

# **MISCELÁNEA**

**DEPARTAMENTO DE  
LENGUA Y LITERATURA  
INGLESAS**

**5**

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MISCELANEA

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA INGLESAS

# **MISCELÁNEA**

## **DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA INGLESAS**

**5**

Depósito Legal: Z. 1620-1980.  
ISBN: 84-600-2107-6.  
Reproducido por Facsímil, Vía de la Hispanidad, s. n.  
Urbanización la Bombarda, 32. Zaragoza - 10.

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*A MARY ROCHE*

Ha sido este un año agitado y pletórico de acontecimientos: el Cuarto Centenario de la Universidad de Zaragoza, el “año Orwell”, los primeros pasos en el desarrollo de la Ley de Reforma Universitaria. Estas circunstancias han obligado al equipo a trabajar a ritmo acelerado y a multiplicar sus comparecencias públicas.

Con todo, vuelve a salir a la luz nuestra “Miscelánea” como prueba de la continuidad de nuestra labor investigadora, en la doble vertiente literaria y lingüística.

En este curso, tan propicio a la meditación pesimista, nuestro equipo tiene la satisfacción de comprobar cómo, con el esfuerzo y la solidaridad de todos, se van superando etapas de ajuste y consolidación para alcanzar una fase de estabilidad y expansión que nos permite desempeñar, en armoniosa convivencia con el resto de las Secciones Filológicas de la Casa, la misión específica que se nos ha encomendado.

**Carmen Olivares**

## **LOS DIOSES EN *DIDO, QUEEN OF CARTHAGE***

**F. Javier SÁNCHEZ ESCRIBANO**

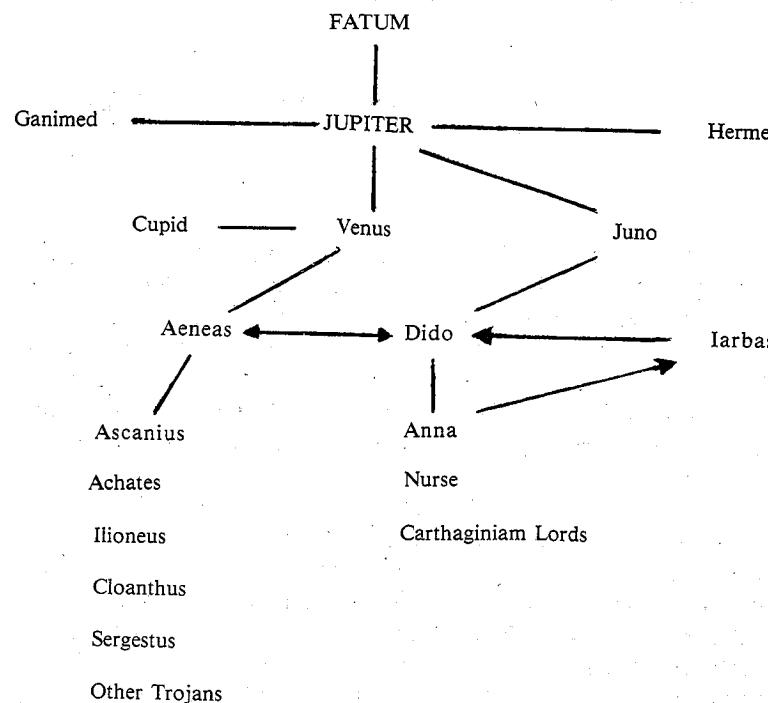
Comenzar el estudio de *Dido* por un detenido análisis de los dioses nos puede dar la clave para una buena comprensión de la obra. No pretendo enjuiciarla desde un punto de vista teológico. Quizás no sea la más apropiada para un acercamiento al ateísmo de Marlowe (mucho más directas son *Tamburlaine* y *Dr. Faustus*), pero nos demuestra una irreverencia en la caracterización de los dioses que nos hace vislumbrar sus intenciones. Un repaso a la mitología será de gran utilidad.

