en su libro *Shakespeare en España*, se lamenta diciendo, "Incalculable verdaderamente es el número de obras y trabajos que respecto a Shakespeare se han escrito y publicado en casi todos los países e idiomas del mundo. Pero, a pesar de ello, carecemos aún de una obra que, en conjunto, nos dé a conocer lo que de tan insigne dramático se ha publicado en España" (1920: 7), siendo el objeto de su trabajo "recopilar todo lo que de Shakespeare se sabe en España, dando a conocer al mismo tiempo las diferentes traducciones e imitaciones en castellano de sus principales obras" (1920: 10).

En la página 31 aparece el título de un capítulo: "Traducciones completas de las obras de Shakespeare", al comienzo del mismo Ricardo Ruppert especifica que pretende reseñar las traducciones "más o menos completas" de dichas obras. Pero las que menciona no merecen tal nombre pues se refieren casi todas a dramas.

Menciona Ruppert la obra del Marqués de Dos Hermanas como incompleta, indicando que se publicaron tres tomos en 8º, y dice que contiene: *El Mercader de Venecia*, *Otelo* y *Romeo y Julieta*, no haciendo ninguna referencia a los sonetos. No nombra en ningún momento los traductores de los sonetos que Eduardo Julià había ya dado a conocer.

3.- En 1929 Luis Astrana Marín publica la traducción de las obras completas del poeta, y él mismo comenta más tarde (1933: 33), "Nunca

se habían publicado completos y vertidos al castellano los sonetos de Shakespeare. La primera traducción íntegra y en prosa de los 154 que componen la colección debióse a nosotros, al sacar a luz las *Obras completas de William Shakespeare* (Madrid, Aguilar, 1929)".

4.- En 1930 sale a la luz el libro de Alfonso Par *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*, en el que recoge la mayor parte de las traducciones shakespearianas, en castellano y en catalán, publicadas hasta esa fecha.

Menciona la obra a Matías de Velasco y Rojas, Luis Astrana Marín y Fernando Maristany, pero no hace referencia a José de Armas y Cárdenas, ni a Julio Arceval. Cita el libro *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, publicado en Barcelona, por la Editorial Cervantes, en 1920, pero no indica el nombre de los traductores, que son: Carmela Eulate Sanjurjo, Fernando Maristany, José Pablo Rivas y Gabriel de Zéndegui.

También cita Par el libro *Sones de la lira inglesa*, en el que G. de Zéndegui participa con la traducción del soneto 146, publicado en Londres por la Oxford University Press, en 1920. Y hace referencia al libro *Grandes poemas universales*, publicado en Madrid, por la editorial Renacimiento en 1928, cuya página 129 está dedicada a Shakespeare, citando como traductor a Anselmo Gómez.

Incluye, al igual que Eduardo Julià, los cinco sonetos traducidos por Miguel Antonio Caro, al igual que él llama tomos a lo que son números, y del mismo modo incluye el soneto "Amor de mujer".

5.- En 1964 José Silés Artés escribe un artículo en la revista *Filología Moderna*, "Shakespeare en España desde 1933 a 1964", en el que comienza hablando de cómo la labor de Luis Astrana Marín ha aumentado el conocimiento de Shakespeare en España y da como fecha de publicación de las *Obras completas de Shakespeare* por la editorial Aguilar el año 1923 en lugar de 1929. Menciona la traducción de los sonetos por Angelina Damians de Bulart, publicada en 1944; y dice que Derek Traversi en *Shakespeare*, "nos da una introducción crítica a cada una de las obras más importantes del dramaturgo y las ilustra con trozos textuales" (1964: 238), lo que no menciona José Silés Artés es que el

nombre de la traductora de esos trozos textuales —entre los que se incluyen cinco sonetos— es Concepción Vázquez de Castro.

6.- En 1978 Dámaso López García escribe en la revista *Estudios de Filología Inglesa* el artículo "Las traducciones de los sonetos de Shakespeare". Como fecha de publicación de las *Obras completas de Shakespeare* por Luis Astrana Marín cita 1930 en lugar de 1929. Menciona la versión realizada por Manuel Mujica Láinez, publicada en 1964; la de Agustín García Calvo, en 1974; la de Fátima Auad y Pablo Mañé, en 1975; la de José Méndez Herrera, en 1976; la antología de los sonetos traducidos por J.F. Elvira-Hernández, en 1977; y hace un estudio comparativo de estas diferentes versiones utilizando el soneto 18.

7.- Rosa María Martínez Ascaso y Aránzazu Usandizaga Sainz publican, en 1979, una *Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare*. No citan a Matías de Velasco y Rojas, Miguel Antonio Caro, José de Armas y Cárdenas, Julio Arceval, Fernando Maristany, Gabriel de Zéndegui y Fátima Auad y Pablo Mañé, autores que ya habían sido mencionados en los estudios anteriores.

Aportan dos traducciones nuevas, la de Diepober, que se imprimió en la Imprenta Rafael G. Menor de Toledo en 1944, y la de José Basileo Acuña, publicada por la Editorial Costa Rica en 1968.

El nombre de Angelina Damians de Bulart presenta un error tipográfico: Baalart.

8.- En 1983 Angeles Serrano Ripoll publica el libro *Bibliografía Shakespeariana en España: crítica y traducción*, es la última recopilación que se ha efectuado. No hace referencia a Gabriel de Zéndegui, ni a José Basileo Acuña. Mantiene, al igual que Eduardo Julià Martínez, el error en el nombre de Julio Arceval, que menciona como Julio Acebal. Incluye al traductor Jenaro Talens, con fecha de 1980, pero no a Enrique Sordo, cuya traducción se publicó en 1982.

Según la autora (1983: 28), "Aunque en nuestra tabla aparecen varias traducciones de *Sonetos*, hemos de especificar que los únicos trabajos completos de los mismos se deben a Luis Astrana Marín que,

como el resto de su obra, lo hace en prosa, y a Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, que hacen su versión en verso; el resto de los sonetos traducidos por diversos autores son, solamente, alguno de ellos, no la totalidad de los mismos".

Cuando Angeles Serrano Ripoll escribía ésto ya habían aparecido las versiones comopletas de: Angelina Damians de Bulart, José Basileo Acuña, Agustín García Calvo, José Méndez Herrera y Enrique Sordo; tres de las cuales: Angelina Damians de Bulart, Agustín García Calvo y José Méndez Herrera, están reseñadas en su tabla de frecuencias.

III.- TRADUCTORES Y TRADUCCIONES

1.- Breves consideraciones

Tras analizar los datos ofrecidos por los estudios anteriores, comprobando y completando la información recibida, añadiendo traducciones no mencionadas y actualizando el tema, expongo una relación de traductores con los correspondientes sonetos traducidos, ordenándolos cronológicamente, en orden de fecha de publicación, y detallando si se trata de versiones en prosa o en verso.

No incluyo a Anselmo Gómez, a quien Alfonso Par atribuye la traducción de la página 129, correspondiente a Shakespeare, de la obra *Grandes poemas universales*, publicado en 1928, porque al no haber localizado el libro no he podido comprobar el contenido de la misma.

En el caso de "Diepober", traductor localizado por Rosa María Martínez Ascaso y Aránzazu Usandizaga Sainz en el *Manual del librero Hispanoamericano* de Palau Dulcet, sólo inserto el nombre y la fecha, pues, a pesar de mi exhaustiva búsqueda, que me ha llevado incluso a visitar a los sucesores de la Imprenta Rafael G. Menor en Toledo —quienes recuerdan que se trataba de una especie de folleto—, no he podido conseguir la publicación.

De Mariano de Vedia y Mitre sólo inserto el soneto que incluye Patricio Gannon en el prólogo a su versión de diez sonetos de Shakespeare, pero —según este autor— tradujo cincuenta. Uno de ellos, el 15, se publicó en *Joyas de la poesía inglesa* —según *poesía inglesa*

desde Shakespeare hasta Kipling, en Buenos Aires, 1941; los sonetos 18 y 116 traducidos por Patricio Gannon se publicaron en el mismo libro. En 1955 la editorial Kraft publicó en Buenos Aires el libro *Sonetos de Shakespeare*, vertidos al castellano por de Vedia y Mitre; esta obra está totalmente agotada en Argentina, pues la solicité a la librería "El Ateneo" de Buenos Aires, y así me informaron.

Lilia Ramos, presidenta del Consejo directivo de la editorial Costa Rica, en la solapa de la portada de los *Sonetos* de Shakespeare, traducidos por José Basileo Acuña, comenta que esta versión supera las anteriores y cita a Astrana Marín, Mariano de Vedia y Mitre, Eduardo Dieste y J.P. Garduño. No he conseguido localizar a los dos últimos traductores.

2.- Relación de traductores y traducciones de los *Sonetos* de William Shakespeare desde 1877 hasta 1987

1.- 1877: *Matías de Velasco y Rojas*. Traduce, en prosa, treinta y ocho sonetos: 1, 2, 3, 7, 19, 25, 27, 28, 29, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 78, 113, 116, 123, 127, 130, 131, 137, 138, 140, 146. Traduce fragmentos de cincuenta y tres sonetos: 4, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 20, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 42, 44, 45, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 129, 133, 135, 136, 139, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 152.

2.- 1891: *Miguel Antonio Caro*. Traduce, en verso, cuatro sonetos: 29, 43, 48, 116.

3.- 1915: *José de Armas y Cárdenas*. Traduce, en verso, diez sonetos: 18, 25, 29, 37, 66, 71, 100, 121, 138, 153.

4.- 1916: *Julio Arceval*. Traduce, en verso, tres sonetos: 31, 90, 104.

5.- 1918: *Fernando Maristany*. Traduce, en verso, trece sonetos: 17, 18, 27, 30, 33, 50, 60, 66, 71, 73, 74, 106, 116.

6.- 1920: *Gabriel de Zéndegui*. Traduce, en verso, un soneto: 146.

7.- [1920]: *Carmela Eulate Sanjurjo*. Traduce, en verso, cinco sonetos: 32, 127, 142, 143, 152.

8.- [1920]: *José Pablo Rivas*. Traduce, en verso, nueve sonetos: 1, 2, 23, 25, 29, 72, 103, 121, 149.

9.- 1929: *Luis Astrana Marín*. Traduce, en prosa, los 154 sonetos.

10.- [1937]: *Mariano de Vedia y Mitre*. Traduce, en verso, cincuenta sonetos, entre los que he localizado el 15 y el 18.

11.- 1940: *Patricio Gannon*. Traduce, en verso, diez sonetos: 18, 30, 32, 52, 54, 64, 71, 72, 96, 116.

12.- 1944: "Diepober".

13.- 1944: *Angelina Damians de Bulart*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

14.- 1951: *Concepción Vázquez de Castro*. Traduce, en verso, cinco sonetos: 29, 60, 104, 116, 129.

15.- 1953: *Eduardo San Martín*. Traduce, en verso, el soneto 71.

16.- 1955: *Manuel Mujica Láinez*. Traduce, en verso, cuarenta y siete sonetos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 71, 91, 96, 106, 123, 146.

17.- 1968: *José Basileo Acuña*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

18.- 1969: *Angel J. Battistessa*. Traduce, en verso, cuatro sonetos: 18, 23, 99, y dos versiones del 116.

19.- 1974: *Agustín García Calvo*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

20.- 1974: *Jenaro Talens*. Traduce, en verso, dos sonetos: 2, 76.

21.- 1975: *Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón*. Traducen, en verso, los 154 sonetos.

22.- 1976: *José Mendez Herrera*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

23.- 1977: *J.F. Elvira-Hernández*. Traduce, en verso, treinta sonetos: 1, 2, 3, 18, 22, 30, 40, 42, 43, 46, 53, 54, 57, 60, 61, 63, 65, 66, 79, 82, 87, 90, 100, 104, 105, 106, 109, 121, 123, 144.

24.- 1979: *José Siles Artés*. Traduce, en verso, tres sonetos: 73, 94, 116.

1980: *Jenaro Talens*. Traduce, en verso, diez sonetos más: 1, 3, 18, 22, 23, 81, 98, 113, 144, 151.

25.- 1982: *Enrique Sordo*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

26.- 1983: *Manuel Alvarez de Toledo*. Traduce, en verso, el soneto 66.

27.- 1987: *Carmen Pérez Romero*. Traduce, en verso, los 154 sonetos.

Lo que evidencia que las versiones completas son ocho: la de Luis Astrana Marín, 1929; Angelina Damians de Bulart, 1944; José Basileo Acuña, 1968; Agustín García Calvo, 1974; Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, 1975; José Méndez Herrera, 1976; Enrique Sordo, 1982; y la de Carmen Pérez Romero, 1987. Y que en prosa sólo se han realizado dos: la de Matías de Velasco y Rojas, 1877, y la de Luis Astrana Marín, 1929.

ADDENDA

Una vez ultimado este trabajo, he tenido noticia de que el doctor Angel Luis Pujante, de la Universidad de Murcia, presentó una

comunicación en el XI Congreso de AEDEAN, celebrado en León el pasado diciembre, sobre un traductor de los Sonetos de Shakespeare no recogido en el presente artículo. Se trata del colombiano Mario Reyes Suárez que, en 1964, publicó una traducción de algunos sonetos. La revista *Cauce de Boyacá* (Colombia), nº 39-40, recogió estas traducciones.

NOTAS

1 Luis Antonio de Villena nos hace saber en el prólogo del libro *William Shakespeare. Soneto*, publicado en 1983, que Mujica Láinez concluyó la traducción de 49 sonetos de Shakespeare en 1955 y que los publicó dispersamente en revistas desde aquel año, apareciendo por primera vez en forma de libro en 1963, con el título de *Cincuenta sonetos de Shakespeare*.

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ DE TOLEDO, M. (1983). "Translation Workshop: Sonnet 66". *Anglo-American Studies*, III, 2, 232-233.
- ARCEVAL, J. (1916). "Tres sonetos de Shakespeare". *España*, II, 69, 15.
- ARMAS Y CARDENAS, J. de (1915). "Varios sonetos de William Shakespeare". *Cuba Contemporánea*, IX, 1, 72-77.
- ASTRANA MARIN, L. (1933). "Prólogo". En *Sonetos de Shakespeare*. Madrid: Aguilar.
- BATTISTESSA, A.J. (1969). *Oír con los ojos*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CARO, M.A. (1891). *Sonetos de aquí y allí: traducciones y refundiciones*. Curazao: A. Bethencourt e Hijos.
- (1892). "Día y Noche" [Soneto 43]. *La España Moderna*, III, 44, 185.
- (1892). "Amor verdadero" [Soneto 116]. *La España Moderna*, IV, 48, 26.
- (1893). "Retractación" [Soneto 29]. *La España Moderna*, I, 49, 140.
- (1893). "Joyas del corazón" [Soneto 48]. *La España Moderna*, IV, 58, 48.
- EULATE, C., MARISTANY, F., RIVAS, J.P., ZENDEGUI, G. de [1920]. *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Barcelona: Cervantes.
- GANNON, P. (1940). *Diez Sonetos de Shakespeare*. Buenos Aires.

- JULIA MARTINEZ, E. (1918). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura Española*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LOPEZ GARCIA, D. (1978). "Las traducciones de los sonetos de Shakespeare". *Estudios de Filología Inglesa*, 4-5, 5-18.
- MARISTANY, F. (1918). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*. Valencia y Buenos Aires.
- MARTINES ASCASO, R. M^a y USANDIZAGA SAINZ, A. (1979). *Bibliografía de traducciones españolas de las obras de William Shakespeare, 1930-1977*. Madrid: CSIC.
- PAR, A. (1930). *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*. Barcelona.
- PEREZ ROMERO, C. (1987). *Monumento de Amor: Sonetos de Shakespeare*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- RUPPERT Y UJARAVI, R. (1920). *Shakespeare en España*. Madrid: Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos.
- SAN MARTIN, E. (1953). "A Spanish Version of Sonnet 71". *Shakespeare Quarterly*, IV, 4, 486.
- SERRANO RIPOLL, A. (1983). *Bibliografía Shakespeariana en España: Crítica y traducción*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- SHAKESPEARE, W. (1968). *Los sonetos de William Shakespeare*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica. Traductor: José Basileo Acuña.
- (1929). *Sonetos. Obras completas de William Shakespeare*, tomo II. Madrid: Aguilar. Traductor: Luis Astrana Marín.
 - (1975). *Obra completa en Poesía*. Barcelona: Libros Río Nuevo. Traductores: Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón.
 - (1944). *Sonetos*. Barcelona: Montaner y Simon. Traductora: Angelina Damians de Bulart.
 - (1944). *Sonetos*. Toledo: Imp. Rafael G. Menor. Traductor: Diepober.
 - (1977). *30 Sonetos*. Avila: Ediciones Sexifirmo. Traductor: J.F. Elvira-Hernández.
 - (1974). *The Sonnets / Sonetos de amor*. Barcelona: Anagrama. Traductor: Agustín García Calvo.
 - (1976). *Sonetos*. Esplugas de Llobregat (Barcelona): Plaza y Janes. Traductor: José Méndez Herrera.
 - (1983). *Sonetos*. Madrid: Visor. Traductor: Manuel Mujica Láinez.
 - (1982). *Sonetos*. Barcelona: Los libros de Plon. Traductor: Enrique Sordo.
 - (1955). *Sonetos de Shakespeare*. Buenos Aires: Kraft. Traductor: Mariano de Vedia y Mitre.
 - (1877). *Poemas y Sonetos. Obras de William Shakespeare*. Volumen I. Madrid: Manuel Minuesa. Traductor: Matías de Velasco y Rojas.
- SILES ARTES, J. (1964). "Shakespeare en España desde 1933 a 1964". *Filología Moderna*, IV, 15-16.
- (1979). *Poesía Inglesa. Antología Bilingüe*. Barcelona.

- TALENS, J. (1974). "Dos sonetos de Shakespeare". *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*, 2-3, 31-32.
- (1980). "Doce sonetos de William Shakespeare". En Manuel Conejero, *En torno a Shakespeare: Homenaje a T.J.B. Spencer*. Universidad de Valencia, Instituto Shakespeare.
- TRAVERSI, D. (1944). *Shakespeare*. Barcelona: Labor. (Incluye cinco sonetos traducidos por Concepción Vázquez de Castro).
- VEDIA Y MITRE, M. (1937). "Tercera y cuarta serie de los Sonetos de Shakespeare". *Nosotros*, XII, 248-256;
- (1941). "Soneto 15". En *Joyas de la poesía inglesa desde Shakespeare hasta Kipling*. Buenos Aires.
- VELASCO Y ROJAS, M. de (1977). *Breve estudio sobre los sonetos de Shakespeare*. Alicante: Galería Rembrandt.
- ZENDEGUI, G. et al. (1920). "Soneto 146". En *Sones de la lira inglesa*. Londres: Oxford U.P.

**LANGUAGE AND SOCIETY
IN THE MANOR
OF SPELSBURY AT
THE END OF THE THIRTEENTH CENTURY**

Luis IGLESIAS-RABADE

Traditionally, many students of Anglo-Norman¹ contended over the levels of usage of this language and English in the post-Conquest period. Some have held that English was almost entirely superseded by Anglo-Norman, to the extent that even the lower classes have been supposed to have spoken French. This notion, due largely to Vising (1923), has been vigorously opposed by the members of the historical school, for whom Anglo-Norman had become a cultural artificial language, and can certainly never have made any impact on lower class speech (Baugh, 1951). Both these positions have been supported by written records, but it may be questioned whether much of this textual evidence is really representative of the spoken language. The contending scholars have probably shown little awareness of the need to study the language usage in the light of the various social strata of the time within an ampler context of a general understanding of the linguistic consequences of particular socio-cultural settings.

Current socio-linguistic research allows us to study the nature of variation in the spoken language of today on the basis of traced patterns

of social and stylistic variation. During the 1980's, however, it has appeared more and more likely that the analysis of diachronic variable speech data may shed further light on the great unsolved problems of language usage in the past (Short, 1980; Richter, 1985). Following this historical sociolinguistic trend, this article intends to grasp boldly the nettle and try to reconcile the conflicting interpretations of the textual evidence through the examination of the likely sociolinguistic interactions in a typical small English community, the manor of Spelsbury in Oxfordshire, in the last three decades of the thirteenth century.

Before attacking the linguistic problem, we must first examine part of the social organization of medieval England, which has been described as:

"a state of society in which all or a great part of public rights and duties are inextricably interwoven with the tenure of land, in which the whole governmental system—financial, military, judicial—is part of the law of private property" (Chrimes 1966).

This social pattern, the feudal system introduced into England in its purest and strictest form by William the Conqueror, was generated by the basic principle that all land was held contingently in return for service, rent or tribute paid to an overlord, together with the understanding that in the last instance the whole realm was the property of the King. Within this system, the fundamental unit of land was the manor, for it was at the level of the manor that agricultural production upon which the economy was based was organized. As a result, the majority of English peasants, whatever their legal status as regards their freedom to the land they tilled, were in practice tied lifelong to the manor upon which they were born, whereas the lords of these manors (when not themselves members of the higher nobility) made up the lowest social stratum that was free in the sense of not being directly involved in working the land. A large proportion of lords were in fact permanently absent from their manors.

Within the manor, a large part of the land constituted the lord's demesne, whose produce was entirely at the lord's disposal. This land was worked by the villeins who made up most of the population and paid this and other services in return for the benefits they enjoyed, which ranged from the possession of a cottage and plots of their own

(for which they also paid rent) to the mere receipt of bed and board in the manor hall or its outhouses. Between the villeins and the lord there was nevertheless a small "middle class" of freeholders, who paid rent for their land but were not obliged to work the demesne, and who themselves maintained hewes (servants living and sleeping in the freeholder's house) and undersettles (a family living in a separate cottage on the freeholding).

Apart from the well defined social groups mentioned above, a typical manor featured three individuals of great importance: the parson, the steward and the bailiff. The steward and his assistant the bailiff were the officers who effectively ran the manor in the absence of its lord, by whom they were appointed. Their main duties were to preside over hallmote (the manor court held every three weeks) and to collect and administer the revenues paid to the lord by the peasants of the manor. The parson, who was usually also chosen by the lord of the manor, not only received tithes paid by the villagers, but also the produce of the glebeland worked by his hewes and undersettles.