Al leer la obra uno no sabe si Júpiter, Ganimedes, etc., son simples dioses de la mitología clásica; o bien, sacados de ella, son simples personajes, hombres por encima de otros hombres, dioses humanizados; o bien Marlowe quiere darnos una visión humana de los dioses, tratándolos de la misma manera, en el mismo nivel que el resto de los personajes, guardando una interdependencia. El esquema que resulta es esclarecedor, y nos muestra una clara posición en el grado de responsabilidad. En efecto, todos los personajes dependen del omnipotente Júpiter. Con él Ganimedes se relaciona efectivamente como su copero y amante. Juno es su hermana y esposa; y Hermes, su mensajero. Por otra parte, Venus es otro

centro de dependencias. Cupido es su hijo y agente; Eneas, su hijo. De éste dependen su hijo Ascanio, Achates, Ilioneus, Cloanthus, Sergestus y otros troyanos. De Dido dependen su hermana Anna, la criada y los lores cartagineses: Este sistema se complica si añadimos que Cartago se encuentra bajo la protección de Juno; y el bando troyano, bajo la de Venus.

Otro sistema de dependencias es el amoroso. Júpiter es el esposo de Juno, pero tiene escarceos con Ganimedes. Dido se enamora de Eneas, despreciando a Iarbas, a su vez amado por Anna, la hermana de Dido. El esquema resulta esclarecedor:

Grafo de interdependencia en Dido.



Marlowe es una autor culto, salido de 'Corpus Christy College' de Cambridge. Queda la duda de si esta obra pertenece a esta época.

ca de su vida y si estaba dedicada a la audiencia del colegio. Traductor de los clásicos, se nos muestra aquí como un gran conocedor de la mitología. Aquí nos lo demuestra, dando a los dioses unas atribuciones ya conocidas, pero a través de unos detalles menos conocidos, quedando a nuestros ojos desposeídos de esa divinidad. Parecen más humanos. Y precisamente este trato compromete la tragedia desde su comienzo, llevándonos hacia el componente cómico que la suele acompañar, como muy bien apunta J. B. Steane en su *Marlowe: A Critical Study*:

*"What does jeopardise the tragedy before the start of the fifth act is the treatment of the gods. In other hands, the gods as dramatis personae in such a context would be darkening powers, baleful and menacing; but whith Marlowe they are merely part of the exuberant power-play. The prologue in Olympus has set the stage for comedy"*<sup>1</sup>.

Parece como si el autor hubiese buscado las debilidades de los dioses para plasmarlas en esta obra. Examinémoslos detenidamente.

#### JÚPITER:

Al abrirse el telón ya recibimos la primera clave para comprender lo que va a dar de sí la obra: sabemos que la despreocupación de los dioses nos va a llevar directamente a la catástrofe. En efecto, la primera acotación al texto nos dice:

*"Here the curtaines draw, there is discouered Iupiter dandling Ganimed upon his knee, and Mercury lying asleepe"*<sup>2</sup>.

Sabemos que las atribuciones de Júpiter son, ya desde su nombre *"Diovis Pater"*, padre o señor de los cielos; dios de la lluvia, del trueno y del relámpago; es él quien determina el curso que deben tomar los asuntos humanos; el futuro y todos los acontecimientos proceden de su voluntad; se le consideraba como guardián de la ley, protector de la justicia y de la virtud; el blanco era su color.

1 STEANE, J. B.: *Marlowe: A critical Study* (Cambridge, at the University Press, 1964), p. 47.

2 MARLOWE, Ch.: *Dido, Queen of Carthage*, en Brooke, T. (Ed.): *The Works of Christopher Marlowe* (Oxford, at the Clarendon Press, 1969), pp. 387-439, p. 393.

Pues bien, Marlowe hubiera podido utilizar cualquiera de estas atribuciones para el inicio de *Dido*, pero no lo hizo. Prefirió partir del relato del rapto de Ganimedes, cantado por Orfeo en las *Metamorfosis* de Ovidio:

*"Rex superum Phrygii quodam Ganimedis amore  
Arsit et inuentum est aliquid quod Iupiter esse,  
Quam quod erat, mallet; nulla tamen alite uerti  
Dignatur, nisi quae posset sua fulmine ferre.  
Nec mora, percusio mendacibus aere pennis  
Abripit Iliadem; qui nunc quoque pocula miscet  
Inuitaque Ioui nectar Iunone ministrat"<sup>3</sup>.*

Por otra parte, una antigua tradición doria del siglo IV a. de JC. afirma que el dios que arrebató a Ganimedes (según dicha tradición el autor sería Minos) tuvo una pasión contranatural hacia el muchacho.