The actual management of the demesne was carried out by a number of subordinate officers, the chief of whom was the reeve, who organized the service done by the villeins in the demesne. The duties and denominations of the others varied considerably from one part of the country to another: a typical manor might have a hayward to watch over the lord's corn, and over other crops at harvest time; a woodward to guard the lord's woodland; a beadle to deliver summonses and collect fines and rents, and, if the manor was large enough to have its own market, an alestaster to inspect weights and measures. These lesser officers, including the reeve, were in principle elected by the villagers—often yearly—subject to the lord's approval (or that of the steward), but the fact that the names of their offices were often used as identifying surnames in court proceedings shows that in practice these posts were virtually perennial and possibly hereditary. No-one will have stood against any candidate proposed by the manor hall; and in the absence of any such "official" candidate in a small community, there would probably be general agreement—or at least an unchangeable balance of opinion—concerning the most suitable man for the job.

In the case of the manor at Spelsbury, we can compare the social composition recorded in *Domesday Book* in 1086 by William I's

commissioners with that noted in 1279 by the clerks sent out by Edward I to compile the *Rotuli Hundredorum*, which revised the by then outdated records. In *Domesday* (16.161) we find that:

"The Bishop of Worcester holds Spelsbury and Urso holds from him. 10 hides. Land for 16 ploughs. In lordship 4 ploughs; 5 slaves; 25 villagers and 12 smallholders with 12 ploughs. A mill at 50 d; meadow, 36 acres; woodland 1 league and a furlong long and 7 furlongs wide. The value was and is £10".

The plough (land) and the hide are both usually taken to have measured about 120 acres, being defined as the land that could be tilled by an 8-ox plough team in one year. This was the area considered necessary for the support of a free family and its dependants. Why the ploughland and the hide are differentiated in this passage from *Domesday* is not clear. The yardland mentioned later in the *Rotuli Hundredorum* measured 30 acres. At an average family size of 4.2 persons (Russell, 1958: Part 3), the Spelsbury of 1086 was thus inhabited by about 160 people.

In the following 200 years Spelsbury changed quite little, though the need for the revision of *Domesday* is illustrated by the fact that the lord of the manor (actually a lady) had somehow acquired the right to hold the view of frankpledge² and certain other rights normally reserved to the King, and which the Conqueror had been notoriously loath to alienate. Spelsbury was still held from the King by the Bishop of Worcester; from the Bishop it was now held by the Earl of Warenne and Surrey, and from him by the dowager countess, Lady Angareta de Beauchamp, widow of the former Earl (see Table 1). It had also grown minimally in comparison with some other manors; the entry for Spelsbury in the *Rotuli Hundredorum* (II-332) mentions 55 tenements, i.e. a population of about 230, or rather more if hewes and undersettles are taken into account; this 50% rise may be compared with the nine-fold increase in the population of manors like Hales Owen in Worcestershire. 33 of the 55 tenements were one-yardland plots held by villeins, among them Thomas Reeve. Ten villeins had half-yardland holdings, among them Ricard Bedell. There were six cotters.

The main social difference between the Spelsbury of 1086 and the Spelsbury of 1279 was the presence of six freeholders: William of

Colthurn, Thomas le Venur, John Fraunckelein, Henry of Richel, Thomas Smith and Robert le Duk. William of Colthurn held a mill and 6 acres of land and was free of all duties except attendance at the twice-yearly view of frankpledge, in return for which he paid a yearly rent of 20s 4d. Thomas le Venur held three yardlands and a half and was bound to do suit (at hallmote) and forensic service (services owed by the manor to the King, chiefly attendance at the royal Hundred and Shire Courts). Johan Fraunckelein held two yardlands and six acres of assart (forest clearing), likewise for suit and service. Henry of Richel held one yardland for a rent of 3s, suit and service, whereas Robert le Duk held but a half yardland for 4s 6d rent, 6d worth of ploughing, 3d worth of boon works in harvest and four hens; the labour service, which would no doubt be performed by Robert's hewes and undersettles, presumably made up for the freedom from suit and forensic service. Finally, Thomas Smith held one yardland in return for suit at hallmote and the duty of making the coulter and shares for three of the lady's ploughs (out of her iron) (see Table 1).

Lady Angareta was of Norman stock. Her steward, bailiff and parson, though not mentioned explicitly, were also no doubt of Norman or French origin; the steward and the bailiff because these posts were in practice often hereditary since the conquest of England by the Normans, who had of course installed their own dependants in these offices, and the parson because he was chosen by the lady of the manor and was therefore probably either a poor relative, or a relative or someone for whom she wished to do a favour (who would no doubt be a member of the French nobility), or possibly the son of some favoured Spelsbury family who had taken holy orders (in which case his father must necessarily have been a freeholder, because villeins' sons had been forbidden from taking holy orders by the Constitutions of Clarendon of 1164). Of the six freeholders, four have surnames indicative of a French origin: Thomas le Venur, Henry of Richel, Robert Le Duk and John Fraunckelein. The French or Norman provenance of Le Venur, Richel and Le Duk might admit some type of uncertainty, yet this is not so in the case of John Fraunckelein who was probably descended from the very first freeman of Spelsbury after the Norman Conquest. For this a Norman surname, which itself means "freeman" was applied in the eleventh century (after 1066) to men who had been

granted their freedom as a reward for military service under a knight. Two other freeholders, (William of Colthurn and Thomas Smith), seem to have been of English descent, although Colthurn and Smith must not necessarily be considered as English surnames as it was quite a frequent occurrence that scribes in manorial Court records registered people until the middle of the fourteenth century, identifying them in utter confusion. Thus, some are recorded by their family relationship, others by their profession or place of origin. Therein Colthurn might possibly be a rural settlement and Smith the profession of Thomas. However, we venture to assess that William of Colthurn and Thomas Smith were of English provenance due to their "hypothetical" little fluency in French by considering that this was the reason why they were freed from attending the Hundred Courts where proceedings were, as we try to prove below, run in the most part in French.

In inferring the preferred linguistic usage of the groups and individuals described above, it must be borne in mind that the use of French was not simply a question of racial origin, but a matter of social status. It has been said, indeed, that during the twelfth and thirteenth centuries:

"even the peasants became sick of their language and endeavoured to speak a little French, which was then no small sign of distinction, and no wonder, for every French charlatan who came to England was regarded as a fine gentleman simply because he was arrogant and could speak his own language" (Clover 1888: 71).

It may nevertheless be confidently assumed that these endeavours were largely fruitless; if the English peasantry as a whole had at any time come to use French as their normal means of expression it is inconceivable that English should ever have been recovered. It is true that French may have been thoroughly learnt and adopted by enterprising individuals who, for example, escaped from the manor to be taken into service by French speaking families in towns; but the bulk of the villeinage must indubitably have continued to use English as their chief language. Contrariwise, the social benefits of French –indeed, its social correctness– must have meant that all those social classes in which the Conquest established a French speaking majority continued to prefer this language until in the fourteenth century the Hundred Years' War, the Black Death and the growth of cities combined to change the social structure of England and the ruling classes' attitude

towards the English tongue. We may accordingly be fairly sure that French was the language habitually spoken not only by the Lady Angareta, the families of her steward and bailiff and her parson (a further reason for supposing the latter to have been of French origin is indeed that Lady Angareta will have preferred her parson to speak her own language quite naturally), but also by the four French freeholders, whereas English will have been the mother tongue and major linguistic medium of all those below the rank of freeholder. English was probably also the language of the two English freeholders, William of Colthurn and Thomas Smith. The former, or one of his ancestors, had presumably been able to buy his freedom with the profits of his lucrative milling business, which likewise enabled him to acquire his 6-acre estate and his freedom from almost all civic duties. The latter, on the other hand, seems not to have been particularly rich, and his freedom may have been granted in view of his special function as blacksmith, which would be largely incompatible with participation in working the demesne because he would be required to prepare and repair the agricultural implements that the villeins were to use on the land. It is significant that Thomas Smith, like William of Colthurn and Robert le Duk, was freed of forensic service, for whereas the latter two quite evidently paid through the nose for this exemption, there is no evidence that the blacksmith did. It seems likely that this artisan was considered fit for service at a French-speaking court, i.e. that he would be unable to follow the proceedings because his command of French was insufficient.

Nobody doubts that Anglo-Norman was the official language of law in the post-Conquest period, particularly of proceedings run in Royal Courts. The chronicler Robert Holcot, quoted by Visiting (1923: 13), wrote that the Conqueror "ordinavit quod nullus in Curia Regis placitaret nisi in Gallico". But that French was the official language of manorial courts is still under discussion. This article is written, however, assuming on the whole that Anglo-Norman was the official language of pleadings in the Court of Spelsbury in the last decades of the thirteenth century. We substantiate this argument broadly in the *Statute of Pleading (Statutes of Realm II)* of 1362 in which the Parliament urged suitors and judges of local courts to run their proceedings in English due to the "great mischiefs" caused to the

villagers for running proceedings in French. One should not forget that this State Document was issued nearly a hundred years after the time this research covers, that is, in a period in which English had already recovered formal purposes. It is also very illustrative of the appearance of many handbooks of Court procedure for stewards in the thirteenth century written in French and titled *La Court de Baron*, but no equivalent text in English has ever been found. The validity of these arguments helps us to substantiate that Anglo-Norman was alive in the manor of Spelsbury as in most manors of England, at least in two decisive and dreadful instances – at Church and in the Manor Court.

The contact between the mainly French-speaking and mainly English-speaking groups identified above (Table 1) was continual and fundamental to the life of the manor. In such a closed society, virtually everyone must have been bilingual in some sense and to some extent; the problem is to ascertain in what sense and to what extent. Bloomfield (1967: 56) concisely defined bilingualism as “a native-like control of two languages”. Apparently less demanding, Haugen (1953: 7) considered that, granted command over one language, the bilingual has the ability “to produce complete and meaningful utterances in the other language”; and three years later (Haugen 1956: 10) that:

“for any given case of bilingualism it will therefore be important to establish two quite different dimensions: a) the speaker’s knowledge of each language, which may range from a mere smattering to literary mastery; and b) the language distance, ranging from a barely perceptible difference to completely contrasting structures”.

Weinreich (1968: 496) similarly distinguishes between “coordinate bilingualism” – when a speaker enjoys equally complete command of more than one language, either as the result of learning them simultaneously as his native languages during childhood or through subsequent acquisition of total mastery of a non-mother tongue – and “subordinate bilingualism” – when there is non-native proficiency or fluency in the non-mother tongue. A different set of distinctions was drawn by Elwert (1973), who classified bilingual phenomena as a) individual bilingualism, in which the individual acquires a “native-like control of two or more languages” that is lacked by most of his fellows; b) social bilingualism, in which two languages are spoken by the majority of individuals within a particular geographical or social area;

and c) stylistic bilingualism, in which two forms of the same language are spoken by the same group for different purposes – formal and informal usage. Elwert’s “stylistic bilingualism” is in fact what is usually called “diglossia”, a word coined by Charles A. Ferguson, who defined it (Ferguson 1959: 336) as referring to:

“a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal purposes but is not used by any other sector of the community for ordinary conversation”.

This definition of the term “diglossia” allows its application to widely differing kinds of situation. At one extreme, “monoglots” do not exist; as Ferguson himself states, every community is diglossic, since nobody speaks in the same way in both formal and informal contexts. At the other extreme, the term also lends itself to situations in which a single social group uses two different languages, a higher language for formal purposes and a lower one for informal conversation. Thus, Joshua Fishman, commenting on Ferguson’s use of the term, says (Fishman 1972: 92) that:

“whereas one set of behaviors, attitudes and values supported, and was expressed in, one language, another set of behaviours, attitudes, and values supported and was expressed in the other. Both sets of behaviours, attitudes, and values were fully accepted as culturally legitimate and complementary (i.e. non-conflictual), and indeed little if any conflict between them was possible in view of the functional separation between them. This separation was most often along the lines of a High Language, on the one hand, utilized in conjunction with religion, education and other aspects of High Culture, and a Low Language on the other hand, utilized in conjunction with everyday pursuits of hearth, home and work of a lower sphere”.

It is this second sense (“diglossic bilingualism”) which is relevant to thirteenth century Spelsbury, where the linguistic behaviour of the manor as a whole may be described as “social subordinate bilingualism of a diglossic nature” – “social” because some degree of bilingual ability will have been possessed by a large part of the population rather

than a few gifted or privileged individuals; "subordinate" because the skill of all but a few individuals in French and English will have been quite unequal, some (Francophones) speaking better French than English and others (Anglophones) better English than French; and "diglossic" because the switch from English to French or vice versa will have depended on the context and content of the speech act. This latter aspect requires some further attention.

Within their own social circle, the Anglophones of mediaeval Spelsbury will have spoken English and the Francophones French. In reaching conclusions regarding the kind of language-switching practised by these two groups when brought into contact with members of the opposite group, we must determine which social contexts demanded the use of the high language (French) by Anglophones, and which the use of the low language (English) by Francophones. Two kinds of social contact may be distinguished; on the one hand, the interaction between superiors and underlings in the course of their daily tasks; and on the other, situation such as mass or hallmote, in which the variety of speech employed was as important a part of the event as the factual information conveyed. In their everyday contacts at work, in the home or the fields it seems likely that intercourse between freeholders and villeins must have taken place mainly in different styles of a single language, for as Mackey (1962: 51) says:

"a closed community in which everyone is fluent in two languages could get along just as well with one language".

and in view of the fact that almost all the vocabulary of Modern English relating to husbandry is of Anglo-Saxon origin, we may conclude that this common working language was English. The English used by the freeholders of French origin may indeed have been very defective, with strong interference from French; and the speech of the villeins themselves had no doubt acquired a considerable number of French loans associated with well assimilated concepts and artefacts of French culture, but the matrix in which such variation occurred seems to have been English. At hallmote or mass, on the other hand, French will have prevailed; at mass because the priest, even if –improbably– of English descent, will have preached in the language of the local upper class; and

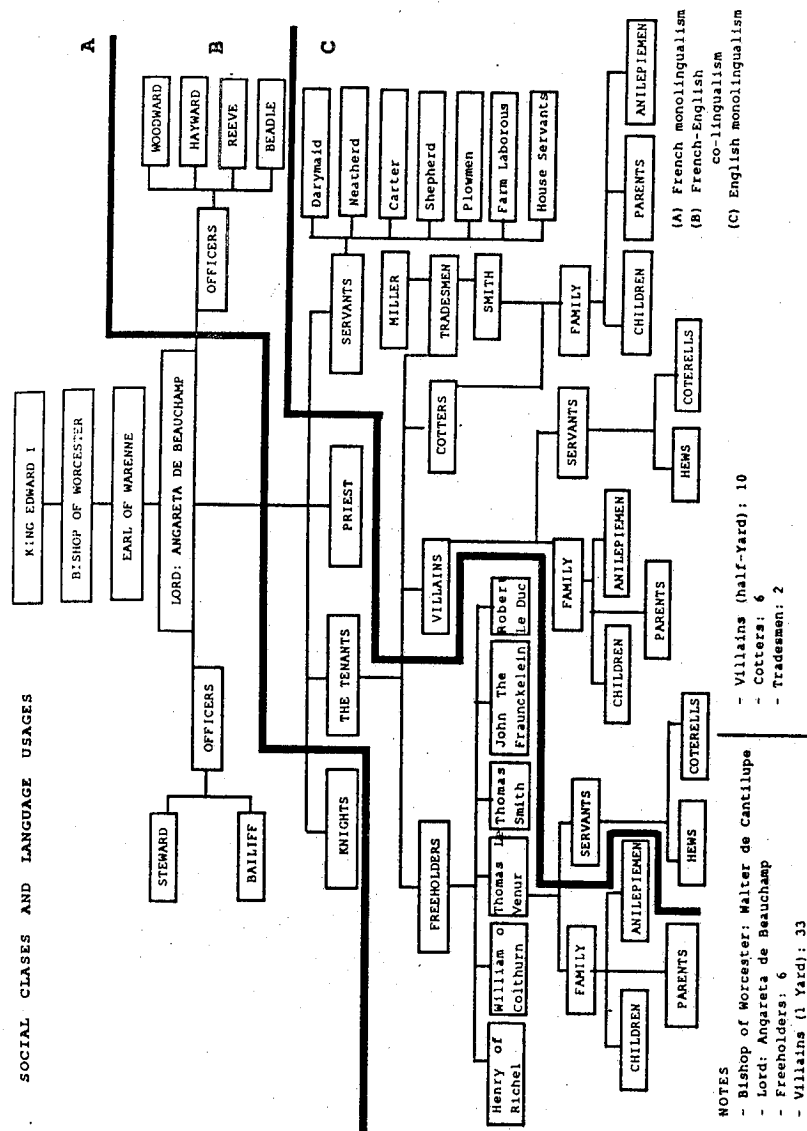
at hallmote because it was the prescribed language and was in any case the language of the steward who presided over the proceedings, whom few will have wished to antagonize by speaking English. That the lower classes were capable of using some kind of French on these occasions is attested by the fact that the minor manor officers such as Thomas Reeve and Richard Bedell, though villeins, had to present suit against offenders in French; and it is unquestionable that in their daily life they had abundant opportunity to learn sufficient French for these purposes.

In conclusion, the diglossic aspect of the linguistic behaviour current in late thirteenth century Spelsbury is likely to have reduced to this; that the lower classes adopted the upperclass language in formal situations in which its use was obligatory or politic, whereas the upper classes adopted the lower-class language when to do so facilitated their practical ends.

REFERENCES

- BAUGH, A.C. 1951. *A History of the English Language*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- BLOOMFIELD, L. 1967. *Language*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- CHRIMES, S.B. 1966. *An Introduction to the Administrative History of Medieval England*. Oxford: Basil Blackwell.
- CLOVER, B. 1888. *The Mastery of the French Language in England from the 11th Century to the 14th Century*. New York: Comins & Co.
- ELVERT, T.W. 1973. *Das Zweisprachige Individuum*. Wiesbaden: Frank Steiner.
- FERGUSON, C. 1959. "Diglossia". *Word* 15: 325-340.
- FISHMAN, J.A. 1972. *The Sociology of Language*. Massachusetts: Newbury House.
- HAUGEN, E. 1953. *The Norwegian Language in America: A Study in Bilingual Behaviour*. Philadelphia: Pennsylvania Univ. Press.
- 1956. *Bilingualism in the Americas: A Bibliography and Research Guide*. Alabama: Alabama Univ. Press.
- MACKEY, W.F. 1962. "The description of Bilingualism". *Canadian Journal of Linguistics* 7: 51-85.
- MORRIS, J. ed. 1982. *Domesday Book*. Chichester: Phillimore & Co.

- RICHTER, M. 1985. "Towards a Methodology of Historical Socio-linguistics". *Folia Linguistica Historica* 6: 41-61.
- RUSSELL, J.C. 1958. "Late Ancient and Medieval Population". *Transactions of the American Philosophical Society* 48: Part 3.
- SHORT, I. 1980. "On Bilingualism in Anglo-Norman England". *Romance Philology* 33: 467-479.
- VISING, J. 1923. *Anglo-Norman Language and Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- WEINREICH, U. 1964. *Languages in Contact*. In: Dell Hymes, ed *Language in Culture and Society*. New York: Harper & Row.



THE THEORY OF RECEPTION AND "WUTHERING HEIGHTS"

Paz KINDELAN

For more than the past fifty years, the reaction to *Wuthering Heights*, has been, by common consent, one of praise for its greatness. We have seen in Emily Brontë's novel one of the greatest works of English literature, a classic. However, the work has gained its due position only after a hard struggle, as much with the literary critics as with the general public, during the hundred years since its publication. The enigmatic quality of the book, which from the beginning has encouraged the most diverse judgements and opposite interpretations coupled with its inexhaustible richness of form and depth, continues to give rise to all kinds of interpretations about its structure and significance.

The manifest impressionism and didacticism which predominated literary theory of the nineteenth century led the critic of that time to concentrate on an examination of the author's life and circumstances when judging the work of art. They depended generally on purely subjective criteria such as the sincerity and conviction of the sentiments expressed (definitively, a "communication of emotions", according to the romantic point of view), instead of analyzing the work for its own sake, or formulating a theory on which to base its study. The

said "Impressionism" showed itself when *Wuthering Heights* first came to light, in the critiques published by literary journals of the time, which had established themselves as organs of public opinion. Without a doubt, the original and extraordinary circumstances of Emily Brontë's life contributed to form all sorts of hypotheses and suppositions about her real personality, obscuring the quality and artistic value of her work.

The theory of Reception first came to light in Germany, around the decades 1960-1970, the greatest exponents of which were Robert Jauss and Wolfgang Iser. This theory stemmed from the premise that the literary text of itself is no more than a series of "indicators" for the reader, inviting him to construct and give significance to a piece of language. The reading of the piece is, in fact, a creative process. The interaction between the text and the reader puts the said process in motion, causing the literary work to unfold its inherently dynamic character. In effect, the text activates our perceptive and imaginative faculties and makes us able to recreate the world it presents.

The traditional technique of interpretation, based on the search for the "unique significance" of the work of art, ignored the experience of the reader, activated by the text during the process of reading. On the other hand, the theory of Reception refutes this concept adding that the primary task of the critic has to be to clarify the potential of the text; he should not limit himself to imposing the significance of the work to the reader as if this were the best or most correct interpretation. With the result that, the different interpretations in the history of the reception of *Wuthering Heights* don't claim other than to reveal such potential by means of an act of "concretization" carried out by the critic's response to the literary work. Nevertheless, the meaning of the text necessarily arises from the interaction between the structure of the novel and its receptor, "as an effect to be experienced", not an "object to be defined" (Iser 1974: 10). So it is the reader who charges himself with forming the correct judgement. As a consequence, the literary work must make itself understood not as an inert object that offers the same face to every reader every time, but as creating a dialogue which, in turn, gives rise to a new comprehension every time it is read resulting in a new and distinct realization. Now and then, the novel contains a variety of perspectives destined to transmit the individuality of the author's view

(that of the narrator or narrators, that of the characters and that of the plot...). None of these is identical to the significance of the text; however, they give different guidelines in the course of the reading, which correlate and finally converge in a common point which certainly constitutes the significance of it. During the reading process the role of the reader consists in occupying various favourable positions until he takes charge of the total situation, adjusting the different perspectives and making the necessary links in an attempt to grasp and define the text.

In *Wuthering Heights* the perspective of the two principal narrators ostensibly puts them in opposition to that of the protagonists of the story. The civilized world and its conventional values, both cultural and religious, represented by the figures of Lockwood and Nelly Dean—at whose level the ordinary reader finds himself—sees itself rejected and to a certain point ridiculed by virtue of the relationship of Catherine and Heathcliff and their world of irrational passion. In this way the reader who, in the beginning, confidently adheres to the points of view of both narrators, will soon discover their characters are unreliable, particularly as guides through the manifold events that make up the narrative.

Neither Lockwood, the sophisticated dandy, or Nelly, with all the cordiality and sensibility of a housekeeper, are certain to understand the exceptional quality of the romantic relationship between Catherine and Heathcliff. Their incapacity for participation and involvement in the strong emotions and dramatic intensity of the story as well as their limited and subjective opinions about the happenings, will lead the reader to reject them, and not to rely on them. He will then go on and be carried away by the genuine loving passion of the protagonists, turning himself into the active interpreter of the significance of the work. The authoress has managed to create a distance between her narrators and the central theme of her story, all within the structure of the narrative. In fact, Catherine and Heathcliff find themselves on a superior level, "incomparably beyond and above", to the conventional and civilized world of Nelly, Lockwood and the reader. At no time has the writer pronounced herself to be of a determined perspective: the absence of all commentary of praise or condemnation of the action or the characters is a deliberate recourse that Emily Brontë uses to

confront the reader with her novel. It is up to him alone to establish the connections of the text of *Wuthering Heights* and to establish its significance. What is more, the ending of the story is suspended in a double alternative or option which corresponds to two different and seemingly contradictory philosophies of life: the romantic apotheosis of the first pair of lovers, Catherine and Heathcliff, and all the irrationality and destructiveness that goes along with their relationship, as opposed to the domestic love (in line with Victorian convention) of the second pair of lovers, Cathy and Hareton, with its prevailing values of order, harmony and rationality. Neither one of these two views superimposes itself on the other. The ambiguity of the commentaries made by Nelly and the skepticism of Lockwood's posture in respect of the reunion and consummation of Catherine and Heathcliff's love after their death, leave the reader to resolve the dilemma posed by the novel.

However, coming back to the question of Reception, Hans Robert Jauss stated the objective of his work "Toward an aesthetic of reception" to be the restoring of history to the centre of literary studies. The ideal of objectivity sought after and proposed by the nineteenth century literary historian fundamentally consisted in the presentation of a series of essays dealing with the life and work of different authors in chronological order, eventually coming down to a type of history of culture incapable of being critically evaluated. Jauss proposes to span the distance between history and literature and taking the viewpoint of the consumer or reader, goes on to sustain that the historical essence of a work of art cannot be explained by merely examining its production or describing it. Better still, literature must be treated as a dialectic process of production and reception.

"Literature and Art only obtain a history that has the character of a process when the succession of works is mediated not only through the producing subject, but also through the consuming subject, through the interaction of author and public" (Jauss 1982: 15).

The consideration of literary history as a dialogue between the work and the public makes the contrast between its historic and aesthetic aspects disappear, thanks to the continuing mediation of the past appearance of the work and its present experience. By this means

history and aesthetics are united: the aesthetic implication clearly shows itself in the fact that the first reception of a work by the general public implies a test of its aesthetic value in comparison with other known works previously read; and the historic implication shows itself also in the fact that the appreciation of the first reader's experience will be continued and enriched by means of successive reception from generation to generation. In this process of the history of reception the reappropriation of past works occurs simultaneously with the perpetual mediation of past and present art and of the traditional evaluation and actual literary attempts (Jauss 1982: 20).

The Victorian novel and the canons by which it was governed set out essentially to instruct as well as please its audience. As an emerging type it triumphed in the decades of 1840 and 1850, feeding an exorbitant public that was incredibly heterogeneous due to the expansion of education, the technological advances, the use of machinery and cheaper forms of publication. On the other hand, the current of Realism with its reproduction and cold analysis of reality –and more specifically– of everyday life, coloured a good part of literature and critical comment of the time, imposing itself over the romantic fervour of the previous decades. Precisely in this climate of social, religious and political tensions brought on by the Industrial Revolution, along with the prevalence and incisive influence of Evangelicalism and Utilitarianism on the mentality and conduct of Victorian man, the novel *Wuthering Heights* by Emily Brontë appeared in 1847, causing great astonishment with the public and in literary circles of the time. Certainly, the absence of a moral goal or intention, the improbability of the related happenings, the immoderate tone and the utilization of two incompetent narrators in telling the story, made of this a mere fantasy crudely constructed. Readers as well as critics (the latter being the principal guardians of typical Victorian taste and decorum) had no doubts in labelling the work as being "rude, disagreeable and alarming", seeing, with real disgust the coarseness if not the brutality of the emotions and personalities described in it. The rules of decorum and delicacy, as much in the treatment of the theme as in the language used, that had to be observed in all works of fiction, appeared to have been openly ignored by the authoress, as yet unknown, of this novel. While, on the other hand, the power and originality and authenticity with

which it was executed surprised and at the same time increased the curiosity of those first readers.

The past dimension of *Wuthering Heights* corresponds however to the critical evaluation that was adjudicated to it in this first reception, insisting on its force and emotive character and not on its deep artistic structure. Now the progressive development and fixation of the criterions by which prose fiction would be governed as a work of art throughout the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, will lead to the discovery of the perfectly organised technique of Emily Brontë's novel. In 1926, Charles Percy Sanger was to show the precision, exactness and symmetry of its pedigree, and the minute attention to legal, botanical and topographical detail used by the authoress in her work. In other words, far from being an "immature" writer who had produced a stupid and improbable story, she was, on the contrary, a "conscious artist" (as she is now called), who had worked with care and diligence, under the power of her creative and genial imagination, in the task, of presenting a consistent story.

From here, the modern history of *Wuthering Heights* begins. Since the findings of Sanger, twentieth century critics have tried, from the most varied points of view, to clarify the significance of the work, by means of studying its narrative structure (especially the function carried out by the two principal narrators, Lockwood and Nelly Dean), and at the same time the relationship and parallels between the two pairs of lovers who make up the two sections or parts of the same. All the actual literary interpretations that this novel has awakened in its readers provide us with its present dimension, and although the conclusions of these interpretations have been also very different, (*Wuthering Heights* as a symbolic novel, or metaphysical, allegorical or mythical or sociological etc.) all of them emphasize, nevertheless, the central nucleus or core around which the novel revolves. And this is the tragic amorous relationship of metaphysical nature and essential identity which is incarnated in the first pair of lovers, Catherine and Heathcliff, symbolizing the forces of nature and rejecting every moral imperative; contrasting with the more generous and more human love of the second pair of lovers, Cathy and Hareton, which has its roots in civilization and morality. The narrative technique employed by Emily Brontë, the indirect and oblique method maintained by the narrative of

Lockwood and Nelly Dean, serves to create a distance from the facts presented, and makes the theme of the novel extremely ambiguous for the reader. However, this ambiguity has been, nevertheless, calculated from the very beginning by the authoress, up to the point where the story's ending is an equilibrium of structural tensions. It falls to the reader then to make the final decisions between the two options developed in *Wuthering Heights*. Will he side with Lockwood and the dogmatism which leads him to reject anything that is unorthodox? Or will he prefer the pragmatism of Nelly and her belief in superstition? Which of the two visions satisfies him more, the romantic idealism of Catherine and Heathcliff or the domestic love of Cathy and Hareton?

The past and present dimensions of this work unite thus to give us an authentic judgement of its artistic value. Emily Brontë has triumphed in making the reader participate in the fullness of her experience. She herself entered into the depths of human nature (and those of the heart) and what she found there she presents to us with total frankness and without inhibitions. The basic theme of *Wuthering Heights* is the passion of the human soul, with love (coupled with its opposite, hate) as the most sublime.

This implied a challenge to the supposed decorum, in language and in scenes, that novelists had to look out for in conformity with the Victorian moral code. However, although Emily Brontë's novel apparently disregarded the rules in force in the field of prose fiction, it didn't depart from its fundamental rules, given that in constructing the world of her novel she tried, above all, to include her own insight and philosophy of life in a gigantic artistic conception. At the same time, she forced the readers to bring into play all their faculties in order to act out and to establish explicitly the significance of the text in the process of reading it. In reality, we can say that in the interaction of author, reader and literary text Emily Brontë's novel is recreated and comes alive, and remains open for successive generations of readers and critics to form judgements of its value.

REFERENCES

- ISER, Wolfgang, 1974: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- JAUSS, Hans R., 1982: *Toward an Aesthetic of Reception*. Published by John Spiers. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.

OLIVER TWIST: "AN IRRECLAIMABLE WRETCH"

Chantal CORNUT- GENTILLE D'ARCY

Oliver Twist appeared immediately after the *Pickwick Papers* which had established the popularity of its author Boz. *Oliver Twist* or *The parish Boy's Progress* was the first of Dickens's books to be published under his own name and represented a bold departure from the genial tone of the *Pickwick Papers*. Some of the same comic genius is evident in part of *Oliver Twist*, but fundamentally, *Oliver* is Dickens's first serious novel, and the first book in which we encounter the deeply satirical social criticism that was to concern him for so much of his life.

Since the target that clearly comes under attack in this novel is the polemical 1834 Poor Law and the promoters of the said Law, it may be said that Oliver is not, strictly speaking a hero. According to Philip Hobsbawn, Dickens uses his main character as "a means of setting society in perspective"¹. Or, in Angus Wilson's words: "Oliver is no reality, he is (...) merely an image of humanity worked upon by external forces (...)".² Oliver, therefore, is more an emblem than a character. Dickens achieves this distancing effect through a third person narrative and through a continual, pervading Carlylean tupe of irony. The description of the newborn Oliver decidedly recalls professor Teufelsdröckh's Clothes philosophy in Carlyle's *Sartor Resartus*:

"What an excellent example of the power of dress young Oliver was! wrapped in a blanket which had hitherto formed his only covering, he might have been a child of a nobleman or a beggar! (...)".

The cold and impersonal "system" immediately takes charge and assigns the child a station in society.

"(...) but now that he was enveloped in the old calico robes that had grown yellow in the same service, he was badged out, ticketed and fell into his place at once".

Oliver embarks upon life from the lowest social strata possible, to be abused and trampled on by a society which the author loses no time in depicting in all its brutal reality:

"A parish child—the orphan of a workhouse—the humble half-starved drudge—to be cuffed and buffeted through the world—despised by all and pitied by none".

The parish-child is put into the care of Mrs Mann, a corrupt and hypocritical woman who, conscientiously followed the famous "greatest happiness principle", but directed solely to herself:

"She knew what was good for children and she had a very accurate perception of what was good for herself. So, she appropriated the greater part of the weekly stipend to her own use, and consigned the rising parochial generation to even a shorter allowance than was originally provided for them. Thereby finding in the lowest depth a deeper still and providing herself a very great experimental philosopher".

In the first chapter, we find several reference to "philosophers" or "philosophy" by which Dickens is obviously designating utilitarian intellectuals such as Jeremy Bentham, Malthus or David Ricardo. These men recommended abstention from all attempts to improve the lot of the workers and their theories had greatly influenced the reform of the poor law system in England. Hence, in the eyes of many Victorians, Utilitarianism appeared as the materialistic creed of those who advocated total subjugation and oppression on the lower classes. And yet, not all the utilitarian measures concerning the poor reflected such a dismally calculated and "scientific" objectivity as the Poor Law Amendment Act of 1834. Jeremy Bentham, James Mill and many followers of the creed had long considered Ignorance as a formidable

ally of poverty, unrest, crime and disease. Thus, to their cool and level-headed convictions, can be added a sincere and philanthropic belief that Education would eventually secure the greatest happiness of the greatest number.

However, returning to *Oliver Twist*, we find that not a word is mentioned about any training or activity during the nine years Oliver spent in the branch workhouse. The only domestic education he seems to have received at "the good lady's" is stern discipline and poor feeding. Oliver was correspondingly "a pale thin child, somewhat diminutive in stature and decidedly small in circumference".

On his ninth birthday, Oliver is called up for interview and Mr Bumble therefore conducts him into the presence of the Board. Dickens tactfully insinuates that inflexibility is the only common feature of this workhouse authority by making Oliver uncertain whether to bow to the table or to the gentlemen sitting around it. Dickens manages to use Oliver's innocence and ignorance to point out the fact that his confusion is after all not so meaningless. The Board certainly had all the flexibility and feeling of a "thick plank". The author then combines inflexibility and harshness with the kind of intellect which deals with facts and reason only, thus achieving a sardonic caricature of utilitarian adepts.

"—Boy 'said the gentleman in the high chair, 'listen to me. You know you're an orphan, I suppose?'

"—What's that, sir?" inquired poor Oliver".

The child's inability to answer, owing either to his nervous state or to an absolute lack of knowledge, leads the member of the Board to pause for reflection and then sweepingly deduce that "the boy is a fool—I thought he was". Dickens shows with poignant reality the blinding effects of the philosophy in question and the heart-rending consequences of allowing such visionless and practical minded people, so totally devoid of feelings, to direct the lives of defenceless and wretched children.

Ignoring the child's tears, the iron-hearted Board manifests much greater concern for the little boy's Christian behaviour than for his actual well-being. This is where Dickens pointedly remarks:

"It would have been very like a Christian and a marvellously good Christian too, if Oliver had prayed for the people who fed and took care of him, but he hadn't because nobody had taught him"¹⁰.

So, in the hands of the "Benevolent State", Oliver, as emblem of so many other children of the time, had wasted ten years of his life in the almost exclusive endeavour of merely surviving. As we have seen, he had had no type of instruction whatsoever, nor had anyone cared enough for him to devote however little time to stimulating his infant mind in one way or another. It seems that A.J. Marcham's words apply perfectly to the case Dickens is presenting: "The greatest happiness principle, then, was a seductive slogan, but its simplicity was delusive"¹¹. But, in all fairness, those who supported the greatest happiness principle, also advocated, as we mentioned before, that the greatest happiness for the greatest number would be achieved through widespread education.

"To provide an appropriate if rudimentary education for pauper children was a major concern of the Poor Law throughout the nineteenth century"¹².

Dickens therefore knew that some instruction was given to the children who were confined to those "Bastilles", and that some sort of work was assigned to each child to help defray the cost of their maintenance. But, at the time Dickens was writing the book, much of the "education" proposed by the recent Poor Law was rather meagre, to say the least, and this, Oliver soon discovered:

"Well, you have come here to be educated and taught a useful trade (...) So you'll begin to pick oakum tomorrow morning at six o'clock"¹³.

Education of pauper children would, the utilitarians believed, help their gradual integration into the nation's social and economic life and, thus, make of them knowledgeable and therefore happy citizens. But unscholastic education such as that forced upon Oliver, made the ultimate fate of poor children predictable: "the great majority of boys became labourers, though in a wide variety of trades"¹⁴. The dismal education provided would not break the poverty circle. In this way

workhouse inmates were doomed to remain paupers all their lives. Pauper education in Cleveland, for instance:

"did not much exceed that which is necessary to make them Christian and to make them useful in their line of life as agricultural labourers"¹⁵.

In pointing out that "picking oakum" was hardly a constructive basis for the moulding of a future citizen, Dickens was in fact fighting the same battle as the Utilitarians – who unlike the Church and the aristocracy were fervent supporters of educating the masses¹⁶. "Education requires an essential reform" had written Bentham as early as 1802.

"The most neglected class must become the principal object of care. The less parents are able to discharge this duty, the more necessary it is for the Government to fulfill it. It ought not only to watch over orphans left in indigence, but also over the children whose parents no longer deserve the confidence of the law with regard to their important charge"¹⁷.

In his *Tracts on Poor Laws and Pauper Management*, he again insisted on the fact that the "Poor", which represented the bulk of the community, were in fact the classes whose case was most generally overlooked by writers on education – either because the subjects were not worthy of their notice or because they lay out of their reach¹⁸.

But what Dickens was really attacking were such narrow-minded viewpoints as J. Roebuck's who insisted in Parliament that people could not be happy by themselves and had to be taught how to be happy¹⁹. Dickens therefore hit out at the corresponding utilitarian educational programmes aimed at what they, the utilitarians, thought to be the best happiness-seeking instruments.

Dickens scorns the belief that nobody could be truly liberated into a state of happiness unless his mind had previously been manipulated by utilitarians and sets out to demonstrate that instead of reaching a state of happiness, the workhouse inmates are forced into utter dejection, through systematic oppression on the part of the "conglomeration of church wardens and overseers, the instigators and perpetrators of a bad system"²⁰, as Philip Hobsbawm denominates the official staff of workhouses.

In the next scene Dickens therefore sets out to dispel any romantic illusions about the benevolence of the state in its treatment of the poor and to expose the cruelty and acquisitiveness behind the official world's masquerade of charity. In the scene where the watery gruel is ladled out of its copper for the expectant boys, the heavy irony used by the author is relevant. Dickens encourages us to laugh at starving children when he remarks that:

"The bowls never wanted washing, the boys polished them with their spoons till they shone again... (which never took very long, the spoons being nearly as large as the bowls)"²¹.

The lack of proportion between the spoons and the bowls is unexpected, but the result of the irony is to make social criticism more bitter. The picture of slow starvation is pungent, and this episode serves as a direct attack on Malthus's principles of rationalizing population control²². In desperation, the hungry boys cast lots to see who would have the temerity to ask the master for more, and the lot fell to Oliver: "Please sir, I want some more"²³. Oliver's simple and understandable request is treated as a major insurrection and the little boy is consequently hustled into immediate confinement and offered as an apprentice to anyone who will take him off the hands of the Beadle for five pounds. However, before we are permitted to leave Oliver's experiences at the hand of the State, we are given another glimpse of him as he is about to be apprenticed to a villainous master as a chimney-sweep. The inadequacy of the law is again craftily insinuated by the author.

The law stated as the only safeguard for the apprentice-to-be, that the feasible employer should secure the child's consent before the indentures were signed. Dickens meaningfully ridicules this formality:

"-Well', said the old gentleman, 'I suppose he's fond of chimney sweeping'.

'-He dotes on it, your worship', replied Bumble, giving Oliver a sly pinch to intimate that he had better not say he didn't"²⁴.

Again, not the slightest allusion to any type of instruction for the apprentice is made during the negotiation; although Dickens must have known that, as stated in a foot-note of J. Manning's *Dickens on Education*:

"From the standpoint of the educational historian, it may be noted that by this date (1837-9, when *Oliver Twist* was published) the earlier legal right of Poor Law Authorities, to bind out apprentices without compulsory instruction had been modified by such statutes as those of 1802 and 1834"²⁵.

When Oliver is informed that he is to go that night "as general house lad to a coffin maker's"²⁶, he shows singularly little emotion. Dickens sarcastically notes the "virtuous astonishment and horror" of the Board at the tokens of feeling on the part of the little boy²⁷. The truth was simply that:

"Oliver (...) was in a fair way of being reduced to life, to a state of brutal stupidity and sullenness by the ill-usage he had received"²⁸.

The child's state of "brutal stupidity" is quite plainly clarified by Alexander Pope's lines:

"Say, first of God above or man below what can we reason, but from what we know?"²⁹.

As Oliver had been taught nothing, he could in no way have developed any power of reasoning. His "sullenness", on the other hand, is very understandable, if we take into account Goldwin's definition of Man as quoted by Malthus, who was refuting the former's objections to his principle of population.

"Man, according to Mr. Goldwin, is a creature formed what he is by the successive impressions which he has received"³⁰.

Goldwin's words correspond to what James Mill denominated "Domestic education", which denotes:

"All the child hears and sees, more especially all that it is made to suffer and enjoy at the hands of others (...) it is most important because "the primary habits form the fundamental character of the man"³¹.

As we have seen, from this first difficult breath onwards, Oliver had come up against nothing but corruption brutality, injustice, oppression and scorn. Even Noah Claypole, the charity boy who is servant to

Mr. Sowerberry despises and taunts him in his delight of having encountered someone in a situation of life even lower than himself.

Oliver's lifelong "impressions" then, could hardly be described as positive formation for an honest, industrious and happy citizen. If we call to mind the large number of children who spent their childhood in workhouse institutions, we begin to appreciate the utilitarians' scepticism about the future generations that would spring from the alarming depth of ignorance existing in the lower ranks. As we know, the utilitarians believed, from their eminently practical point of view, that ignorance or "brutal stupidity" inevitably fomented crime. Oliver was therefore, in the eyes of utilitarians, an incipient criminal – and we find several references of that conception of the poor boy.

Oliver's temerarious request for more food leads a member of the Board to have recurrent premonitions: "The boy will be hung, I know this boy will be hung"³². Again, after the wrangle at the Sowerberrys's:

"I knew it! I felt a strange presentiment from the very first, that that audacious young savage would come to be hung"³³.

The workhouse boys, at prayer time, recited a special clause in which they entreated to be "guarded from the sins and vices of Oliver Twist"³⁴.

When Oliver pleads the magistrate not to send him away with the chimney sweep, Mr. Bumble is scandalized:

"Well! of all the artful and designing orphans that I ever see, Oliver, you are one of the most barefacedest"³⁵.

Charlotte, seizing Oliver to protect Noah Claypole from the little boy's wrath, screams out to him that he is a wretch and "an ungrateful, murderous, horrid villain!"³⁶. Finally, Mr. Bumble's report to Mr. Brownlow rounds off the general apprehension of the child:

"That he had, from his birth, displayed no better qualities than treachery, ingratitude or malice"³⁷.

Adam Smith had earlier pointed out that::

"This is the state into which the labouring poor, that is, the great body of people, must necessarily fall, unless Government makes some pains to prevent it"³⁸.

Although utilitarian educational theories did not always coincide among the adherents to the philosophy, they were all united at least in one aspect, in what E.G. West calls: "negative utilitarianism"³⁹, that is, in the idea that education could reduce or prevent crime.