Y esta es la primera imagen de Júpiter que nos da Marlowe, que también aparece en su *Hero and Leander*, donde leemos:

*"There might you see the gods in sundrie shapes  
Comiting headlie ryots, incest, rapes:*

*Ioue slylie stealing from his sisters bed,  
To dallie with Idaliam Ganimed"<sup>4</sup>.*

La obra la abre Júpiter con estas palabras:

*"Come gentle Ganimed and play with me,  
I loue thee well, say Juno wath she vill".<sup>5</sup>*

Juno no dice nada sino que actúa. Esta vez recurrimos a la *Eneida*, donde leemos:

*"Necdum etiam causae irarum sauique dolores  
exiderant animo; manet alta mente repostum  
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae  
et genus inuissum et rapti Ganimedis honores".<sup>6</sup>*

3 OVIDIO, P.: *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges LAFAYE (París, Les Belles Lettres, 1970), Liber X, vv. 155-161.

4 MAROLWE, Ch.: *Hero and Leander*, en "The Works of Christopher Marlowe", op. cit., I, vv. 143-144 y 147-148.

5 *Dido, Queen of Carthage*, op. cit., vv. 1-2.

6 VIRGILIO: *Aeneidos*. Texte établi par Henri GOELZER et traduit par André BELLESORT (París, Les Belles Lettres, 1961), Liber I, vv. 25-28.

Juno es hermana y esposa de Júpiter, y a esa atribución es a la que se refiere éste con "say Juno what she will". Aquí tenemos la primera visión picaresca del dios del trueno. Está jugando a marido infiel con un muchacho bien parecido. El destino del mundo depende de un dios homosexual. Su conversación con Ganimedes es la de un hombre enamorado y un joven caprichoso que, a cambio de sus favores, espera unos regalos. Júpiter le ofrece desde un juramento de venganza si su esposa vuelve a golpearle a la promesa de concederle a éste todo lo que le pida, incluida la humillación de los dioses, para que pueda divertirse; incluso las joyas del matrimonio por las que Ganimedes siente una gran debilidad:

Júp.: *"Hold here my little loue, these linked gems, (gives jewels)  
My Juno ware vpon her marriage day,  
Put thou about thy necke my owne sweet heart,  
And tricke thy armes and shoulders with my theft.  
Gan.: I would haue a iewell for mine eare,  
And a fine brough to put in my hat,  
And then Ile hugge with you an hundred times.  
Jup.: And shall haue Ganimed, if thou be my loue".<sup>7</sup>*

Venus los sorprende. Con ella la cosa cambia. Júpiter se muestra más serio que anteriormente. A ella le escucha. Tiene un carácter demasiado energético como para no hacerle caso. Ella se atreve a poner en duda que sea él quien determina el curso que deben tomar los asuntos humanos:

*"I, this is it, you can sit toying there,  
And play with that female wanton boy,  
While my Aeneas vanders on the Seas,  
And rest a pray to ev ery billowes pride".<sup>8</sup>*

Y no sólo pone Venus en entredicho el valor de Júpiter como ordenador del curso que deben tomar los asuntos humanos, sino que también, después de relatarle las desgracias y peligros por los que atraviesa Eneas, de los cuales Juno es la responsable, apela a otra atribución suya, como guardián de la ley, protector de la justicia y la virtud. La opinión que la diosa tiene es la de un dios falso, que queda corroborada después de las promesas hechas y no cumplidas:

7 *Dido, Queen of Carthage*, op. cit., vv. 42-49.

8 Ibid., vv. 50-54.

*"How may I credite these thy flattering termes,  
When yet both sea and sands beset their ships,  
And Phoebus as in Atygian pooles, refraines  
To taint his tresses in the Tyrrehen maine"<sup>9</sup>.*

Júpiter se impacienta, no se puede entretener más. Se despide y se marcha con Ganimedes, dejando a Venus con la duda de si conseguirá lo que ha solicitado:

*"Venus farawell, thy sonne shall be our care:  
Come Ganimed, we must about this geare"<sup>10</sup>.*

#### MERCURIO O HERMES:

Este es otro personaje mitológico que se incluye en el plano humorístico de *Dido*. Y lo hace, no con palabras, sino con hechos: durante esta parte del Acto I que estamos siguiendo, Hermes duerme profundamente, hasta el punto de que no se despierta ni cuando Júpiter le arranca una pluma:

*"Hermes no more shall shew the world his wings,  
If that thy fancie in his feathers dwell,  
But as this one Ile teare them all from him,  
(Plucks a feather from Hermes' wings).  
Doe thou but say their colour pleaseth me"<sup>11</sup>.*

Pero busquemos en la mitología el papel que desempeña nuestro personaje en cuestión.