In his usual cold calculations of profit and loss, Bentham, according to E.G. West:

"estimated that Government funds spent on education would probably be more than offset by the reduction of expenditure on prisons, and that therefore State investment on education was socially profitable"⁴⁰.

The utilitarian point of view was therefore that State education would help to remove widespread ignorance and, thus, provide people with the means of pursuing happiness.

Dickens, in *Oliver Twist*, seems to reverse the whole theory. He presents the State as responsible, through its officials, of making Oliver a miserable, wretched and ignorant subject: "The boy looked the quiet, mild, dejected creature that harsh treatment had made him"⁴¹.

Oliver, raised to indignation by Noah's disparaging comments about his mother, finally tackles him and knocks him down. Mr. Bumble is informed that the child had turned vicious and had attempted to murder the whole family. The reason for such behaviour, he considered, was:

"You've overfed him ma'am. You've raised an artificial soul and spirit in him ma'am, unbecoming a person of his condition: as the Board, Mrs. Sowerberry, who are practical philosophers, will tell you. What have paupers to do with soul and spirit? It's quite enough that we let them have live bodies"⁴².

We find in Dicken's words another subtle jibe at Malthus's theory of population, but the author is also alloting to Malthus, and through Malthus to the utilitarians, a theory that was not theirs: If a pauper has a full stomach, he will subsequently have a less immediate and animal necessity for more food, and will therefore have more time for thought.

A "thinking" population is precisely what the Utilitarians wished to develop. James Mill in his article on "Education" emphasizes the fact that certain qualities are essential in all classes:

"... the qualities of intelligence, temperance and benevolence are desirable for all and should be the main business of education (....)".

And he adds:

"Till recently, it was denied that intelligence was a desirable quality in the great body of the people; and as intelligence is power, such is an unavoidable opinion in the breasts of those who think that the human race ought to consist of two classes – one that of the oppressors, another, that of the oppressed"⁴³.

Mr. Bumble's words recall much more the deep suspicion of that class of people, described by James Mill, who regarded intelligent lower ranks as a threat to the social order and who therefore preferred the lower classes to be kept in their station (of subordination), as the proprietor of a large firm who, when asked if he could take on a man as a porter, answered:

"I don't want one of your intellectuals (...) I want a man that will work and take his glass of ale. I'll think for him"⁴⁴.

Hence, what we have noticed and pointed out is that right up to and including his apprenticeship, Oliver has neither been fed or instructed. Evidently the official world has failed him through. After the altercation with the Sowerberrys, the child's indurance had reached its limits and he decides to run away. Thus, in the eighth chapter of the novel, Oliver comes into contact with the underworld – a world of thieves, prostitutes and murderers.

Dickens's parody is plain. His biting criticism of the times is rendered through his clear inversion of the roles of society as such, and those rejected by society. His hero escapes from the world that has treated him harshly and taught him nothing while the underworld takes him in, feeds him and begins the process of his "education".

NOTES

1 Philip Hobsbawm, *A reader's Guide to Charles Dickens* (1972) (London, Thames and Hudson, 1981), p. 138.

2 Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (1970) (London, Granada publishing, 1983), p. 106.

3 Charles Dickens, *Oliver Twist* (1837-39) (Harmondsworth, Penguin Books, 1976), p. 37.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Idem., p. 48.

7 Idem., p. 49.

8 Idem., p. 54.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 A.J. Marcham, "The 'Myth' of Benthamism, the Second Reform Act and the Extension of Popular Education", *Journal of Educational Administration and History*, 1970, vol. 2, n° 2, p. 22.

12 James Walvin, *A Child's World, Social History of English Childhood 1800-1914* (1982) (Harmondsworth, Penguin Books, 1984), p. 117.

13 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 54.

14 James Walvin, op. cit. p. 117.

15 Ibidem.

16 According to J. Steintrager, Jeremy Bentham had shown a lifelong and deep seated hostility to religion in general. Religion was for him the great enemy of reason and was to be feared as it held such a powerful hold on governors and governed alike.

J. Steintrager, *Bentham* (1977) (Political Thinkers n° 5 London, George Allen and Unwin, 1977) p. 97.

James Mill goes further in his article on "Ecclesiastical Establishments of 1826, as quoted by a friend of his family: "In our opinion, there is not one of the great interests of humanity, on which it (the Church) does not exercise baneful influence". The general argument in support of this is that organized religion soon gains power and privilege and becomes pre-occupied with its preservation. When, in addition to being organized, it is "established" and "aided by the magistrate, it becomes almost wholly concerned to increase its power without limit".

A Bain, *James Mill, a Biography* (London, Longmans, pp. 295-297.

In wishing to preserve their interests, therefore, education for the poor was bitterly resisted by the Church which sensed itself threatened by developments not under its control, and by the Tories, farmers or anyone else afraid that an educated poor would undermine the social order.

17 N. Hans, "Bentham and the Utilitarians", *Judges, Pioneers of English Educational Journal*, 1952, 4, p. 94.

18 Ibidem.

19 E.G. West, "The Role of Education in Nineteenth Century. Doctrines of Political Economy". *British Journal of Educational Studies*, vol. 12, 1963, p. 165.

20 Philip Hobsbawm, op. cit. p. 39.

21 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 56.

22 The main reason for the original impact of Robert Malthus's *Essay on the Principle of Population* and the author's subsequent "fame" was his presentation of his striking ratios which show, on the one hand, the powers of man of multiplying the number of the species by reproduction, and, on the other hand, the possibilities of the resources available for the support of these numbers. According to Malthus, there must always be some check or checks operating against the force of population increase, so that the two powers may be kept in balance. One of the most "positive" checks he alludes to, which works naturally against the unrestrictive multiplication of numbers, is Hunger or Famine.

Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population* (1798 and 1830) (Harmondsworth, Penguin Books, 1982) pp. 72-75.

23 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 56.

24 Idem., p. 65.

25 John Manning, *Dickens on Education* (1959) (London, Oxford University Press, 1959) p. 55.

26 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 71.

27 Idem p. 72.

28 Ibidem.

29 Alexander Pope, "An Essay on Man", *Oxford Anthology of English Literature*, vol. VIII Epistle I, lines 17-18, p. 327.

30 Thomas Robert Malthus, op. cit., p. 169.

31 N. Hans, op. cit., p. 98.

32 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 58.

33 Idem. p. 92.

34 Idem. p. 60.

35 Idem., p. 66.

36 Idem., p. 88.

37 Idem., p. 175.

38 E.G. West, op. cit., p. 166.

39 Idem., p. 161.

40 Idem., p. 162.

41 Charles Dickens, *Oliver Twist*, op. cit. p. 88.

42 Idem., p. 93.

43 N. Hans, op. cit., p. 99.

44 Harold Silver, *English Education and the Radicals 1780-1850* (1975) (London, Routledge and Keagan Paul, 1975), p. 36.

EL USO DE LA MEMORIA EN EL GUION DE *ACCIDENT*

Celestino DELEYTO ALCALA

Uno de los lugares comunes en la crítica de Harold Pinter es el papel jugado por la memoria en la evolución experimentada por las obras del dramaturgo en la segunda mitad de la década de los sesenta. De ser un elemento secundario, aunque significativo, en obras como *The Birthday Party* (las digresiones de Goldberg sobre su niñez), *The Caretaker* (el famoso monólogo de Aston al final del segundo acto) o *The Dumb Waiter* (los recuerdos contradictorios de Ben y Gus a propósito de un partido de fútbol que vieron hace tiempo), la memoria pasa a ser la clave estructural y temática en *Landscape, Silence, Night, Old Times* y, en menor medida, en *No Man's Land* y *Betrayal*.

No tan estudiados como las obras de teatro, los guiones cinematográficos escritos por Pinter durante esta época, expresan la misma preocupación y la misma consistencia en la utilización de la memoria como hilo conductor de sus estructuras. Este estudio se propone analizar, desde esta perspectiva, uno de estos guiones -*Accident*-, buscando las técnicas concretas con que los diversos aspectos relacionados con la memoria son plasmados por Pinter en el cine.

En la novela de Nicholas Mosley (1965) en la que se basa el guión de Pinter se refieren los acontecimientos de la historia o, más bien, los

recuerdos e impresiones que el protagonista, Stephen, guarda de ellos, dos años después de que hayan ocurrido. Por medio de la narración en primera persona, la novela intenta ser una indagación, desde la objetividad que da el paso del tiempo, en las causas y consecuencias de unos hechos que, estudiados en su conjunto, poco tuvieron de accidentales. Al mismo tiempo, es el recuerdo de los hechos y no los hechos en sí, el que persigue al narrador y el que ha ejercido una poderosa influencia en su vida posterior, influencia que, por medio de un ejercicio libre de memoria, trata de delimitar y diseccionar para, finalmente, poder liberarse de ella.

Tanto la novela como el guión de Pinter pueden ser considerados como esfuerzos de utilización de la memoria con finalidades artísticas. Es decir, ambas obras buscan traspasar ciertas características del funcionamiento de nuestra mente —cuando regresa al pasado, convirtiéndolo en presente y, a la vez, aniquilando el presente que no está inventando— al género literario de la novela, en el primer caso, y al cine, en el segundo.

Establecido este rasgo que novela y guión comparten, veamos ahora las diferencias más relevantes que existen entre ellos. Aparte de la supresión de ciertos aspectos de la narración, como el origen judío de Stephen o las digresiones filosóficas que Mosley combina con el relato de los hechos, ausencias ambas que sobresalen a primera vista pero que carecen de mayor trascendencia para nuestro análisis, Pinter, a diferencia del novelista, no adopta la técnica de narración en primera persona: en su guión, Stephen es aún el principal protagonista pero siempre tomando parte en la acción y nunca narrándola o refiriéndose a ella². Su punto de vista es así equiparado al de los demás personajes y sus motivaciones y reacciones enmarcadas en el contexto de unas relaciones más complejas, que son analizadas fría e imparcialmente.

La objetividad del filme no es, sin embargo, tan completa y tan conscientemente conseguida como, por ejemplo, en *The Servant*, el primer guión de película escrito por Pinter y basado en la novela corta del mismo título de Robin Maugham (1948). En ambas novelas, un personaje que interviene en la acción (en *The Servant* es un personaje secundario) se sale de ella para, un tiempo después de que los hechos se hayan consumado, narrárnoslos. En ambas versiones cinematográficas, este narrador en primera persona desaparece como

tal, aunque en *Accident* sigue presente, pero ya no como creador del relato sino como participante en él. Sin embargo, mientras que en la primera no hay más obstáculos para la objetividad, en *Accident* existe la memoria, la cual, a modo de filtro personal, vuelve a subjetivizar el filme (ya que la memoria, por su mismo funcionamiento, es a la fuerza subjetiva). Por determinados rasgos formales que analizaremos a continuación, el espectador es consciente de que lo que se le presenta no es un filme sobre la realidad sino un filme sobre el recuerdo de la realidad. Se origina así una contradicción entre expresión y contenido, ya que el espíritu objetivo del contenido está en contraste con la propia estructura formal.

Una constante tanto en las obras de teatro como en los guiones de Pinter, es la frecuente aparición de juegos en las historias presentadas³. En *Accident* hay tres juegos: un partido de tenis, una especie de rugby en el interior de la mansión de William y un partido de cricket. Una característica común de los tres es la selección de tomas en que se presentan solamente aspectos que son relevantes para la acción o suponen metáforas de ella. Para ello, se subvierte su desarrollo normal, adoptando puntos de vista muy especiales, así como composición de encuadres y distancias de cámara muy concretas. Entre los elementos cinematográficos utilizados para llevar a cabo esta selección, sobresale el montaje.

Así, en el juego de tenis, son intercaladas tres tomas de la silla situada a la altura de la red. En la primera, Rosalind, sentada en ella, sigue atentamente el movimiento de la pelota; en la segunda, la esposa de Stephen ya parece más cansada y aburrida con el juego; en la tercera, la cámara se acerca desde un plano general de la pista a un primer plano de la silla, precediendo a los jugadores al terminar el partido. Al aproximarnos, descubrimos que la silla está vacía. Estas tres tomas constituyen el soporte estructural de la narración cinematográfica del juego y reúnen a su alrededor los tres estadios temporales de que consta. Rosalind, que no participa en el partido, se convierte, mediante el montaje, en un personaje central de la escena.

Asimismo, cada vez que la cámara se aparta o se acerca a la silla, lo hace por medio de zooms, que van acompañados de unas breves notas musicales, las cuales parecen evocar el paso de un tiempo a otro; no necesariamente saltos temporales hacia adelante entre diversos

momentos del partido solamente, sino también sucesivos flashes de la memoria, que mezcla desordenadamente los distintos episodios.

Considerando el filme en su totalidad, vemos que, por primera vez en una obra de Pinter, se rompe la linealidad cronológica: la acción comienza la noche del accidente, vuelve hacia atrás hasta el momento en que William expresa a Stephen su interés por Anna; sigue hacia adelante, a partir de este punto, discurrendo entre el *College* de Oxford, el domingo en casa de Stephen, Londres, la noche en que descubre a Anna y Charley en su casa, las visitas a Rosalind y a Laura (la mujer de Charley) y los partidos de rugby y cricket, este último el mismo día que el accidente. Por fin, saltándose lo que ya ha sido narrado al principio, asistimos a la consumación del acto sexual en la habitación de Stephen, a la mañana siguiente, y dos brevísimas tomas del colegio y la casa en un tiempo incierto, con las cuales finaliza el filme.

Más interesante es la forma en que se pasa de la noche del accidente al pasado. Esta es la secuencia de imágenes: Stephen y Anna se encuentran en el dormitorio, ella tendida en la cama, aparentemente sin sentido, y él observándola. La falda de la chica está ligeramente subida y deja ver sus piernas. Stephen mira a las piernas, luego a los pies. Uno de los pies empuja un zapato, que cae al suelo. Imagen del zapato de Anna pisando el rostro sin vida de William, cuando trataba de salir del coche, en el momento del accidente. Imagen de la cara de William, muerto, tras el accidente. Primer plano del rostro sonriente del joven, tiempo atrás, charlando animadamente con su tutor. Este plano inicia la sección central del filme, la cual se extiende hasta la mañana anterior al accidente.

Una estructura similar tiene la escena en la que se regresa desde este punto a la noche en la que se inició la acción. He aquí la secuencia aproximada de planos: tras el partido de cricket, Stephen ve a los dos jóvenes alejarse, cogidos de la mano. La cámara le sigue a él, dirigiéndose al lugar donde se encuentran los demás profesores. Charley le guiña un ojo. Primer plano del rostro de Stephen, entre asombrado y satisfecho ante la ignorancia de su amigo (Ana y William acaban de comunicar a Stephen que se van a casar y ella le ha pedido que se lo diga a Charley). Primer plano de William y Anna, besándose detrás de un arbusto. Primer plano de William, muerto, tras el ac-

cidente. Anna saliendo del coche siniestrado. El dormitorio de Stephen: Anna acostada en la cama... (FS, 274).

Lo que se está haciendo en estas escenas es un intento de imitación del funcionamiento de nuestra mente, por medio del montaje de imágenes con contenidos relacionados entre sí pero pertenecientes a momentos temporales distintos y mezclados. Es decir, un equivalente cinematográfico del estilo de asociación de ideas que caracteriza a la novela de Mosley. Pinter, tentado en un primer momento de convertir el guión en un equivalente cinematográfico muy exacto de dicho estilo, desistió más adelante de hacerlo, por considerar tal empresa demasiado elaborada para expresar algo mucho más simple, pero mantiene un gran número de recursos estilísticos que se relacionan con su intención inicial⁵.

Así, en el primer ejemplo, el zapato de Anna que cae de la cama recuerda a Stephen el momento, pocos minutos antes, en que la chica estampó ese mismo zapato en la cara de William cuando se abría paso entre los escombros. Del zapato de Anna, la mente de Stephen pasa al rostro sin vida de William y de él al pasado, a un momento en que su memoria recuerda la misma cara, a la misma distancia, aunque en circunstancias notablemente diferentes. Más adelante, cuando el zapato de Anna, sucesor meritorio de la magdalena de Proust, le ha hecho recordar todos los hechos que condujeron al accidente, son las caras de los dos jóvenes, besándose felices, las que, volviendo a pasar por las dolorosas tomas del choque, le devuelven a su dormitorio, en el que se ve a solas con Anna y con todas las ventajas de su parte.

Esta conexión en la mente de un personaje de distintos momentos temporales parece relativamente sencilla de hacer en el cine ya que éste es capaz de visualizar el recuerdo de una manera más literal y efectiva que la novela, por medio de imágenes efímeras, que van desapareciendo a medida que van siendo evocadas; imágenes imprecisas, cuya realidad está más en la imaginación del que las recuerda que en los hechos recordados.

Aparte de los dos momentos en que se vuelve atrás en el tiempo y se regresa al punto de partida, el filme abunda en puntos en los que el montaje está encaminado a conseguir un efecto similar a los anteriores. Veamos algún otro ejemplo.

Anna y Stephen están terminando su primera clase, al menos la primera a que se hace referencia. Vemos un primer plano de la cara de Stephen, mientras dice, "Philosophy is a process of enquiry only. It does not attempt to find specific answers to specific questions" (FS, 230). Sobre sus palabras oímos una melodía suave, elemento discursivo que, al igual que sucedía en *The Servant*, hace acto de presencia para reforzar la carga erótica de determinadas escenas. A continuación, sobre la misma música aún, un plano panorámico del centro de Oxford. Se detiene la melodía y vemos una autopista de las cercanías de la ciudad, ruido de motores y la urbanización donde vive Stephen. Primer plano de la cara sonriente de Clarissa, su hija de tres años. La cámara se va alejando para mostrarnos a Stephen entrando en la casa.

La conexión de imágenes no es ni siquiera inmediatamente temporal sino más bien emocional, a lo que aparte de los elementos visuales seleccionados también contribuye la no total coincidencia entre una determinada sección de imágenes y la banda sonora correspondiente. Es decir, la música en este caso, da un sentido a determinadas imágenes que, sin ella, no podríamos descubrir, relacionándolas además con las inmediatamente anteriores. Se relacionan en la memoria de Stephen sus dos facetas, como profesor atraído por su alumna y como padre de familia. Seguramente, los dos momentos son sucesivos en el tiempo pero la conexión entre ambos en la mente del protagonista ocurre de una manera distinta: unos hechos y unas personas suceden a otros hechos y otras personas, en vez de un punto temporal a otro anterior.

A continuación, tras una breve descripción de su vida en familia, se nos ofrece un cambio a la inversa. Como en los casos anteriores, el montaje es extremadamente cuidadoso y preciso, poniéndose el énfasis en el paso de una situación a otra. Tras discutir los orígenes de Anna, Rosalind se acerca a Stephen y se arrodilla delante de su butaca. Vemos un primer plano de su cara sonriente, mientras dice "And I'm not too old for you" (FS, 233). Primer plano de Stephen, mirándola inexpressivo. De nuevo la cara de Rosalind. Primer plano de Anna, en el despacho de Stephen. Comienza una nueva clase... Los dos planos de Rosalind y Anna son consecutivos en el texto, casi simultáneos por la rapidez con que se pasa de uno a otro, lo cual constituye una subversión más de la linealidad cronológica de la historia, aunque esta afirmación no es correcta en todos los sentidos, como veremos más adelante, ya

que dependerá de cual entendamos que sea la historia de *Accident*. En esta ocasión concreta, se está librando en el interior de Stephen una terrible batalla entre ambas mujeres, como representantes de las dos fuerzas que gobiernan su persona. Cuando lo recuerda, más adelante, las imágenes de una y otra aparecen mezcladas, tan unidas entre sí que la presencia de la una le hace evocar automáticamente a la otra, pese a su antagonismo.

En el análisis estamos estudiando la relación que esta forma de montaje tiene con la memoria, pero en una visión superficial del filme, esta conexión pudiera pasar desapercibida en todas estas escenas. El hecho de que la historia completa se esté desarrollando—incluidos el principio y el final, la noche del accidente y la mañana siguiente—en la mente de Stephen, un tiempo después de que los hechos hayan sucedido, no queda claro hasta la escena de la visita a Francesca (FS, 256-59).

En esta escena, Stephen va a visitar a la hija del decano de la facultad y antigua novia suya. Salen a cenar y, de vuelta a la casa de ella, se acuestan juntos. Se mueven, se miran, pero de sus bocas no sale ningún sonido que pueda ser apreciado por el espectador. Simultáneamente, sin embargo, oímos sus voces que dialogan entre sí sobre lo que estamos viendo, pero las palabras no salen de sus labios, sino que se encuentran superpuestas a las imágenes, sin sincronización entre unas y otras. Estas son las indicaciones del guión:

The words are fragments of realistic conversation.

They are not thoughts. Nor are they combined with any lip movement on the part of the actors. They are distributed over the sequence so as to act as a disembodied comment on the action (FS, 256).

En realidad, también se podría decir que las imágenes actúan como comentario de las palabras, así como la música es un comentario de ambas. Pinter se encuentra en el grado más alto de experimentación a lo largo del filme, una experimentación que dará su fruto no sólo en esta obra sino también en *Landscape, Silence, Night* y *Old Times*, de las que esta escena constituye un predecesor inmediato. Sin corresponderse punto por punto, imágenes y palabras se complementan y se explican entre sí. Es en este instante cuando el espectador empieza a darse cuenta de una manera consciente del carácter rememorativo de la acción: no

son hechos narrados objetivamente sino referidos a través de la memoria de Stephen.

Pero llevemos el análisis aún más lejos. Para ello consideremos una escena posterior, similar a ésta por su carácter experimental. Cuando descubre a Charley y Anna juntos en su casa, Stephen recibe también una carta de Laura, en la que le habla de su sufrimiento ante la infidelidad de la que está siendo víctima. Al día siguiente, Stephen hace dos visitas: una a su mujer Rosalind, en la casa de campo de los padres de ésta, y otra a Laura. En el filme, ambas visitas están superpuestas: vemos fragmentos alternativos de una y otra. Al final de su conversación con Rosalind, le anuncia su intención de ir a ver a Laura, cuando en el discurso fílmico, ya lo hemos visto despedirse de ella (FS, 265-69).