Mercurio o Hermes, el mismo día de su nacimiento, luchó con Cupido y lo derribó de una zancadilla. Mientras los dioses le felicitan, a Marte le roba la espada; a Neptuno, el tridente; a Venus, el ceñidor; y a Júpiter, el cetro. Expulsado del Olimpo, roba en la tierra el rebaño de Apolo. Fue más hábil en el arte de la elocuencia. Se dedicó a los negocios, perfeccionó el comercio y el cambio, inventó los pesos y las medidas. Llamado de nuevo a la corte celestial por haber demostrado una destreza y una inteligencia superiores, Júpiter le nombró su ministro, su intérprete y mensajero del Olimpo. Además cumplía los encargos de los dioses, sus negociaciones públicas o secretas, importantes o frívolas, y asumía a la vez

9 Ibid., vv. 109-112.

10 Ibid., vv. 120-121.

11 Ibid., vv. 38-41.

el oficio de criado, escanciador, espía, embajador, satélite y verdugo. Atributo suyos eran el gallo y la tortuga, significando el primero la vigilancia, tan necesaria para el cumplimiento de sus diversas e importantes misiones; la tortuga, por su parte, recuerda que él fue quien inventó la lira, en un principio construida con placas de ese reptil.

El primer centro para su culto estaba situado en Arcadia, donde el monte Cilene se tenía como lugar de su nacimiento, y donde se le consideraba como el dios de la fertilidad, representándolo con imágenes fálicas ("hermae"), que más tarde se instalaron en las vías públicas para guías de caminantes.

He juzgado necesaria esta larga enumeración de atribuciones con que se conocía a Mercurio o Hermes, sacadas de la mitología greco-romana, porque el trato que este personaje recibe de Marlowe es muy peculiar. De las atribuciones apuntadas destacaremos unas cuantas. Su destreza y su inteligencia: aquí duerme; ministro, intérprete y mensajero del Olimpo: aquí un mensajero dormido; criado, escanciador, espía, embajador, satélite y verdugo: aquí duerme; atributo suyo es el gallo, significando la vigilancia: aquí duerme. El sueño es el denominador común de su comportamiento.

Hermes no nos sirve como testigo del idilio entre Júpiter y Ganimedes. Más que la imagen de un gallo vigilante nos recuerda la de un perro dormido a los pies de su amo. No he encontrado ninguna referencia a un Hermes dormido. Siempre lo encontramos vigilando un ganado (en la *Iliada*), como mensajero o heraldo de los dioses, o conductor de los muertos al Hades (en la *Odisea*), o ejecutor de Argos (en las *Metamorfosis*), en fin, es alguien que siempre permanece vigilante. Marlowe nos lo caricaturiza, presentándolo como un personaje pasivo. Y esta pasividad de los dioses es mensajera de destrucción.

En las *Metamorfosis* Hermes es testigo de las aventuras de Júpiter e Io<sup>12</sup>, pero aquí no lo es de los escarceos amorosos de aquél con Ganimedes. Además de testigo es pieza importante en esas aventuras como mensajero y aniquilador del vigilante Argos, para evitar que su jefe se enfrente con las iras de Juno. Aquí no se despierta ni cuando le arrancan una pluma. Y cuando Venus reclama de Júpiter el apaciguamiento de los dioses en favor de su hijo, aquél ordena:

*"Hermes awake, and haste to Neptunes realme,  
Whereas the Wind-god warring now with Fate,*

12 *Les Métamorphoses*, op. cit., I, vv. 5-6.

*Besiege the ofspring of our kingly loynes.  
Charge him from me to turne his stormie powers,  
And fetter tham in Wulcabs aturdie brasse,  
That durst thus proudly wrong our kinsmans peace*<sup>13</sup>.

Ese “*Hermes awake*” nos insiste en su profundo sueño. Suponemos que Venus habrá debido vocear sus quejas a Júpiter y el mensajero no ha dado muestras de querer despertar. Sigue mostrándose pasivo. En cuanto al “*haste*”, viniendo del Júpiter que conocemos, no debe llevar toda su carga semántica. Después de un sueño tan profundo, Hermes no puede darse tanta prisa. Seguro que precisa de un tiempo para desperezarse, e incluso para darse cuenta de que le falta una pluma. “*That durst thus proudly wrong our kinsman peace*” nos suena muy irónico. Sirven más para calmar a Venus que para dar muestras de que Júpiter se interesa por la salvación de Eneas y sus compañeros.

La última muestra de esa pasividad la vemos corroborada en la lacónica acotación al texto “*Exit Hermes*”, lo que hace sin pronunciar una sola palabra y probablemente sin enterarse del mensaje, lo que debió provocar la hilaridad del público.

La pasividad de Júpiter queda igualmente demostrada cuando permite que la acción siga su curso sin intromisión alguna. Sólo lo hace cuando los acontecimientos están fuera de control:

*“... Thy Aeneas wandering fate is firme,  
Whose wearie lims shall shortly make repose  
In those faire walles I promist him of yore”*<sup>14</sup>.

Ante las facilidades encontradas en Dido y las buenas perspectivas de futuro, Eneas y sus compañeros creen haber descubierto la tierra prometida en Cartago. En el futuro del héroe troyano se han mezclado funestamente Juno, Venus y Cupido. Júpiter no parece estar enterado de lo ocurrido y las virtudes de Hermes como espía quedan en entredicho. En efecto, su próxima aparición en escena tiene lugar en el Acto V, cuando Eneas y sus compañeros se disponen a dar nombre a la ciudad reconstruida, cuyo plano tiene en sus manos. Sus infortunios, sus idas y venidas parecen haber tocado a su fin. Entonces es cuando aparece el “heraldo de Júpiter”, como se autodenomina Hermes, o el “alado mensajero de Júpiter”, como lo llama Eneas. Por primera vez lo vemos cumplir con ese cometido:

13 *Dido, Queen of Carthage*, op. cit., vv. 114-119.

14 Ibid., vv. 83-85.

*“The king of Gods sent me from highest heauen,  
To sound this angrie mesage in thine eares.  
Vaine man, waht Monarky expectst thou here?  
If that all glorie hath forsaken thee,  
And thou despise the praise of such attempts:  
Yet thinke vpon Ascanius prophesie,  
And yong Iulus more then thousand yeares,  
Whom I haue brought from Ida where he slept,  
And bore yong Cupid vnto Cyppresse Ile”*<sup>15</sup>.

Para Eneas es el momento de la anagnórisis, para Hermes es por fin el cumplimiento de su deber como mensajero de los dioses. La acción ha llegado a su punto más álgido; salirse de ella, cambiar de planes significa el sacrificio. Las últimas palabras de Hermes son muestra de la entereza y autoridad que de vez en cuando demuestra Júpiter:

*“I tell thee thou must straight to Italy,  
Or els abide the wrath of frowning Ioue”*<sup>16</sup>.

#### JUNO Y VENUS:

Estas dos diosas se ajustan a las acepciones clásicas. Sin embargo Marlowe nos las presenta en unas situaciones humanas que vamos a analizar.

Juno no entra en acción hasta Acto III, i. Anteriormente ya tenemos noticias de ella a través de su rival, cuando ésta se queja ante Júpiter del trato que recibe Eneas por instigación suya:

*“Juno, false Juno in her Chariots pompe,  
Drawne through the heauens by Steedes of Boreas brood,  
Made Hebe to direct her ayrie wheeles  
Into the windie countrie of the clowdes,  
Where finding Aeolus intrencht with stormes,  
And guarded with a thousand grislie ghosts,  
She humbly did beseech him for our bane,  
And charg'd him drowne my sonne with all his traine”*<sup>17</sup>.