Es lógico que, al recordar acontecimientos tan relacionados entre sí como estos dos, se salte del uno al otro. Extraña, sin embargo, la precisión y armonía con que se dan estos saltos. En la memoria aparecerían más bien revueltos y confusos. Lo mismo sucede con la escena de Francesca: en la memoria imágenes y palabras pueden no coincidir exactamente, pero el orden, la sucesión lógica, la relación estrecha entre unas y otras que se observan en el filme no se corresponden al funcionamiento de nuestra mente. Los recuerdos se vuelven incontrollables y nos asaltan de una manera más brusca, entrecortada y desordenada.

En un filme, como en cualquier obra de arte, no se da nunca una reproducción fiel y exacta de la realidad. La sección de ésta que se utiliza como referente se encuentra de alguna forma transformada, estilizada, reordenada o variada, en una estructura que recuerda a ella pero que es distinta. Lo mismo sucederá cuando se intente representar la memoria humana: la confusión y desorden con que se agolpan los recuerdos en la mente dejan paso a una cuidadosa ordenación en la obra de arte. Pero aún así, la separación que se lleva a cabo en *Accident* entre el referente inicial y su resultado cinematográfico—o entre la estructura de la historia y la del discurso—es excesiva, hasta el punto que hace sospechar que, a no ser que el autor haya fracasado en su propósito, esta distorsión es consciente: no se está tratando, después de todo, de reproducir cinematográficamente el funcionamiento de la memoria.

La misma impresión se extrae de los demás ejemplos citados. Las conexiones entre escenas se inspiran en la asociación de ideas pero funcionan de una manera mucho más eficaz y concisa. No hay ningún plano que se de sin razón de ser—como sin duda tendría que ocurrir en una transposición fiel de la memoria—sino que todos son significativos y sirven para completar al anterior e introducir al siguiente. Los nexos, como hemos visto, no son temporales sino emocionales o de proximidad, pero además establecen siempre un orden de causalidad, de forma que cada escena es presentada como consecuencia de la anterior y causa de la siguiente.

Así Stephen evoca la cara de su hija porque sus pensamientos sobre Anna le hacen sentirse culpable delante de su familia; las miradas provocativas y seductoras de Anna se le aparecen como consecuencia de la cara sonriente y aún confiada de Rosalind, quien, por su edad, ya no le atrae sexualmente; el beso entre William y Anna o, dicho en otras palabras, la entrada definitiva de la joven en la vida del personaje masculino, trae como consecuencia el accidente y su muerte... Al final llegamos a la conclusión de que nada, a lo largo de todo el filme, ha sido accidental. Es, por lo tanto, un comentario del autor sobre los hechos narrados, una intervención a nivel de discurso para explicar ciertas implicaciones de la historia.

La novela de Mosley no es un ejercicio de memoria porque sí. Los hechos han marcado la vida de Stephen y, al recordarlos, intenta buscar las relaciones de causa/consecuencia entre ellos, para, desde la objetividad que da el paso del tiempo, reconstruirlos más racionalmente y exorcizar para siempre su influencia. Pinter convierte este planteamiento inicial en un estudio, sin una referencia directa al momento en que tiene lugar el recuerdo, de las motivaciones y culpabilidades de unos y otros, de las causas que condujeron al accidente fatal de William.

De la misma manera que el recuerdo es el utensilio que utiliza Stephen en la novela para su examen de conciencia, la memoria se convierte para Pinter en un elemento formal que, a través del montaje, define su estilo cinematográfico. En otras palabras, *Accident* no es un filme sobre la memoria o sobre el pasado sino una obra en la que son asumidas algunas características formales de la primera—considerada

como un lenguaje artístico más que como una actividad humana— y, por medio de transposiciones semiológicas, adaptadas libremente al lenguaje cinematográfico.

Uno de los objetivos temáticos del Pinter y Losey en este filme es el retrato y la crítica de un determinado estamento profesional y social. Su interés en este análisis viene dado por la influencia que ejerce sobre la estructura del discurso del filme, la cual se vuelve a dar, a mi entender, por medio del montaje. En varios lugares de la obra son intercaladas vistas panorámicas de la ciudad de Oxford, de sus alrededores o del interior de los *colleges* en los que transcurre la vida académica, incluso planos del cielo de la ciudad. Estos planos parecen estar desligados del resto de la narración. Muestran a la ciudad quieta, tranquila, perenne, como si, pase lo que pase en las vidas de los personajes, ella va a seguir existiendo, sin sufrir ningún tipo de alteración. Estas imágenes, intercaladas aquí y allá de una manera irregular dan a entender precisamente esta característica de la ciudad: su permanencia.

Fijémonos ahora en una escena concreta: la que tiene lugar en la sala de profesores (FS, 233-34). Es un descanso rutinario entre clases, en el que los "dones" leen el periódico o escuchan aburridos la misma anécdota que el decano les ha contado en miles de ocasiones y que se dispone a referirles una vez más. El mismo debe ser consciente también de que ellos ya conocen su anécdota pero, de cualquier forma, vuelve a repetirla. El silencio que, por los demás, reina en el lugar, es un silencio tenso, cargado, como si existiesen diferencias insalvables entre unos y otros, y sin embargo sabemos que no pasa nada, que nunca pasa nada. Formalmente la escena está resuelta con un conjunto de planos cortos y medios de cada uno de los cuatro personajes que intervienen en ella. Además se inicia con un gran picado en plano general de la habitación y concluye con el mismo plano, reforzando la impresión de que allí no ha sucedido nada.

Lo mismo ocurre en el partido de cricket (FS, 272-73). William se convierte en el gran triunfador; Charley es un mediocre derrotado; Stephen reacciona emocionalmente ante lo uno y lo otro pero continúa observando el juego desde la banda. Todos ellos aparecen comprendidos entre dos panorámicas del campo de juego, con el colegio y otros edificios al fondo.

Esta característica confiere al filme una notable simetría formal. Cada acción se va desarrollando y, a partir de cierto momento, va yendo hacia atrás hasta volver a encontrarse con su propio inicio. La ordenación temporal contribuye a reforzar esta sensación, así como los nexos basados en la memoria. Es un filme muy acabado, sin cabos sueltos, y las escenas, como las vidas de los personajes, parecen círculos que se van cerrando. Ello tiene que ser así antes de que llegue la escena final, o, más bien, el plano final, que no es sino el mismo que abrió el filme, un plano sostenido de Palling Manor, la casa de Stephen. Dos planos que comprenden entre sí al resto de la historia narrada y que, de alguna forma, le quitan importancia. O casi...

En efecto, para ser más exactos, habrá que decir que en el guión el principio y el final son idénticos, incluido el ruido proveniente del accidente (FS, 284). En él no está previsto ningún otro accidente y el ruido que se escucha en la escena final no tiene correspondencia ni explicación directa en las imágenes. Sin embargo, en el filme hay una variación: el perro no entra en la casa con la familia sino que se queda a la puerta durante unos instantes y luego corre hacia la verja, la atraviesa y desaparece del encuadre, segundos antes de que, en la banda sonora, se repita el sonido del choque del principio. Losey afirma que todo fue consecuencia de un imprevisto del rodaje: el perro debía haber entrado en la casa pero, en el preciso momento de rodar la escena, el animal se resistió a hacerlo y, por miedo de arruinar la toma completa, el director, situado detrás de la cámara, lo llamó hacia él. En cualquier caso, el resultado final abre una nueva perspectiva al guión y lo mejora, haciendo que, al mismo tiempo, el círculo acabe de cerrarse por completo con un supuesto nuevo accidente y quede abierto cara al futuro, aunque en esta ocasión sea tan sólo la muerte de un perro la que perturba la paz del lugar. La muerte de William ya ha sido perfectamente asimilada y olvidada por los demás personajes; la del perro, al menos, queda en suspenso.

NOTAS

1 El guión de *A la recherche du temps perdu*, publicado como *The Proust Screenplay* ya ha sido analizado por mí mismo en "Lenguaje cinematográfico, estilo y punto de vista en *The Proust Screenplay*", *Miscelánea*, nº 7 (1987), pp. 37-52.

2 Hubiera sido la segunda vez en la historia del cine en que una película se "narrase" íntegramente en primera persona o con cámara subjetiva. El hasta ahora único experimento lo realizó Robert Montgomery en 1946 en *Lady in the Lake*.

3 En este sentido ver Almansi y Henderson (1983), quienes analizan toda la producción dramática y cinematográfica de Pinter como distintos tipos de juegos.

4, Harold Pinter, *Accident*, en *Five Screenplays* (1976), p. 228; en sucesivas citas de este guión, me referiré a la página que ocupan en esta edición, precedida de las iniciales FS (*Five Screenplays*).

5 Noel King (1981) hace referencia a esta intención inicial del autor, posteriormente abandonada.

6 Joseph Losey es citado en Jack Byrne (1982: 140).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALMANZI, Guido y Simon HENDERSON, 1983. *Harold Pinter*. London: Methuen.
 BYRNE, Jack, 1982. "Accident/Novel/Script/Film: Mosley/Pinter/Losey". *The Review of Contemporary Fiction*, 2, nº 2, 132-42.
 DELEYTO, Celestino, 1987. "Lenguaje cinematográfico, estilo y punto de vista en *The Proust Screenplay*". *Miscelánea*, nº 7, 37-52.
 KING, Noel, 1981. "Pinter's Screenplays: The Menace of the Past". *Southern Review*, 14, nº 1, 78-90.
 LOSEY, Joseph, dir, 1962. *The Servant*. Warner.
 LOSEY, Joseph, dir, 1967. *Accident*. London Independent.
 MAUGHAM, Robin, 1948. *The Servant*. London: Falcon Press.
 MOSLEY, Nicholas, 1965. London: Hodder & Stoughton.
 PINTER, Harold, 1969. *Landscape and Silence* (contiene también *Night*). London: Methuen.
 PINTER, Harold, 1971. *Old Times*. London: Methuen.
 PINTER, Harold, 1971. *The Servant*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.
 PINTER, Harold, 1971. *Accident*, en *Five Screenplays*. London: Methuen.

FORM AND MEANING
IN THE COLLECTOR

Susana ONEGA

Of all the novels written by John Fowles *The Collector* is possibly the one which shows the most discreet handling of time: a very simple story, with no subplots to divert our attention, *The Collector* seems at first sight a linear story told from the point of view of one narrator-character (Frederick Clegg), only interrupted by the reading of Miranda's diary.

Clegg's narration can be described as a narrative with internal focalization where the narrator and the focalizer are the same: Clegg speaks in the first person and restricts his observation to his own perception of events, to his own "point of view". Inserted in this first narrative, Miranda's diary functions as an enormous anachrony, within the primary discourse. After the first chapter, Clegg hands over the narration to the only other actor in the story, Miranda, the victim, who gives her own version of her drama. That is, we have the same story told twice from different perspectives; thus *The Collector* may be described, in Genette's terminology (1972), as a narrative with variable internal focalization where the second version functions as a homodiegetic internal analepsis. The function of Miranda's diary, as a recall, is to modify the meaning of the first narrative by offering a divergent

interpretation of the story: the handing over of the narrative from Clegg to Miranda, thus, implies a change of narrative level: Miranda, who was an actor in the first narrative, turns now into the narrator of the second version, which continues to be subordinated to the first. In this sense, Miranda's diary functions as a hypodiscourse¹, a discourse subordinated to the first narrative and engulfed by it.

The beginning of the whole story can be traced back to some time during Miranda's last year at school:

The year she was still at school I didn't know who she was... (p. 1).

Its ending to, approximately, three weeks after Miranda's death, which takes place sometime after the 7th December of her second year at the School of Art:

The days passed, it is now three weeks since all that (p. 282).

Chronologically, then, the events that constitute the story take place in the course of three incomplete academic years.

Being both the narrator and the focalizer, Frederick Clegg will tell his tales retrospectively, recording a series of events he lived in the past and which he will try to sum up for us, following a rough linear order, though often digressing to add details about his own background. Thus, he will begin by evoking the first times he watched Miranda during her vacation from boarding-school, and will go on to tell us about the winning of the pools, the buying of the house, the adaptation of the cellar, the kidnapping, his relation with Miranda, her illness and death. Basically, Clegg will alternate summary with reported dialogue: He will often resort to summary iteratively, that is, instead of telling us about the way he patiently spied on Miranda every day, for instance, he will choose one particular day at random, implying its representative character by locutions denoting habitual action:

When she was home from her boarding school I *used to see her almost every day sometimes*. (p. 1).

I *used to go* and sit in her room and work out what she could do to escape. (p. 25).

There were moments when I thought I'd have to go down and drive her back to London like she wanted. (p. 38).

Well, *every day* it was the same... (p. 63).

etc.

This technique, which is a traditional one in realistic fiction, is also the least mimetic: "summary" as opposed to "scene", in Plato's recommended narrative style: indirect speech in which the narrator boldly assumes his role of reporting the events in his own words. The effect of such iterative summaries is to quicken up the pace to the narrative, while with "scene" story time and narrative time tend to proceed *pari passu*.

Sometimes, Clegg abandons this narrative technique to report a dialogue. In general the dialogues he reports are singulative, that is, they reproduce once events which only happened once: this is specially the case with particularly significant conversations with Miranda.

By alternating iterative summaries with singulative reported dialogues, Clegg's narrative acquires a peculiar rhythm of its own with alternate quickening up and slowing down of the tempo of the narrative. It was the Russian formalist Boris Eikhembau² who first coined the expression "unity of tension" to differentiate a short story from a novel. Drawing on evidence from Edgar A. Poe's criticism on his own short stories, Eikhembau stated that the structure of a short story is similar to that of a lyric poem in that it has a "unity of tension" throughout; the novel, on the other hand, has an epic structure, that is, a structure where tension cannot remain unchanged but must perforce concentrate around certain notable pinnacles. One factor contributing to the slackening or heightening of tension is the pace of the narrative, which can be altered through the alternation of narrative techniques. *The Collector*, like all novels, is an anisochronous narration in which its peculiar rhythm, in this case in Clegg's narrative, is obtained by the alternation of iterative summaries and singulative reported speeches.

Clegg's reported speeches are heavily marked by declarative phrases and verbs. The narrator often tends to synthesize a remark uttered by himself and even by Miranda in his own words; and he often adds to the report his own reflections and comments on what he or she said:

'If you let me go, I should want to see you, because you interest me very much'.
Like you go to the zoo? *I asked.*

'To try and understand you'.

You'll never do that (*I may as well admit I liked the mystery man side of our talk. I felt it showed her she didn't know every thing.*)

'I don't think I ever should'.

Then suddenly she was kneeling in front of me, with her hands up high, touching the top of her head, being all oriental. She did it three times.

'Will the mysterious great master accept apologies of very humble slave?'

I'll think about it, *I said.*

'Humble slave very sorry for unkind letter?'

I had to laugh; she could act anything.

She stayed there kneeling with her hands on the floor beside her, more serious, giving me the look.

'Will you send the letter then?'

I made her ask again, but then I gave in.

It was nearly the big mistake of my life. (p. 71).

In a dialogue like this, chosen at random, Miranda's uttered words are isolated from the rest by the use of inverted commas. These indicate the change of level implicit in the narrator's handing over of the narrative to a character, also marked by the use of declarative verbs: *I asked; I said.*

Alternating with Miranda's direct speech we have in this dialogue:

1.- The narrator's own remarks, either between brackets or in reported speech:

- a) (I may as well admit...)
- b) She could act anything.
- c) It was nearly the big mistake of my life.

2.- The narrator's report of their actions:

- a) then suddenly she was kneeling...
- b) I had to laugh...
- c) she stayed kneeling...

3.- And the narrator's indirect report of his own speech:

- a) I made her ask again, but then I gave in.

One remark of Clegg's in this dialogue shows that the narrator addresses himself to the reader:

It was nearly the big mistake of my life.

This remark functions in the narrative as a prolepsis, that is, it functions as an anachrony directed into the future. It is a device the

narrator uses to catch our attention, to excite our curiosity by alluding to some hidden fact the narrator already knows and, thus, promises to tell. The paragraph following the one quoted above includes a similar prolepsis:

The next day I drove up to London. I told her I was going there, like a fool, and she gave me a list of things to buy. There was a lot. (*I knew later to keep me busy.*) (p. 71).

These prolepses are not soliloquizing comments or reflections, but are explicitly addressed to the reader:

I used to have daydreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that, nothing nasty, that was never until what I'll explain later. (p. 11).

The days we spent together, not together exactly, because I always went off collecting and he'd sit by his rods, though we always had dinner together and the journey there and home, those days (*after the ones I'm going to say about*) are definitely the best I have ever had (p. 11).

In these two examples, the reader is clearly addressed. Often, the prolepses also have a specific effect: they heighten the tension by hinting at an imminent threat or horror:

She was so changed... that... I managed to forget what I had to do later. (p. 81).

There were just all those evenings we sat together and *it doesn't seem possible that it will never be again.* (p. 64).

what I am trying to say is that it all came unexpected. I know what I did next was a mistake, but up to that day I thought I was acting for the best and within my rights. (p. 113).

I could have done anything. I could have killed her. *All I did later* was because of that night. (p. 101).

When Clegg tells us that Miranda's beauty allowed him "to forget what I had to do later" the reader cannot know that he is referring to his decision to break his promise to release her after a month. Neither can the reader know that "it will never be again" refers to Miranda's death; or that "the mistake" he made was taking sadistic photographs of her when she was in her last illness; or, again, that, "all I did later" was, simply, to let her die without any medical aid. The reader doesn't know

all these things the narrator alludes to, and it is precisely this lack of concretion that makes these prolepses horrifyingly threatening, while at the same time they increase our desire to know the rest.

So far, we have considered Miranda's diary as a hypodiscourse within the first narrative. As regards its effect on narrative order, the diary acts as an enormous retrospective anachrony, for in it a different narrator will tell the same story again. From the point of view of its reach, it is an internal analepsis, for Miranda will only report a part of the whole story, the only part she was conscious of: from the day of her kidnapping to the day (or a few days) before her death.

Miranda's narration, like Clegg's, is told retrospectively: she starts writing on the "seventh night" of her confinement, a night she tentatively dates as the 14th of October. Except when she digresses into her own past before the kidnapping, the gap between story and narrative time is very short, for she theoretically records in her diary every night the events of the previous day. This gap is further shortened as the diary reaches its last entry dated "December". At a certain point Miranda lapses from the preterite into the present tense:

(Evening). He brought a thermometer. It was 100 at lunch and now it's 101. I feel terrible.

I've been in bed all day.

He's not human.

Oh God *I'm so lonely* so utterly alone.

I can't write.

...

I will not give in.

I will not give in.

...

I won't die I won't die.

Dear G.P., this (pp. 256-9).

The change from the past to the present and the ending of the chapter with a broken sentence Miranda feels too weak to end, indicate the overlapping of narrative and story time: the end of the story Miranda narrates coincides with the end of her life. Still, as the last but one entry of her diary is dated 7th of December and the last one simply as December, we can say that the diary runs from the 14th of October to a day or perhaps a few days after the 7th of December of Miranda's

second year at the School of Art, while Clegg's narration continues for several more days—three more weeks, to be precise, as we shall later learn—so that both the beginning and the end of Miranda's narration, and so her present are included within the past of Clegg's narration. That is to say, Miranda's present is still past with respect to Clegg's present.

In Clegg's first narrative, as has already been seen, narrator and focalizer coincide: the person who "tells" and the person who "sees" are one and the same. The handing over of the narrative to Miranda in the second chapter has interesting implications: Miranda becomes the narrator of her diary, a diary she has hidden under the mattress of her bed in the prison-cellar where it is likely to remain for ages after her death, unless Clegg himself finds it, as, we later learn, he does. This means that if we, as readers, have had access to it at all, it is through Clegg's own reading of it, that is, through his "eyes" and mind. Only by accepting that we have access to the diary through Clegg's own reading can we understand why Clegg's first narrative interrupts itself mid-way: for Clegg's "confession", his brooding over the incidents of the kidnapping and murder of Miranda, is interrupted when he finds the diary and begins to read it.

After Miranda's diary, Clegg takes up the narration exactly at the point where he had interrupted it. So far, throughout the first and the third chapters, Clegg has insistently reported his tale in the preterite, either by using iterative habitual past or singulative simple past tenses. Reading his report, one has the feeling that the whole drama took place a long time (or, at least, some time) ago. There is nothing in the first three chapters to lead us to relate the death of Miranda in December to our own present. In the fourth chapter, however, and quite unexpectedly, Clegg says:

The days passed, it is now three weeks since all that. (p. 282).

Just as the final remarks of Miranda's diary coincide with her present, so the distance between narrative time and story time shortens first to three weeks, and immediately afterwards they are made to overlap:

I only *put* the stove down there *today* because the room *needs* drying out anyway. (p. 283).

In this complex sentence, the main verb is in the past and that of the subordinate clause in the present, as in the preceding quotation, but here the time gap totally disappears with the adverb "today".

Being a hypodiscourse within the main one Miranda's present is included within Clegg's story time, so that the time of her narration and the time of her story coincide in her present though with reference to Clegg's narration, they have taken place in the past: when Clegg's diegesis and narration overlap in the present, however, his present can only be measured with reference to our own present. Thus, the psychological effect of this degree zero of writing reached at the end of the novel is important: we realize with a pang that Miranda's awful experience and her torturing death took place just three weeks ago: we are not dealing, then, with the confession of a remote crime, but with the account of some horribly near experience, so near indeed that it threatens to stretch into the future:

I have not made up my mind about Marian (another M! I heard the supervisor call her name), this time *it won't be* love, *it would just be* for the interest of the thing and to compare them and also the other thing, which as I say, *I would like to go into* in more detail and *I could teach* her how. (p. 283).

The novel ends with the threat of new kidnappings of young girls like Miranda, but kidnappings that might take place, not only in the story's future, or in Clegg's future, but in our own future: as the gap between narrative time and story time narrows, the threat hanging over Marian's head also threatens the reader: the collector is alive, he is one of us, and is perhaps watching us.

Through this peculiar handling of time, this progressive compression of the distance between story time and narrative time, this funnel technique, John Fowles manages to produce a specific narrative rhythm best described as a progressive heightening of tension which will blow up like a bomb at the very end of the novel, when past and present merge into the future. With delicate symmetry, Miranda's hypodiscourse echoes and reflects the timing of the major narration by reproducing its structure.