Es estos versos y en los siguientes (hasta el 81) se encuentran resumidas las desventuras de Eneas causadas por Juno. Marlowe emplea la palabra exacta y necesita pocas para lo que hubiera podido

15 Ibid., vv. 1440-1449.

16 Ibid., vv. 1461-1462.

17 Ibid., vv. 54-61.

ser un gran relato en toda regla. Las quejas de Venus están en la línea de lo expuesto en la *Eneida*, al igual que su disfraz en el encuentro con Eneas en la playa. Son quejas de madre que ve sufrir a su hijo, y no de diosa que se ve afrentada por otra. Estos sentimientos se encuentran reflejados en “*content*”, “*friendly ayde in time of neede*”, “*whiles my Aeneas*”, que vemos a continuación:

*Venus, how art thou compast with content,  
The wile thine eyes attarct their soughth for ioyes:  
Great Iupiter, still honourd maist thou be,  
For this so friendly ayde in time of neede.  
Here in this bush disguised will I stand,  
Whiles my Aeneas spends himselfe in plaints,  
And heauen and earth with his vnrest acquaints*<sup>18</sup>.

Hemos de subrayar ese “*Great Iupiter, still honourd maist thou be*”, frente a “*False Iupiter*” que vaíamos en este mismo Acto. El cambio de sentimientos por parte de Venus es muy humano y no lo vemos reflejado en la *Eneida*. Vuelve a repetirse más tarde, en el encuentro de Venus y Juno ante Ascanio dormido. En la *Eneida* su sueño está producido por un plácido sopor:

*At Venus Ascanio placidam per membra quietem  
inrigat, et fotum gremio dea tollit in altos  
Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum  
floribus et dulci aspirans complectitur hymbra*<sup>19</sup>.

En *Dido* el sueño de Ascanio está provocado por el melodioso canto de Venus mientras lo acuna entre sus brazos:

*For Didos sake I take thee in my armes,  
And sticke these spangled feathers in thy hat,  
Eate Comfites in my armes, and I will sing.  
(Sings)  
Now is he fast asleepe, and in this groue  
Amongst greene brakes Ile lay Ascanius,  
And strewe him with sweete smelling Violets,  
Blushing Roses, purple Hyacinthe*<sup>20</sup>.

Ascanio, ya dormido, es el cebo de la reconciliación de las dos diosas. Hemos de precisar que una vez más Marlowe tergiversa los hechos. Ya hemos visto que Venus ha dormido a Ascanio con sus

18 Ibid., vv. 135-141.

19 *Aeneidos*, op. cit., I, vv. 691-694.

20 *Dido, Queen of Carthage*, op. cit., vv. 608-614.

poderes y su canto, y lo ha llevado al monte Ida. El encuentro de las dos diosas tiene como motivo la intromisión de Venus en la circunscripción de Juno al ser víctima Dido de las flechas de Cupido:

*Quam simul ac tali persensit peste teneri  
cara Iouis coniunx nec famam obstarre furori,  
talibus adgreditur Venerem Saturnia dictis.  
«Egregiam uero laudem et spolis amplia refertis  
tuque puerque tuus (magnum et memorabile numen),  
una dolo diuom si femina uicta duorum est»*<sup>21</sup>.

Ascanio ya está en el monte Ida desde hace mucho tiempo. Sin embargo Marlowe lo hace llevar después de la reconciliación de las diosas. Y nunca mejor empleado este término, porque aquí no existe la desconfianza de Venus a la hora del pacto, como vemos en la *Eneida*. Juno duda y cambia de sentimientos cuando encuentra dormido a Ascanio:

*For here in spight of heauen Ile murder him,  
And feede infection with his let out life:  
Say Paris, now shall Venus haue the ball?  
Say vengeance, now shall her Ascanius dye?  
O no, God wot, I cannot watch my time,  
Nor quit good turnes with double fey downe told:  
Tut, I am simple, without mind to hurt,  
And haue no gall at all to grieue my foes*<sup>22</sup>.

Las palabras de Venus, dirigiéndose a la titubeante Juno no pueden ser más duras: “*my mortal foe*”, “*old witch*”. Sus amenazas están en consonancia con la crudeza y el horror que encontramos en el relato de la guerra de Troya que nos hacía Eneas:

*Out hatefull hag, thou wouldst haue slaine my sonne  
Had not my Doues discou'red thy entent:  
But I will teare thy eyes fro forth thy head,  
And feast the birds with their bloud-shotten balles,  
If thou but lay thy fingers on my boy*<sup>23</sup>.