Technically speaking, Clegg's "confession" takes the form of a soliloquy. Soliloquy, as defined by Robert Humphrey (1954: 36) is a narrative technique characterized by two major features: the narrator speaks in the first person with clear syntactic and logic coherence, and he addresses himself to an audience. Syntactic coherence, careful ordering of the sentence through the conventional use of punctuation, and a perfect, logical development of the train of thought are all traits that characterize Clegg's narrative. In fact, Clegg's monologue is painfully clear, structured, systematic: no flow of free association is ever allowed to express itself unchecked, without prompt explanation. We have already seen how the prolepses are openly directed to an implied reader and how they hint, carefully enclosed by brackets or commas, at some information the narrator refuses to give us in full at the moment the association occurs to him, preferring to delay an account of it in the interest of preserving his lineal story. Even when Clegg allows an association of ideas to develop, he tries to hide the link between the two elements of the association. Thus, for instance, describing a sadistic dream he has had, in which Miranda cried and knelt for mercy, he says:

Once I let myself dream I hit her across the face as I saw it done once by a chap in a telly play. Perhaps that was when it all started. (p. 11).

The account of the dream ends here. There comes then a space on the page separating it from the following account, which turns out to be a memory of his family:

My father was killed driving. I was two. That was in 1937. He was drunk, but Aunt Annie always said it was my mother that drove him to drink. (p. 11).

Both accounts are apparently highly disparate—the second one appears to inaugurate a digression with no thematic relation to the account of Clegg's dream of Miranda. There is, however, a strong psychological connection between on the one hand Clegg's sadistic fantasies with the woman for whose love he cares, and on the other the frustrated love he feels for his mother, who abandoned him to the care of Aunt Annie after the death of his father. As a reading of the novel

amply demonstrates, Clegg's unavowed Oedipus complex, fostered by the vicious atmosphere of Aunt Annie's non-conformist household, and the feeling that he is unloved and unwanted, are at the bottom of Clegg's passion for Miranda, a substitute mother who, like his own, simultaneously arouses in Clegg hatred and love, as expressed in his "good" and "bad" dreams. The thematic jump, then, from the day Clegg hit Miranda across the face in a dream, to the account of his father's accident, for which his mother is blamed, is psychologically consistent, and the very fact of wanting to separate them by the device of leaving a space on the page points to Clegg's refusal to admit this subconscious connection. As the chapter progresses, however, and Clegg goes on from the account of his father's death and his mother's neglect, to the account of his life with Aunt Annie, Uncle Dick and Mabel, the subconscious identification of Miranda with his mother recurs once and again. Before her, the only person who had shown any affection for Clegg had been his uncle Dick: it is therefore significant that the first thing he tells us about him is that he died when Clegg was fifteen. The parallelism with the account of his parental deprivation is striking:

My father was killed driving. I was two. That was in 1937...
Uncle Dick died when I was fifteen. That was 1950. (p. 11).

Thus, in a seemingly objective and detached way, Clegg briefly tells us the bleak story of successive deprivations in his childhood. First his father and mother and then Uncle Dick, the only person who cared for his butterflies and who had made him happy by taking him for trips:

Those days (after the ones I'm going to say about) are definitely the best I have ever had. (p. 11).

Here Uncle Dick, Clegg's first substitute mother, is associated with Miranda through the remark in brackets. Soon afterwards the association is made explicit:

Well, I won't go on, *he was as good as a father to me*. When I held that cheque in my hands, he was the person, *besides Miranda, of course*, I thought of. I would have given him the best rods and tackle and anything he wanted. But it was not to be. (p. 12).

Miranda herself knows that this is Clegg's ultimate reason for kidnapping her, even if he cannot admit it:

'You want to lean on me. I can feel it. I expect it's your mother. You're looking for your mother'. (p. 59).

Clegg's successive deprivations, his unsatisfied yearning for love, have progressively blunted his capacity for affection. To express his love for Uncle Dick, Clegg tells us, he would have *bought* him anything he wanted, now that he was rich, and this is precisely the means Clegg will try to employ to make Miranda fall in love with him: money and objects is all Clegg can give, for he understands love merely as possession:

What she never understood was that with me it was having. Having her was enough. Nothing needed doing. I just wanted to have her, and safe at last. (p. 95).

The deprived child must rely on possession: possessing butterflies, possessing money, possessing Miranda, they are all forms of exerting power, a power traditionally denied his social class:

...at the hotel... of course they were respectful on the surface, but that was all, they really despised us for having all that money and not knowing what to do with it. They still treated me behind the scenes for what I was - a clerk. It was no good throwing money around. As soon as we spoke or did something we gave the game away. (p. 14).

In Frederick Clegg, then, two major sources of mental derangement merge: his dearth of love and his painful class consciousness. The well-behaved child ('I was never punished at school' (p. 13)), really hides an enormous desire to prove that he deserves to be loved and cared for, and that he is socially acceptable. It is through Aunt Annie's life-denying non-conformist teaching that Clegg has come to identify love and respectability: he must be well behaved to obtain his aunt's approval. That is, his feeling of social inferiority is so inextricably bound up with his feeling of emotional deprivation, that, in order to be loved, he must first learn the behaviour of the class above his own.

Typically, the first thing he will do, after "falling in love" with Miranda, will be to behave as he thinks educated people do:

Another thing I began to do was read the classy newspapers, for the same reason I went to the National Gallery and the Tate Gallery. I didn't enjoy them much, ...But I went so as I could talk to her, so I wouldn't seem ignorant. (p. 19).

The formal way Clegg dresses, his painful efforts at educating himself, his profitless readings, his attentive listening to Miranda's lectures on art, are all symptoms that denote his obsession with social respectability -of course, his approach to art and culture with this end in mind effectively prevents him from profiting from the experience:

'Do you know anything about art?' she asked.

Nothing you'd call knowledge.

'I know you didn't. You wouldn't imprison an innocent person if you did'

I don't see the connection, I said. (p. 43).

In John Fowles's allegory, Miranda's art stands for real life, Clegg's collecting and photographing, for death:

I do photography too...

She looked at them, she didn't say anything.

They're not much, I said. I haven't been doing it long.

'They're dead'. She gave me a funny look sideways.

'Not these particularly. All photos. When you draw something it lives and when you photograph it it dies'.

It is like a record, I said.

'Yes. All dry and dead'. (p. 55).

Miranda's implied censure touches the core of Clegg's deficiency as a human being. Behind Clegg's madness lies an incapacity to feel, and to live: Clegg's life is an imitation of life, a life of appearances made up of moral and linguistic clichés. Clegg's use of language thoroughly reflects this stereotyped, lifeless and deadening quality of his. The very fact that, as a narrator, he chooses to express himself in the traditional convention of the "confession" points to his incapacity to create. It is significant, then, that whatever knowledge he has he has picked up from the pictures or from the media, or has simply heard:

Once I let myself dream I hit her across the face as *I saw it done once by a chap in a telly play*. (p. 11).

...I always understood (*from something I heard in the army*) that a gentleman always controls himself to the right moment... (p. 98).

...She smelt so nice I could have stood like that all evening. *It was like being in one of the adverts come to life* (p. 82).

The dress was right off her shoulder, I could see the top of one stocking. I don't know what reminded me of it, *I remembered an American film I saw once (or was it a magazine)* about a man who took a drunk girl home and undressed her and put her to bed, nothing nasty... (p. 87).

In the end I got her to take a double dose of pills, it said on the packet not to exceed the stated dose, but *I heard once* you ought to take twice what they say, they were scared to make it too strong for legal reasons. (p. 263).

I felt her and she was cold, though her body was still warm. I ran and got a mirror. *I knew that was the way...*

I know you're meant to wash dead bodies, but I didn't like it, it didn't seem right, so I laid her on the bed, and combed her hair and cut a lock. I tried to arrange her face so it had a smile but I couldn't.... Then I knelt and said a prayer, the only one I knew was Our Father, so I said some of that and God rest her soul, not that I believe in religion, *but it seemed right*. (p. 274).

The rim compendium of stereotyped rites he performs with Miranda's body clearly expresses Clegg's obsession with appearances, with "what is right" from a social point of view, not from the point of view of his inner conviction. Significantly, he utters a prayer, after confessing himself an unbeliever, because he senses it to be "right". Significantly too, he cuts a lock of Miranda's hair and tries to make her smile (after her awful death!) to accommodate her death to the stale, stereotyped, romantic ending of a cheap novelette:

It was then I got the idea... All I had to do was kill myself... Post a letter first to the police. So they would find us down there together. Together in the Great Beyond.

We would be buried together. *Like Romeo and Juliet*.

It would be real tragedy. No sordid. (p. 276).

Clegg's behaviour, his ideas about "right" and "wrong", his general knowledge of life, are simply the product of his observation of manners and the media, not the result of his personal convictions and reflexions. "Right" and "wrong" simply mean "what most people do", "what everybody believes".

Clegg's language is as dead and stale as his ideas: a neat, well punctuated language, full of clichés and stereotyped locutions he has picked up. It is a language that exasperates Miranda:

...She wanted a cup of tea... when it was made, I said *shall I be mother?*

'That's a horrid expression'.

What's wrong with it?

'It's like those wild duck. It's suburban, it's stale, it's dead, it's... Oh, everything square that ever was. You know'.

I think you'd better be mother, I said... (p. 56).

Clegg's incapacity to see the point in Miranda's criticism of his expression shows the unbridgeable gap between them both. Her angry reaction to this stale phrase significantly takes the form of swearing - she insults him to shock him into life, but the effort is doomed to failure:

Then she said something I've never heard a woman say before. It really shocked me.

I said, I don't like words like that. It's disgusting. Then she said it again, really screamed it at me. I couldn't follow all her moods sometimes. (p. 56).

Clegg's dislike of swearing, his idea of propriety, is closely related to his confusion between good and beautiful, ugly and bad. Through George Paston Miranda has learned to separate the two: beautiful or ugly is all-important, good or bad irrelevant:

At your age one is bursting with ideals. You think that because I can sometimes see what's trivial and what's important in art I ought to be more virtuous. But I don't want to be virtuous. My charm (if there is any) for you is simply frankness. And experience. Not goodness. I'm not a good man. Perhaps morally I'm younger even than you are. Can you understand that?

He (G.P.) was only saying what I felt... (p. 179).

Frankness, experience, knowing what really matters is what distinguishes G.P. from Frederick Clegg, a man without personal convictions, who accommodates his notions of right and wrong to the narrow popular morality of his social class. Again the staleness of his moral code is reflected through his use of language:

What irritates me most about him is his way of speaking. *Cliché after cliché after cliché, and all so old-fashioned, as if he's spent all his life with people over fifty.* At lunch-time today he said, I called in with regard to those records they've placed on order. I said, why don't you just say, 'I asked about those records you ordered?'

He said, I know my English isn't correct, but I try to make it correct. I didn't argue. *That sums him up. He's got to be correct, he's got to do whatever was 'right' and 'nice' before either of us was born.* (p. 161).

Miranda finally understands the quality of Clegg's personality through his stale and stereotyped use of language; a language Peter Conradi (1982: 36) has characterized as being full of euphemisms:

The rhetorical figure that characterizes Clegg's language is euphemism, that decorous imprecision which reveals a world in concealing it. He refers to Miranda not as his prisoner but as his guest. Death is 'The Great Beyond', and to murder is 'to put out'. A bikini is a 'Wotchermercailit' (when Miranda specifies it, he says 'I can't allow talk like that'). 'Nice' is a genteelism for non-sexual, 'garment' for clothes; sex is 'the obvious' or 'the other thing', naked is 'stark', and 'artistic' often means pornographic. His language is impoverished, and sex produces the most hectic ellipses and periphrases...

We might apply to Clegg's use of euphemism the expression "linguistic sensitivity" coined by Ian Watt (1974) to describe Richardson's prose in *Pamela*. Clegg has a linguistic sensitivity very much like that of Richardson's heroine, who, on hearing her master offer her her dead mistress's clothes, is acutely embarrassed and reports in a letter to her parents that (when Mr. B. said "Don't blush Pamela, dost think I don't know pretty maids should wear shoes and stockings"), she "was so confounded at these words, you might have beat me down with a feather" (p. 162). Pamela's "linguistic sensitivity" seems to be a new phenomenon in the 18th century. Ian Watt traces it back to the very beginning of the century, when Mandeville noted that "among well-bred people it is counted highly criminal to mention before company anything in plain words that is relating to this Mystery of Succession" (p. 163). As Ian Watts points out, this new phenomenon reaches its climax at the end of the 18th century when "even *the Tatler* and the *Spectator* were found unsuited to women readers: Coleridge, at least, thought that they contained words "which might, in our day, offend the delicacy of female ears and shock feminine susceptibility" (p. 163).

In Richardson, and in the 18th century generally, this linguistic sensitivity is restricted to women, who are increasingly seen as guardians of family morality: the linguistic distinction is based on a biological discrimination, the conviction that only men are subject to sexual passion, that women are immune to it. As Ian Watts amply demonstrates, the double standard of morality applied to man and woman in the 18th century, of which this linguistic sensitivity is only a symptom, is a phenomenon closely linked to the development of the middle class:

...Sexual prowess and sexual licence both tended to be linked with the aristocracy and the gentry in middle-class belief. Defoe, for example, placed the responsibility for the immorality of the times squarely on the upper classes, and it is natural that dislike of the upper-class licence should extend to the literature which expressed middle-class opinions. (p. 158).

By attaching this linguistic sensitivity to Clegg, then, John Fowles is not only pointing at his incapacity to live, but is also evoking the narrow-mindedness of Non-conformism, a Puritanical attitude to life closely connected with the development of the lower-middle class, called by Miranda "the horrid timid copycatting genteel in-between class", (p. 161).

Clegg's painful attempts at "correction" then are based on a desire to go up in the social scale. Consistently enough, he will try to employ formal and often old-fashioned terms, such as "the deceased" referring to Miranda's body; or as Peter Conradi pointed out, "Wotchermercaltit" for bikini; or pseudo-learned expressions, such as "As per usual". Ironically enough, though, his low-class origin often shows in his use of incorrect expressions:

C. It is *like* I said.

M. As I said. (p. 181).

and in the typical substitution of adverbs instead of the correspondent adjectives:

— she says the young ones don't clean *proper* nowadays. (p. 186).

— I did it *scientific* (p. 282).

Another significant feature of Clegg's use of language is his lack of imagination, his inability to go beyond the literal meaning of words. When Miranda is dying, she keeps calling G. P. Typically, Clegg misunderstands her:

She kept on saying, get the doctor, get the doctor, please get the doctor (*sometimes it was general practitioner — G.P. she kept on, over again, like a rhyme*). (p. 263).

Or, again, when Miranda refers to the children of the third world she used to collect money for:

'We collected money for them last term, they eat earth' and then a bit later, 'We're all such pigs, we deserve to die', *so I reckon they pinched the money they should have given in*. (p. 265).

Clegg's tendency to interpret everything he hears or learns in economic terms further reveals himself as an unimaginative square, illiterate and selfish being, one Miranda describes as the modern equivalent of the 18th and 19th centuries "economic man":

...everything he pays for and sees himself get is suspicious to him. He doesn't believe in any other world but the one he lives in and sees. He's the one in prison; in his own hateful narrow present. (p. 212).

Thus Frederick Clegg, or rather Miranda's Caliban, becomes the representative of a whole social class: the working-class G.P. so utterly despised, the class come to maturity under the first Labour Party and The Welfare State:

The New People, the new-class people with their cars and their money and their tellies and their stupid vulgarities and their stupid crawling imitation of the bourgeoisie. (p. 207).

By identifying Clegg with The New People John Fowles touches the central theme of his allegory: Clegg's kidnapping of Miranda is not simply (as Fowles himself angrily protests in *The Aristos*) the thrilling account of how a petty-minded bank clerk becomes rich with the pools and exerts power over a young and promising art student; it is much

more than that, it is a modern allegory of the rape of art by vulgarity and meanness, expressed through the assault of the jealous and ignorant masses—The Many—on the intelligent, the imaginative and the creative Few:

...I see what he (G.P.) feels, I mean I feel it myself more and more, this awful deadweight of the fat little New People on everything. Corrupting. Raping the countryside, as D. says in his squire moods... Everything mass-produced. Mass everything ... This is what I feel these days. That I belong to a sort of band of people who have to stand against all the rest. I don't know who they are - ... They're not even good people. They have weak moments. Sex moments and drink moments. Coward and money moments. They have holidays in the Ivory Tower. But a part of them is one with the band.

The Few. (p. 208).

The victim of Non-Conformism, the repressed and love starved representative of the Many, Frederick Clegg has revealed himself in John Fowles's allegory through his specific use of language. In accordance with the picaresque tradition established by *Lazarillo*, Clegg, like Moll Flanders, or Roxana, speaks in the first person, addresses his public and "confesses" his crime in a neat, intelligible and emotionless way: the characteristics of his prose we have already analysed—his alternation of summary and reported dialogue; his use of prolepsis; his tendency to resort to formal and slightly old-fashioned idioms; his frequent vulgarisms; and, above all, his recurrent euphemisms: They sum up his mental and human deficiencies. Opposed to him Miranda will try to give us her own version of the tragedy through a different medium: the diary.

By choosing to express Miranda's point of view through the diary, John Fowles is consciously asking us to accept a different set of assumptions. In the first place, the diary is never addressed to an implied reader, but, on the contrary, its message is directed to the writer himself. It is thus a convention traditionally used by heroes in isolation: Robinson Crusoe is the prototypical example.

Although Miranda expects nobody else to read her diary, she feels a strong necessity to communicate with the outside world, and so will try to break her isolation psychologically, by choosing to address some of her entries in the diary to her sister Minny, as if she were writing a letter:

I can't write in a vacuum like this. To no one. When I draw I always think of someone like G.P. at my shoulder.

All parents should be like ours, then sisters really become sisters. They *have* to be to each other what Minny and I are.

Dear Minnie.

I have been here over a week now, and I miss you very much, and I miss the fresh air and the fresh faces of all those people I so hated on the Tube and the fresh things that happen every hour of every day if only I could have seen -their freshness, I mean... (p. 124).

With contrived simplicity John Fowles fuses here two different techniques: the diary and the letter blend into a single form: a diary in which Miranda feigns to write a letter to her sister Carmen for the sake of psychological communication. So far, Miranda's consciousness of reality and unreality is intact, she still knows her letter is just make-believe:

Minny, I'm writing to you, I'm talking to myself. (p. 127).

In *Pamela, or Virtue Rewarded*, Richardson's heroine offers us her version of her attempted seduction by Mr. B. by means of letters: after every encounter with Mr. B., she sits down to inform her parents of the day's incidents by writing a letter to them. As the novel progresses, however, the letter convention breaks down, Pamela's letters unexpectedly turn into her diary. The shift from the letter convention to that of the diary points to Richardson's growing need to devote more and more time to the expression of the workings of Pamela's mind; the answer to the letters become less and less important, as Pamela's writing turns into a kind of cross-examination of her feelings, desires and intuitions, in a word, as she feels a stronger need for introspections.

From the very beginning of the second chapter of *The Collector* John Fowles draws upon both conventions. Miranda's primary reason for writing her diary is a need to act: writing is simply a way of making life in the cellar more tolerable:

I can't sleep

I must do something

I'm going to write about the first time I met G.P. (p. 151).

Miranda's first attempts at writing are not very successful. We sense the conscious effort she is making when we read the broken bits of thought her stream of consciousness is able to build after seven days of confinement. The first entry in the diary simply records the flow of her thoughts as they are forming in her mind:

It's the seventh night.

I keep on thinking the same thing. If only they knew. If only *they* knew.
Share the outrage.

So now *I'm trying to tell it to this pad* he bought me this morning.
His kindness.

Calmly.

Deep down I get more and more frightened. It's only surface calm...
(p. 117).

Like Clegg's confession, Miranda's first and second entries in her diary are soliloquies. But whereas Clegg's is a conventional account, following a careful logical and grammatical pattern, Miranda's soliloquy, ironically addressed to the "pad" of writing paper Clegg has brought her, is basically a "stream-of-consciousness" device. As such, the ideas she writes down on this paper are simply connected through free associations. While Clegg's aim is primarily to report the events to an audience, assumed to be present, Miranda's trick of addressing the pad is simply meant to aid her to come to terms with her new situation and to psychologically break out of her isolation.

In the third entry, dated October 16th, Miranda has already passed her first traumatic phase: she is calmer now, she realizes that, whatever Clegg's intentions are, he does not want to assault her sexually, or kill her. As she realizes for the first time that Clegg's intention is simply to "keep" her, she starts feeling the anguish of prolonged isolation: it is now that she tries to break out of her confinement by directing her writings to Minny.

After failing to convince Clegg to allow her to write a letter to her parents this hope of contacting the outside world finally evaporates, consequently Miranda will devise alternative methods to break out of her prison: on the one hand, she will try to escape by diverse means; on the other, she will try to turn reality into fantasy and the unreal into the real. This she will accomplish by experimenting with different literary techniques:

On October 18th, Miranda reproduces in her diary a dialogue supposedly held that morning between Clegg and herself: she does so in direct speech as in a play, using stage directions in italics between brackets and calling Frederick Clegg "Caliban". This dialogue represents a step in the direction of unreality:

Dialogue between Miranda and Caliban.

- M. (*I was sitting on my bed, smoking. Caliban on his usual chair by the door, the fan was going outside*). What do you think about the H-bomb?
C. Nothing much.
M. You must think something.
C. I hope it doesn't drop on you. Or on me.
M. I realize you've never lived with people who take things seriously, and discuss seriously (*He put on his hurt face*): Now let's try again. What do you think about the H-bomb?
... (pp. 132-133).

At a certain point in the dialogue Miranda even acknowledges that she is altering the actual dialogue:

- M. (*I'm cheating, I didn't say all these things - but I'm going to write what I want to say as well as what I did*)... (p. 133).

That is, Miranda's report is consciously literary: she is creating a fiction out of reality in which both Clegg and herself are the actors, and where the dialogue can be altered and bettered. As soon as she does so she realizes that writing is an art very different from painting: the fact that to write you have to use language for purposes other than communication strikes Miranda as a new revelation:

I write 'he smiled' what does that mean? No more than a kindergarten poster painting of a turnip with a moon-mouth smile...

Words are so crude, so terribly primitive compared to drawing, painting, sculpture... (p. 150).

Miranda's major struggle in the cellar, then, is not a fight for survival in the literal sense. For all its crudity, writing has a healing effect for Miranda she cannot find in painting: she can evoke her past through writing, bring back memories of happy moments at home with

Minnie, and above all, with G.P. By writing about the external world Miranda hopes to exorcise from her mind the horrible feeling that the other people seem to have lost reality. "The only real person in my world is Caliban" (p. 140), thus:

My emotions are all topsy-turvy, like frightened monkeys in a cage. I felt I was going mad last night, so I wrote and wrote myself into the other world. To escape in spirit, if not in fact. To prove it still exists. (p. 157).

By calling Clegg "Caliban" and reporting their conversation as a stage dialogue and by devoting more and more pages of her diary to an evocation of her past, Miranda tries to evade her real situation, turning it into fiction: After the letters to Minnie and the dramatized dialogues, Miranda will resort to other literary devices. One day, after having offended Clegg with a curt remark, she tries to win him back by telling him a fairy tale. It is the tale of "an ugly monster who captured a princess and put her in a dungeon" (p. 187). The tale ends with the ugly monster learning to be good and turning out to be an enchanted prince who eventually marries the princess. Miranda's tale functions in the novel as a wishfulfilment dream: it is a parable to convince Clegg emotionally of his capacity for regeneration: all it does, however, is to confirm Clegg in his love for her and, thus, to strengthen his desire to keep her.

From this day on, Miranda will envisage her confinement as something increasingly unreal, or rather, she will try by every means at her disposal to use literature as a barrier between herself and her bleak reality: her next device was to make a "strip cartoon of him. The Awful Tale of a Harmless boy. Absurd. But I have to keep the reality at bay". (p. 203) And, in the entry of December 5th, which she addresses to G.P., she refers to her situation as:

The Rape of Intelligence. By the moneyed masses, the New People. (p. 251).

It is a mocking remark with a heavy load of literary allusions: to *The Rape of the Lock*, and in its subtitle to the typical Victorian tracts made out of lurid passion and murder which constitute a vast subgenre of 19th c. fiction and which were so appealing to underlings and maids. The fact that Miranda can objectivize her situation to the point of being

so ironic about it points to the soundness of her mind, and also to her purpose: we feel the same when she refers to Clegg as "Prince Charming" (p. 236); or as "The Old Man of the Sea" (p. 206). Often, too, Miranda likes to think of herself as "Emma and arrange a marriage for him, and with happier results. Some little Harriet Smith, with whom he could be mousy and sane and happy". (p. 213). She takes the parallelism with *Emma* and her own situation to the point of assigning the characters to her various acquaintances:

Caliban is Mr Elton. Piers is Frank Churchill. But is G.P. Mr Knightly? (p. 218).

The references to Jane Austen, and especially to *Emma*, apart from being a very disingenuous comment by Fowles on the mutual dependence of certain works of art, evoke Jane Austen's major concern in all her novels with the opposition: reality versus appearances. In all of them, the heroine must learn to tell, through trial and error, the fundamental difference between reality and appearances. Reality for Jane Austen, primarily means a self-knowledge gained through the fruition of virtue: being real means being true to life; it means the rejection of the apparent, the changing, the fashionable, the fleeting and ephemeral. Learning to "pride and prejudice" imposed by social rules. It is, therefore, extraordinarily fitting that, of all English novelists, Miranda should choose Jane Austen as a mirror for herself. Like *Emma*, Miranda has intrinsic values she has not been able to develop yet: the kidnapping, the confinement and her relation with Clegg will teach her the lesson, they will alter her vision of reality, her haughty and priggish assumptions, and will lead her to a deep understanding, a grasp of the ultimate reality of life:

It's like the day you realize dolls are dolls. I pick up my old self and I see it's silly. A toy I've played with too often. It's a little sad, like an old golliwog at the bottom of a cupboard. Innocent and used-up proud and silly. (p. 247).

The maturing of Miranda, the consciousness of her futility, her eventual understanding of life, her losing of innocence, in a word, her anagnorisis, is both welcome and painful, for it brings about the consciousness of human potentialities, but also of human isolation:

If there is a God he's a great loathsome spider in the darkness.
He cannot be good.

This pain, this terrible secing-through that is in me now. It wasn't necessary. It is all pain, and it buys nothing. Gives birth to nothing... (p. 255).

At this stage, Miranda's isolation has deepened, it is not only an isolation from the external world, it is the metaphysical isolation of the existentialist, the vision of the "neant", of the purposeless and useless void. Miranda's final words before she dies, recorded in the last entry in her diary, sum up her two major concerns throughout her confinement: the question of reality/unreality (or truth/falsehood) and the beastliness of her useless suffering:

Nothing about last night, him or me.
Did it happen? Fever. I get delirious.
If only I knew what I have done.
 I won't die I won't die.
 Dear G.P., this (p. 259).

Her words are echoed by Nicholas D'Urfe, at the end of *The Magus* at his "point of fulcrum", his moment of anagnorisis:

Adulthood was like a mountain, and I stood at the foot of this cliff of ice, this impossible and unclimbable: *Thou shalt not inflict unnecessary pain.* (p. 641).

But, of course, Miranda's most sustained literary allusion is in calling Clegg "Caliban". It was Clegg himself who suggested this nickname to Miranda when he said the "F." in his wallet stood for "Ferdinand". In the entry for December 1st., Miranda tells us that she has been "reading *The Tempest* again all afternoon" (p. 245). Of the whole play the thing that strikes her most is Prospero's contempt for Caliban:

"his knowing that being kind is useless" (p. 245).

Prospero, like G.P., feels a strong contempt for the half-creatures, or as G.P. would call them, the masses, the Many. Both G.P. and Prospero think that the Many, Heraclitus' "hoi polloi", should never

be allowed to thrive; they ought to be kept in their place and taught hard; they are those,

"Whom stripes may move, not kindness". (p. 245).

Although Miranda knows the radical truth of both Prospero's and G.P.'s positions, she cannot wholly agree to this:

I feel (beneath the hate and disgust) for my Caliban. (p. 245).

In an interview published by *Counterpoint* (Newquist: 1964) in 1964, John Fowles explained how he started to think about the plot of *The Collector* after going one night to the opera to see Bela Bartock's *Bluebeard's Castle*, and how a year later he read in the newspapers the case of a girl who had been kidnapped by a boy and kept in an air-raided shelter at the end of the kidnapper's garden for several days in London. These two avowed sources of *The Collector* were literally interpreted by the first reviewers of the novel, who praised it for its thrilling story, and for the clever organization of suspense. Behind the thrill and the horror of the actual kidnapping, however, John Fowles was insistently pointing at something, for him, much more important, and far less obvious, something for which *The Tempest* is the only source. Miranda, with fine sensibility stresses it in the first entry of her diary:

Power. It's become so *real*.
 I know the H-bomb is wrong. But being so weak seems wrong now too. (p. 117).

These words sum up the quality of Miranda's test: the dilemma she has to solve has to do with the right human beings have to exert power over other human beings and with whether the victim of oppression has a right to shake off the yoke by the use of force. Although Miranda knows she is better than Clegg as a human being, she must submit to him, because he controls her physically:

He is absolutely inferior to me in all ways. His one superiority is an ability to keep me here. That's the only power he has. He can't behave or think or speak or do anything else better than I can—nearly as well as I can—so he is going to be the Old Man of the Sea until I shake him off somehow. It will have to be by force. (p. 222).

At this stage Miranda is considering a course of action which goes against her avowed pacifism and coincides with the position of Prospero and of G.P.: the shaking off of the yoke of tyranny by violence. A tyranny which is the result of Clegg's unexpected winning of the pools:

Stephano and Trinculo are the football pools. Their wine, the money he won. (p. 245).

But, as we know, for all her rationalizing the need to use force, when the moment comes to put her logical conclusions into practice, she will lack the courage to strike a second blow at Clegg's head with the axe, thus missing her only opportunity to escape. Rather than a simple failure of nerve, though, Miranda's refusal to strike the second and fatal blow has to be interpreted as her ultimate affirmation of freedom, an existentialist freedom to choose passivity and death, rather than violence and survival.

It's no use. I'm not a hater by nature. It's as if somewhere in me a certain amount of good-will and kindness is manufactured every day; and it must come out. If I bottle it up, then it bursts out. (p. 224).

If there is a basic difference between G.P. and Miranda, between the mature "aristos" and the young "aristos-to-be", it is this. Miranda still keeps intact her idealism, her love of humanity, while G.P. is more concerned with having control of power, even if only as a means of survival in a world dominated by the masses. Miranda dies because she refuses to give up her belief. Fowles will develop this theme at greater length in *The Magus*.

In the Preface to *The Aristos*, John Fowles explains Heraclitus' theory of the Many ("hoi polloi") and the Few ("hoi aristoi"), and goes on to explain his real intention in *The Collector*:

My purpose in *The Collector* was to attempt to analyse, through a parable, some of the results of this confrontation (between the Many and the Few). Clegg, the kidnapper, committed the evil; but I tried to show that his evil was largely, perhaps wholly, the result of a bad education, a mean environment, being orphaned: all factors

over which he had no control. In short, I tried to establish the virtual *innocence* of the Many. Miranda, the girl he imprisoned, had very little more control than Clegg over what she was: she had well-to-do parents, good educational opportunities, inherited aptitude and intelligence. That does not mean that she was perfect. Far from it—she was arrogant in her ideas, a prig, a liberal—humanist snob, like so many university students. Yet if she had not died she might have become something better, the kind of being humanity so desperately needs (p. 10).

The solution Fowles proposes to this confrontation between the Many and the Few implies the recognition by the Few that theirs is a privileged status they have got through mere good luck, luck in the family they are born into and luck in the combination of genes which has given them a superior intelligence. For Fowles, then, being an "aristos" means realizing that you are in a "state of responsibility" (p. 10) with respect to the masses: it is the task of the Few to educate the Many. Prospero tried to teach Caliban to speak and think, and he succeeded to a certain extent because he was stronger. But all Miranda's efforts at teaching Clegg failed: Miranda tried consistently to teach her Caliban to speak properly; to think seriously and deeply about important matters; to accept sexuality; to understand human friendship; to use his money positively ... All her efforts came to nothing because Clegg controlled her physically. Either Clegg was an irredeemable case and Miranda too young a teacher, or we must agree that the tragic outcome of Miranda's benevolist-humanist ideas put into practice expresses Fowles's conviction that Prospero and G. P. were right, that there is no separating the teaching from the punishing.

There seems to be confirmation of this suggestion in the *Counterpoint* interview (1964: 218-9) where John Fowles says:

(In *The Collector*...) I also wanted to attack... the contemporary idea that there is something noble about the inarticulate hero. About James Dean and all his literary children and grandchildren, like Salinger's Holden Caulfield, and Sillitoe's Arthur Seaton (in *Saturday Night and Sunday Morning*). I don't admire beats, burns, punkies, psychopaths, and inarticulates. I feel sorry for them. I think "adjusted" adolescents are better and more significant than "maladjusted" ones. I'm against the glamorization of the Many.

After reading *Saturday Night and Sunday Morning* Miranda herself remarks:

The most disgusting thing of all is that Alan Sillitoe doesn't show that he's disgusted by his young man. I think they think young men like that are really rather fine. (p. 230).

By these direct allusions to such anti-heroes as Sillitoe's Arthur Seaton or Salinger's Holden Caulfield, Fowles consciously tries to situate his novel within the realistic tradition of English literature of the 1950's inaugurated by Kingsley Amis's *Lucky Jim* and John Wain's *Hurry On Down*. Like James Dixon and his epigone, Clegg is the prototypical lower-class hero jealously conscious of his deficiencies, who tries to thrive in a world that refuses to admit him. Dixon's criticism of established art, his insensitivity outspoken defence of the petty, the mediocre, the trivial and the vulgar are all features inherited by Clegg, but where Dixon's rejection of established values is rebelliously conscious, Clegg's inadequacies are inherent. In both cases, their behaviour is a symptom of social maladjustment: both The New People, in *The Collector*, and James Dixon, in *Lucky Jim* are the result of the political measures of the first Labour Government; the product of the Welfare State. Hence, G.P.'s reticences with regard to Socialism:

G.P. was laughing at my being Labour one day 'early on'. I remember he said, you are supporting the party which brought the New People into existence -do you realize that? (p. 207).

In *Lucky Jim* Dixon is able to climb from his own social position into the upper class with the help of a woman: Christine's love enables Dixon to become Amis's version of the "aristos". Her uncle Gore Urquhart will give him a better job in London (as opposed to the provinces), and will introduce him to a restricted circle of the élite. Frederick Clegg, like Dixon, wants to better his social position by means of a woman: Miranda symbolises for him all the remote and alluring appeal of a superior way of life. For Clegg, however, going upwards doesn't mean conforming to the criteria of the upper classes, as is the case with Dixon, it simply means possessing, exerting power and finally destroying the thing he cherishes, as he has to kill the butterflies to own them.

The Collector was first published in 1963, a decade after the publication of *Lucky Jim*, which may help explain the difference in the

handling of the subject. As Robert Huffaker (1980: 75) has justly remarked, we must not forget that *The Collector* and *The Clockwork Orange* were published only with a difference of months: both novels present the lower-class inarticulate psychopath as the ultimate stage in the thematic line going back to *Hurry on Down*, *Look Back in Anger* and *Lucky Jim*. At this stage hypergamy is not enough to assure the adjustment of the maladjusted representative of the Many; neither is there now compassion or sympathy for his misbehaviour. In John Fowles's existentialist world, where hazard and the lucky combination of the genes will decide the difference in intelligence, beauty and wealth among individuals, the control of power by the better-gifted becomes a question of life and death, not of comedy: what Clegg destroyed and what might have survived with Miranda, is a superior form of living, a "real life" in Jane Austen's terms, a meaningful and ripe life made up of essences, which Clegg at best would only have been able to imitate. In Fowles's allegory, art stands for this superior form of being, collecting for staleness and death:

I know what I am to him. A butterfly he has always wanted to catch. I remember (the very first time I met him) B.P. saying that collectors were the worst animals of all. He meant art collectors, of course. I didn't really understand, I thought he was just trying to shock Caroline -and me. But of course, he is right. They are anti-life, anti-art, anti-everything. (p. 123).

And again:

I don't want to be clever or great or 'significant' or given all that clumsy masculine analysis. I want to paint sunlight on children's faces, or flowers in a hedge or a street after April rain.

The essences. Not the things themselves (p. 131).

Although brought up in the French tradition of fiction and an avowed admirer of the "nouveau roman", John Fowles has admitted to Lorna Sage (1974: 33) the constant pressure on his writing of what he has called the "crushing sort of (English) realistic tradition":

You can see this opposite pull (of French and English literary traditions) at work in the tragi-comedy of the class battle in *The Collector*. (p. 31).

With these words Fowles places himself in the situation David Lodge has so eloquently described for the modern writer in *The Novelist at the Crossroads* (1971). As I hope to have shown in my analysis of the novel, *The Collector* exemplifies both the French (or innovating) and the English (or traditional) influences simultaneously at work at every level, linguistic, structural, and thematic: the deft handling of the confession, the diary and the letter conventions; the pastiche-like quality of the cliché-ridden language of Clegg, together with constant references to literature as well as the insertion of the tale of the Ugly Monster and the story captions, all point to the conscious effort of the author to fictionalize his narrative, to write a novel which is first of all and avowedly, a fiction. At the structural level, the startling use of time and space, the *mise en abyme* Miranda's hypodiscourse thematically represents, and the funnel technique he uses to compress the distance between narrative and story time to reach a zero degree of writing at the very end of the novel, show Fowles's ability to teach beyond the boundaries of the Western tradition of fiction into experimentalism. Behind the paraphernalia of literary allusion and Victorian pastiche, behind the apparently trivial situation and the realistic depiction of character, we already sense the disingenuous grin of the man who, a few years later, will write the opening of the famous Chapter 13, in *The French Lieutenant's Woman* (1969).

I do not know. The story I am telling is all imagination. These characters I have created never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alan Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word (p. 85).

NOTES

1 I agree with Mieke Bal that the term "hypodiscourse" is more appropriate than Genette's "metadiscourse" to define a secondary level of narration, for it implies subordination to the primary discourse, while the term "metadiscourse" does not. (On this point cf. Genette, 1983).

2 Boris Eikhembbaum greatly contributed to the classification of fiction by establishing the differences between the novel and the short-story:

Le roman et la nouvelle ne sont pas des formes homogènes, mais au contraire des formes profondément étrangères l'une à l'autre (...) Le roman est une forme syncrétique (...), la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire (ce qui ne veut pas dire primitive). Le roman vient de l'histoire, du récit de voyages; la nouvelle vient du conte, de l'anecdote.

"Sur la théorie de la prose", *Théorie de la littérature*. T. Todorov (ed.) Paris: Seuil, 1965, p. 202.

3 Robert Humphrey defines the soliloquy in the "stream-of-consciousness" novel as,

The technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed. (...) The point of view is always the character's, and the level of consciousness is usually close to the surface.

Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley: University of California Press, 1954, p. 36.

4 For a general view of the author's interpretation of Heraclitus' theory, see *The Aristos*. Tiptree, Essex: The Anchor Press Ltd. 1964 (1980).

REFERENCES

- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie*, Paris: Editions Klincksieck.
 CONRADI, Peter, 1982. *John Fowles*, London: Methuen.
 EIKHEMBAUM, Boris. 1965. "Sur la théorie de la prose". In *Théorie de la littérature*. T. Todorov (ed) Paris: Seuil. pp. 202 ff.
 FOWLES, John. 1963. *The Collector*, Tiptree, Essex: The Anchor Press.
 — 1964. *The Aristos*, Tiptree, Essex: The Anchor Press. 1980.
 — 1969. *The French Lieutenant's Woman*, Triad: Granada. 1977-1983.
 GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil. Transl. *Narrative Discourse. An Essay in Method*, (New York: Cornell University Press 1980).
 — 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
 HUFFAKER, Robert. 1980. *John Fowles*, Boston: Twayne Publishers.

- HUMPHREY, Robert. 1954. *Stream-of-Consciousness In the Modern Novel*, Berkley: University of California Press.
- LODGE, David. 1971. *The Novelist at the Crossroads*, London: Routledge and Kegan Paul.
- NEWQUIST, Roy (ed.). 1964. "John Fowles", *Counterpoint*. Chicago: Rand Mac. Nally, pp. 218-225.
- SAGE, Lorna. 1974. "John Fowles". Profile 7. *The New Review*. London. vol. 1 number 7. October. pp. 31-37.
- WATT, Ian. 1974. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London: Chatto and Windus (1st. ed. 1957).

ASPECTOS DEL MITO Y LA PSICOLOGIA EN LA NOVELISTICA ANGLO-NORTEAMERICANA DEL SIGLO XX

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

La novelística del siglo XX, como es bien sabido, ofrece un ejemplo muy claro de esa relación estrecha que la literatura guarda con su creador, con el hombre. Si nos atreviésemos a destacar los dos rasgos que mejor podrían caracterizar metafísicamente al hombre contemporáneo, probablemente deberíamos decir que éstos son la angustia y la confusión. La novelística de los últimos ochenta años ha sabido reflejar esta situación; a lo largo de este siglo, de manera vehemente en muchas ocasiones, el hombre ha tratado de poner fin a su angustia metafísica, y la novela también ha contribuido a encontrar la solución.

A principios de siglo en Gran Bretaña se está gestando el nacimiento de una nueva narrativa fuertemente influida por las entonces recientes teorías sobre el tiempo y la mente humana de Bergson y de William James (hermano del conocido escritor Henry James). El tiempo no es simplemente una cadena de sucesos que ocurren linealmente. Por el contrario, lo realmente significativo es la concepción temporal que existe en la mente humana, donde pasado y presente a

menudo se confunden, donde una hora puede parecer al sujeto tan larga como un año o tan corta como un minuto. Los recuerdos pueden ser revividos, nuestro pasado puede afectar el presente de manera esencial. Los novelistas comienzan a interesarse más y más en estas nuevas teorías, a las que pronto vendrán a sumarse las ideas de Sigmund Freud, quien tratará de dar un carácter científico a ciertas nociones que se habían venido intuyendo, aquí y allá, desde hacía siglos. El conocido psiquiatra vienés buscará explicación al concepto de "inconsciente", parte de la mente humana donde se acumulan energías reprimidas que, con el paso del tiempo, al no poder salir al exterior, generarán "complejos" en el sujeto que le llevarán a sufrir una vida psíquicamente inestable. Con Freud nace el moderno psicoanálisis, y con ello el cambio que la novelística ha venido experimentando desde finales del siglo XIX se hace aún más profundo: del intento, por parte del escritor, de plasmación del mundo objetivo (o realidad externa) pasaremos, ya de manera evidente en el período modernista, a la necesidad de descripción del mundo subjetivo y personal del individuo (realidad interna). El hombre entra en un momento de grandes dudas metafísicas y se vuelve hacia sí mismo, hacia su tiempo interno, el fluir de su consciencia ("stream of consciousness"). A comienzos de siglo en Gran Bretaña las etapas del Realismo y el Naturalismo han concluido, al menos para los escritores de mayor calidad estética e intelectual. El novelista se sumerge en su propio yo y trata de investigarlo. En principio aparecen algunas descripciones impresionistas del mundo interior del personaje, como pueda ser el caso de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, pero otras obras pondrán pronto de evidencia la llegada al panorama literario de una corriente cultural que habrá de alcanzar también una importancia excepcional en la narrativa contemporánea: los estudios sobre el mito.

En 1915 James Frazer ha terminado de escribir su estudio de religiones comparadas *The Golden Bough*, una inmensa obra en trece volúmenes cuya preparación ocupó al autor varias décadas de su vida. *The Golden Bough* parte simplemente del intento de explicación de un rito de la Antigüedad Clásica: la muerte del sacerdote de la Diana de Nemi a manos de su sucesor, quien previamente habría arrancado una rama de un árbol sagrado del santuario de la diosa. Comenzando en este punto Frazer llevará al lector a recorrer un gran número de religiones,

encontrando siempre una asombrosa similitud en sus ritos. La conclusión principal que el investigador extrae es la existencia de un ritual simbólico que respresentaría el ciclo de la estaciones, ritual concebido como una unión de la pareja sagrada (generadora de la vida), uno de cuyos miembros experimentaría un proceso de muerte y resurrección con objeto de renovar el ciclo. El sacerdote de Nemi, en última instancia, sería la representación simbólica, en forma humana, de uno de los componentes de esta pareja sagrada, siendo el otro la diosa Diana, divinidad de la fertilidad en la antigua Roma. Cuando el encargado de representar la parte masculina de la unión sagrada no estuviese ya en su plenitud, sería el momento de su muerte y resurrección en la forma humana de otro ser más fuerte, quien se habría provisto previamente de la "rama dorada" en que se encontraba encerrada el alma del sacerdote. Todas las religiones son manifestación de un mismo esquema, podría concluirse tras la lectura de *The Golden Bough*.

En 1922, y fuertemente influido por esas nuevas ideas sobre el tiempo y la mente humana de las que ya se ha hecho mención, el novelista irlandés James Joyce publicará una obra de excepcional maestría, aunque también de extrema dificultad en su lectura: *Ulysses*. Esta novela supone, desde un punto de vista técnico, la plasmación hasta límites casi extremos del concepto de William James del flujo de la consciencia; los pensamientos fluyen sin parar en la mente del hombre, unas ideas se asocian, por motivos mínimos a veces, a otras ideas y el proceso continúa así ininterrumpidamente; el pasado influye, de esta manera, el presente; todo está recogido en la memoria y puede arribar a la superficie en cualquier momento. Consecuentemente, un solo día de la vida de un hombre, un solo día en que observemos el flujo de su consciencia, nos bastará para conocerlo. Pero si Joyce establece nexos de unión con estas nuevas teorías sobre el tiempo y la mente, *Ulysses* va además a incidir en ese despertar de la importancia del mito: su protagonista, Bloom, un dublinés mediocre, lleva a cabo en su vida de un día un proceso similar al mitológico Ulises en su larga aventura. El hombre normal, el ciudadano de la calle, es ahora el héroe mítico. Lo que Joyce hace en su novela es montar un complejo y sutil sistema de relaciones simbólicas que equiparan al anodino Bloom con el heroico Ulises, inaugurando con ello lo que su coetáneo T.S. Eliot

habría de denominar "the mythic method" (el método mítico). Sin embargo, lo que finalmente puede concluirse tras la lectura de *Ulysses* está íntimamente relacionado con los contenidos de *The Golden Bough*: el libro de Frazer demuestra que todas las religiones se adaptan a un mismo esquema; la novela de Joyce se centra en la similitud estructural de los hechos de un héroe prototípico y de un ciudadano normal del siglo XX. En ambas obras la presentación al lector de estas similitudes está establecida en buena manera gracias a un conjunto de símbolos. Al tratarse de una creación literaria, en el caso de *Ulysses* estos están sutilmente encubiertos. Pero en *The Golden Bough* los símbolos son, por supuesto, pruebas que Frazer aporta para resaltar las coincidencias entre las diversas religiones analizadas. El erudito británico aludirá a numerosos elementos que han alcanzado la categoría de símbolos en múltiples lugares del globo: el agua, el fuego, el árbol, la tierra, etc., se constituyen en nexos a la hora de interpretar las culturas de pueblos muy distantes entre sí.

Las consecuencias literarias de estas investigaciones sobre el mito y la relación que éste guarda con la psique humana no han cesado de manifestarse. Buena prueba de ello lo ofrece otra obra narrativa fundamental del siglo XX: *The Sound and the Fury* (1929), del norteamericano William Faulkner. En esta novela, estructurada en cuatro partes relatadas por cuatro narradores diferentes, encontramos, por un lado, el uso de técnicas narrativas de plasmación del "flujo de la consciencia", pero además un complejo sistema de símbolos que funciona en varios niveles, en el más profundo de los cuales podemos reconocer la importancia del fuego y el agua en la primera parte del libro; del agua en la segunda; de la tierra en la tercera; y del sentido de destrucción y consecuente final del ciclo de la vida en la cuarta. Junto a éstos, otros muchos elementos funcionan en *The Sound and the Fury* con significación simbólica. Y ello no ocurre de manera casual: William Faulkner era conocedor de las teorías de Freud y había leído la obra de Frazer, y ello obviamente influyó en su producción literaria. (Collins 1964: 162).

Este influjo de la psicología y la antropología sobre las corrientes literarias del siglo XX se hará sentir con gran fuerza prácticamente hasta nuestros días. Desde la perspectiva psicoanalítica, a excepción hecha de Freud, la personalidad que más ha influido, a mi entender, en

la narrativa británica y norteamericana de las últimas décadas ha sido el psiquiatra suizo Carl G. Jung quien, retomando las enseñanzas de Freud, sustituyó el papel primordial que el maestro vienés otorgaba a la "libido" (energía interna de naturaleza erótica) por el importante papel desempeñado por el "inconsciente colectivo", o parte de la psique conformada por unos contenidos que originariamente no han tenido sitio en la consciencia del individuo ni están basados en la adquisición externa o las experiencias de éste. Por el contrario, el inconsciente colectivo está formado por arquetipos o formas pre-existentes que parecen estar presentes, en opinión de Jung, en todos sitios y en todo momento. (Jung 1971). Estos arquetipos se corresponderían a lo que los estudiosos de las mitologías han denominado "motivos", y son limitados en número: hay tantos arquetipos, dice Jung, como situaciones típicas en la vida. Pero la importancia que esta teoría tiene con respecto a la literatura radica en la posibilidad que existe de que estos contenidos inconscientes del colectivo humano se manifiesten externamente: los arquetipos, afirma Jung, son detectados gracias a los sueños, que presentan la ventaja de ser productos espontáneos del inconsciente, por lo que no han sido reelaborados por ningún propósito consciente; sin embargo, estos contenidos del inconsciente colectivo son también expulsados al exterior de una manera consciente en las expresiones del saber popular, los cuentos, las mitologías, que estarían así operando sobre la comunidad, no sólo sobre un individuo. (Jung 1971: 5 y 48). Estos contenidos pierden de este modo su condición de ser inconscientes pero no por ello desaparece su conexión con la vida psíquica. Por el contrario, las manifestaciones externas de los arquetipos actúan profundamente en sus receptores (público oyente, lector, o participante activo) funcionando como "ritos iniciáticos" de fases distintas del proceso mental humano.

A lo largo de muchos años de análisis e interpretación de sueños, de comportamientos de enfermos mentales, y de manifestaciones externas del tipo de las arriba mencionadas, Carl Jung elaboró extensos estudios sobre los que habría considerado arquetipos más destacados, como puedan ser los cuatro miembros de la tetrarquía divina (el Padre, el Hijo, el Espíritu Santo y Satanás, en el caso de las religiones cristianas); el Animus, o principio masculino de la mujer; el Anima, o principio femenino del hombre; y la "sombra", conjunto de energías

reprimidas, con base principalmente en los instintos, y que lucha de manera continua por aflorar a la consciencia del hombre.

Estas teorías que, como hemos apreciado, inciden sobre el carácter fuertemente psíquico de narraciones literarias tales como el cuento popular o las leyendas mitológicas, tendrán gran repercusión en las literaturas anglosajonas. Pero éstas se verán además fuertemente influidas por otra obra que se sitúa a caballo entre la psicología y la antropología, y que parte de presupuestos muy cercanos a las ideas de Jung. Nos referimos al conocido volumen de Joseph Campbell *The Hero With a Thousand Faces* (1949). En él su autor trata de demostrar que en la raíz de un gran número de manifestaciones oníricas y en la práctica totalidad de las religiones y mitologías del mundo se encuentra un solo mito, motor y explicación primera de todas ellas. El estudio de Campbell se hizo acreedor de dos características por las que parece necesario que nos detengamos a considerarlo con más detalle; por una parte, se convirtió en documento de información para escritores que quisieron incorporar conscientemente contenidos míticos en sus obras; por otra, ofrece un esquema estructural del desarrollo del mito que ha sido utilizado ya en múltiples ocasiones por los críticos que han adoptado un enfoque mítico para analizar obras literarias. *The Hero With a Thousand Faces* es parcial heredero, además, de esas corrientes psicoanalíticas y antropológicas representadas por los influyentes nombres de Freud, Jung y Frazer. Detengámonos, por consiguiente, a considerar los aspectos más importantes de esta obra.

El mito, afirma Campbell, es la puerta secreta a través de la cual las energías inagotables del cosmos se sumergen en las manifestaciones culturales humanas, lo cual se lleva a cabo gracias a unos símbolos mitológicos que se originan espontáneamente en la psique. Estos símbolos pueden detectarse en los mitos primitivos de todo el mundo y, por comparación con el análisis de los sueños y de las enfermedades mentales, serían rastreables también en nuestra sociedad moderna. La misión de la mitología y los ritos sería, entonces, proveernos de esos símbolos, que tendrían como finalidad el impulso del espíritu humano hacia adelante, en lucha contra otras constantes psíquicas que tienden a detenerlo en su marcha hacia la respuesta de nuestra existencia. Estos símbolos, llamados también "imágenes iniciáticas", son tan necesarios para la mente humana que, si no son suministrados a través del rito y

la mitología, tendrán que ser anunciados en los sueños. En nuestro mundo moderno, cuando el ser humano sueña está tratando de satisfacer unas necesidades primitivamente resueltas con las expresiones del rito y las mitologías; estos últimos no son sino esas manifestaciones externas de las dificultades psíquicas del individuo, tal como ya había señalado Jung. El héroe mítico y el individuo que sueña son dos aspectos de un mismo proceso; el uno es externo, el otro se mueve internamente, en su propia psique, pero el camino, la aventura, que ambos han de efectuar es exactamente el mismo: lo primero que debe hacer el héroe, señala Campbell, es retirarse desde su mundo normal hacia aquellas zonas causales de la psique donde residen realmente las dificultades del sujeto para, una vez allí, superarlas y llegar a alcanzar la experiencia directa y la asimilación de lo que Jung ha denominado "arquetipos". Estos, en palabras de Campbell, son precisamente los inspiradores, a través de los anales de nuestra cultura, de las imágenes básicas del rito, la mitología y la visión. (1968: 11-18).

Misión del héroe en su partida será, por consiguiente, transcender sus limitaciones personales e históricas para llegar a esas soluciones de validez general. Será guiado en su viaje por un conjunto de visiones, ideas e inspiraciones que han estado presentes en la raza humana desde sus albores como manifestaciones de una fuente inagotable a través de la cual la vida renace constantemente: esa será su meta, la comprensión de la esencia de la vida, que le convertirá en un ser atemporal. El héroe actual deja de ser "moderno", pues descubre finalmente su condición eterna, experimenta un proceso de renacimiento. Su segunda gran tarea será la vuelta, ya transfigurado, al mundo del que partió para enseñar a los demás la lección de la renovación de la vida. Tras sobrepasar victoriosamente todas las dificultades de su camino, este héroe (interno o externo, puramente psíquico o mitológico) adquiere la posesión de una verdad o elixir último que cabe sintetizar psicológicamente como el desarrollo de la visión del ciclo cosmogónico, que Campbell analiza en la segunda parte de su estudio. El ciclo cosmogónico aparece mencionado en escritos sagrados de todas las partes del mundo, hecho que demuestra que la peligrosa jornada de la mente, en el caso del individuo, o del héroe mitológico (elaboración para el colectivo) es una tarea no de descubrimiento de una respuesta, sino de re-descubrimiento: los poderes celestiales o soluciones que el héroe busca y

finalmente alcanza estaban ya dentro de él desde el comienzo. Sin embargo, para llevar a feliz término su aventura de aprehensión de esta respuesta final, nuestro protagonista ha tenido que pasar por un proceso específico caracterizado por una serie de etapas y que responde, a juicio de Campbell, a un esquema magnificado de la fórmula "separación-iniciación-retorno". Esta fórmula, que el antropólogo denomina "unidad nuclear del monomito" (1968: 30) es representativa de todas las narraciones en que aparece el héroe que debe abandonar la sociedad en que vive para internarse en un lugar de características sobrenaturales donde habrá de superar duras pruebas para, finalmente, obtener el elixir mágico y poder, con él, volver a su mundo para hacer partícipes a los hombres de los bienes que ha obtenido. Este viaje es, naturalmente, representativo no sólo del héroe mitológico sino también, como ya se ha mencionado, del individuo que sostiene una lucha psíquica por encontrar una respuesta a su vida. Pero Campbell divide además este esquema del monomito en diversos momentos, por él denominados "símbolos" y por algunos críticos "mitemas" (o unidades mínimas que forman la estructura del mito). Y es esta división en etapas o mitemas de la aventura del héroe lo que ha atraído en buena manera la atención de la crítica literaria con tendencias estructuralistas: el mito, tal como queda reflejado en la obra de Campbell, es esencialmente uno, y es la expresión externa de contenidos de la psique que se manifiestan linealmente, en una marcha hacia una respuesta final sobre el sentido de la vida del individuo. Este camino hacia el elixir último está formado por un conjunto de etapas o mitemas que conforman esta estructura única, presente en todos los lugares y en todo momento. A partir del libro de Campbell algunos críticos han tratado de ver reflejados en novelas y poemas los mitemas que constituyen la estructura del monomito y que podríamos resumir brevemente de la siguiente manera: el héroe recibe *la llamada a la aventura* (primer mitema) que puede o no rechazar; se pone en camino y aparece una *ayuda sobrenatural* que se concreta en mensajes, amuletos, o en la llegada de un enviado mágico o divino que tendrá por misión ayudar al protagonista en su tarea. A continuación se produce *el cruce del primer umbral*, o entrada en la zona misteriosa de poder magnificado en donde se encuentra el objetivo final; este mitema sumerge al héroe en *el vientre de la ballena*, en ese mundo desconocido que prácticamente lo ha engullido y en el

que habrá de continuar *el camino de las pruebas*, la parte favorita de la aventura en los cuentos y narraciones mitológicas. Una vez que el protagonista ha salido victorioso de los problemas que ha encontrado en su camino, la etapa final de la aventura se representa frecuentemente como su *encuentro con la diosa*, el principio femenino de la dualidad sagrada, similar a lo que Jung denomina arquetipo del *anima*. En una etapa posterior el protagonista mítico puede experimentar *la reconciliación con el padre* que, en última instancia, será encontrado en el mismo ser del héroe; éste, tras su unión con la diosa, comprende que el padre y la madre se reflejan el uno al otro y que ambos son en esencia él mismo. El protagonista ha transcendido la paradoja de los pares de opuestos (padre-madre, hombre-mujer), ha alcanzado la noción de la unidad que había estado oculta dentro de él mismo desde el principio y siente los efectos de *la apoteosis*; la aventura ha terminado, el héroe es poseedor de *la última gracia*, del conocimiento de lo Imperecedero, de la milagrosa sustancia energética que garantiza la continuación de la existencia y que el héroe habrá de transportar a sus compañeros en la última fase del esquema mítico, el retorno, caracterizado asimismo por otro conjunto de mitemas de los que cabe destacar *la huida mágica*, que se produce cuando el aventurero ha de escapar velozmente de los poderosos guardianes del elixir, que no están dispuestos a permitir que se consuma el robo.

Estos mitemas, y algunos otros que no se han mencionado por razones de espacio, no aparecen, por supuesto, en este mismo orden en las narraciones mitológicas en los cuentos populares de todo el mundo, pero la unidad nuclear del monomito queda reflejada en gran número de ellos, afirma Campbell, quien documenta su esquema con abundantes ejemplos recogidos de antiguas leyendas y creencias de pueblos primitivos en donde aparece la figura de este héroe externo, reflejos de ese otro que se abre camino en la psique del individuo.

Los planteamientos de Campbell, a caballo entre la psicología y la antropología, han influido de manera directa y decisiva en escritores de ambos lados del océano. Buen ejemplo de ello son Richard Adams en Inglaterra y John Barth en Norteamérica. Adams, un autor de "best-sellers" pero profundamente preocupado por la vida espiritual, ha conferido a sus cuatro primeras novelas un fuerte carácter mítico mediante la presentación de unos protagonistas que, de diversa ma-

nera, llevan a cabo el mismo camino del héroe mítico de Campbell: primero fue un grupo de conejos parlantes, en *Watership Down* (1972), los que tuvieron que luchar valientemente por la consecución del elixir; luego siguieron un cazador primitivo (*Shardik*, 1974), una pareja de perros (*The Plague Dogs*, 1977) y finalmente un comerciante inglés de cerámica de la década de los setenta (*The Girl in a Swing*, 1980). Todos ellos realizan el camino que sigue el héroe arquetípico del monomito. Por el contrario, en los Estados Unidos, y en una época en que algunos novelistas norteamericanos buscan nuevos modos de expresión en la novela, John Barth publica *Giles Goat-Boy* (1966), una obra producto de su tiempo y de su entorno, donde el protagonista, que cumple todas las etapas del monomito es hijo de una virgen y del gigantesco ordenador que controla el Campus del Oeste. Giles, el héroe, tendrá que abandonar la compañía de las cabras con las que creció para, asistido por una "ayuda sobrenatural" personificada en la figura de un viejo científico llamado Max, llevar a cabo la tarea de revitalizar los dos grandes campus del mundo, el del Este y el del Oeste, mediante las enseñanzas de un Nuevo Programa de Estudios. Fundamentalmente paródico y satírico, *Giles Goat-Boy* es un claro ejemplo de la versatilidad del mito. El escritor puede tomarlo en serio o emplearlo para provocar la risa pero, una y otra vez, lo retoma conscientemente para construir su novela.

Muchos más casos podrían citarse del influjo directo de los estudios de psicología y mitología en novelistas contemporáneos de la talla de Lawrence Durrell, Iris Murdoch o John Fowles. El mito y la psicología están también presentes en las novelas de fantasía y "ciencia-ficción", tan leídas en la actualidad. La californiana Ursula Le Guin, por ejemplo, presenta una descripción literaria del proceso jungiano de la "absorción de la sombra" en su novela *The Wizard of Earthsea* (1968). En otro tipo de manifestación cultural, el cine, nos encontramos con obras del tipo de la trilogía de "Star Wars" que son expresión también de teorías de Jung.

La importancia del mito y de la psicología es más que evidente en la actualidad. En la década de los ochenta nos encontramos en un momento en que los novelistas anglosajones intentan continuamente hallar nuevas respuestas a la vida y a su arte. Si, como ya se ha mencionado, a comienzos de siglo el escritor abandonaba toda posi-

bilidad de describir la realidad externa para pasar a su propia realidad interna, hoy en día el autor narrativo llega a presentar ambas realidades, en un proceso de metaficción, para concluir en no decidirse por ninguna de ellas. La confusión entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el arte y la vida, parece ser el elemento dominante entre los autores de mayor prestigio. Los antiguos valores han caído o están cayendo y, obviamente, esta lucha psíquica queda reflejada en la producción literaria.

El novelista actual cuenta con conocimientos sobre mito y psicología que emplea conscientemente en sus libros. Los críticos también lo saben en muchas ocasiones, pero el peligro para estos últimos estriba en que a veces sus conocimientos sobre estas materias les impulsan a tratar de "encajar" una obra literaria en un método cerrado de análisis, con lo que el resultado sólo puede ser incompleto y forzado. El proceso, en mi modesta opinión, debe ser el inverso: el crítico, y asimismo el lector, deberían conocer la existencia de las nuevas investigaciones en los campos del mito y la psicología para, de esta manera, poder disfrutar mejor una obra y percibir, si existen, los influjos de este tipo en el escritor. Por ello, hablar de "métodos" míticos y psicoanalíticos para criticar una creación literaria me parece, en cierta medida, peligroso, de ahí que prefiera el término "aproximación". Conviene actuar con cautela y más en un momento en que, si coincidimos con las líneas actuales de la narrativa, hay demasiada confusión en el ambiente, lo cual, por otra parte, es buena prueba de que nuestro espíritu sigue vivo e inquieto.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Carvin COLLINS, 1964, "William Faulkner, *The Sound and the Fury*", *Forum Lectures*, vol. 1964.
- Carl G. JUNG, 1971, "The Archetypes and the Collective Unconscious" en *The Collected Works*, Read, Fordham, Adler y McGuire, eds. 19 vols., Londres, Routledge and Kegan Paul, (2ª ed.); vol. 9.
- Joseph CAMPBELL, 1968, *The Hero With a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, (2ª ed.).

INDICE

Santiago ALDEA	
<i>"Función del préstamo en el discurso propagandístico"</i>	5
Carlos INCHAURRALDE	
<i>"El principio de analogía incorporado a una teoría transformacio- nal: Las transformaciones analógicas de Z.S. Harris"</i>	21
María Pilar NAVARRO	
<i>"J.D. Primer traductor inglés del Buscón, reconstrucción de su biografía a través de los prefacios de sus traducciones"</i>	33
María Teresa GOMEZ ARAQUISTAIN e Ignacio VAZQUEZ ORTA	
<i>"La función de la presuposición y la focalización en la compren- sión de las oraciones activas y pasivas"</i>	61
Macario OLIVERA VILLACAMPA	
<i>"Proceso psicológico en la adquisición de una segunda lengua: El inglés":</i>	71
Micaela MUÑOZ CALVO	
<i>"Los sonetos de Shakespeare: Traductores y traducciones españo- las"</i>	87
Luis IGLESIAS-RABADE	
<i>"Language and society in the manor of Spelsbury at the end of the thirteenth century"</i>	101
Paz KINDELAN	
<i>"The theory of reception and 'Wuthering Heights' "</i>	115
Chantal CORNUT- GENTILLE D'ARCY	
<i>"Oliver Twist: 'An irreclaimable wretch' "</i>	123
Celestino DELEYTO ALCALA	
<i>"El uso de la memoria en el guión de accident"</i>	135

Susana ONEGA	
<i>"Form and meaning in The Collector"</i>	147
Francisco COLLADO RODRIGUEZ	
<i>"Aspectos del mito y la psicología en la novelística anglo-norteamericana del siglo XX"</i>	179