A las palabras, duras por su crudeza, Juno responde con su dolor por los desprecios sufridos y con su cambio de actitud. Su respuesta también está sacada en parte de la *Eneida*:

*Is this then all thankes that I shall haue,*

*21 *Aeneidos*, op. cit., IV, vv. 90-95.*

*22 *Dido, Queen of Carthage*, vv. 820-827.*

*23 Ibid., vv. 842-846.*

*For sauing him from Snakes and Serpents stings,  
 That could haue kild him sleeping as he lay?  
 What though I was offendid with thy sonne,  
 And wrough him mickle woe on sea and land,  
 When for the hate Trojan Ganimed,  
 That was aduanced by my Hebes shame,  
 And Paris iudgement of the heauenly ball,  
 I mustred all the windes vnto his wracke,  
 And wrg'd each Element to his annoy:  
 Yet now I doe repent me of his ruth,  
 And wish that I had neuer wrong him so:  
 Bootles I sawe it was to warre with fate,  
 That hath so many vnresisted friends:  
 Wherefore I chaunge my counsell with the time,  
 And planted loue where enuie erst had spong<sup>24</sup>.*

Son palabras claves en el desarrollo de los acontecimientos, porque van a traer consigo la amistad de Venus y el consiguiente pacto entre ambas:

*"Sister, I see you sauour of my wiles,  
 Be it as you will haue (it) for this once,  
 Meane time, Ascanius shall be my charge,  
 Whom I will beare to Ida in mine armes,  
 And couch him in Adonis purple downe"<sup>25</sup>.*

Y el pacto, hecho a espaldas de Júpiter, es el que va a causar el amor funesto de Dido y Eneas, correspondiendo éste a las palabras de una Dido picada ya por el amor infundido por las flechas de Cupido.

De todo lo expuesto es fácilmente deducible que el plano de composición de *Dido* se nos presenta en dos niveles<sup>26</sup>, el divino y el humano, que en varios momentos aparecen entremezclados y con abundantes paralelismos. Ambos niveles, los asuntos de los dioses y los de los hombres, rondan el espectáculo del absurdo. Los primeros añaden a esta obra trágica su componente cómico, caricaturesco, y son un buen ejemplo del humor de Marlowe<sup>27</sup>. Queda la duda de si esta obra pertenece a su época de Cambridge o a otra posterior, como parece indicarnos la madurez de su estilo.

<sup>24</sup> *Ibid.*, vv. 841-852.

<sup>25</sup> *Ibid.*, vv. 906-910.

<sup>26</sup> LEECH, C.: *Marlowe's Humor*, en LEECH, C (Ed.): "Marlowe: A Collection of Critical Essays" (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964), p. 167-178.

<sup>27</sup> ELIOT, T. S.: *Christopher Marlowe*, en "Selected Essays" (London, Faber and Faber, 1951 [1932]), pp. 118-125.

## **LA ESTRUCTURA SÍQUICA DE TITO ANDRÓNICO (SEGUNDA PARTE)**

**José M<sup>a</sup>. BARDAVÍO**

Así funciona efectivamente el depósito simbólico de esos tres regalos. Son, en verdad, una pobre cesión consecuente con un ello inutilizado y carente de pulsiones por efecto de la fuerza hegemónica del superyó sobre el total síquico de Tito Andrónicco. Desde una consideración perfectamente tópica de la simbología freudiana está bien claro que tales regalos contienen una segura dotación libidinal inconsciente. Puesto que al dar, Tito integra en Saturnino lo que otrora se mostró tan fecundo, su sexualidad (contenido simbólico de la espada), detenida ahora (carro) y sin apetencias posibles (Tamora).

Pero debemos pensar que nadie se despoja inconscientemente de tanto por nada. El inconsciente no es magnánimo sino que se moviliza de acuerdo a tensiones que obviamente carecen de moral (la moral, la ética, son construcciones del consciente), por lo tanto habría que descartar esa primera interpretación de los regalos como efecto de un ello inutilizado por el superyó, para ir mucho más lejos en el desvelamiento de su sentido oculto. ¿Cuál es el rasgo caracterológico más seguro de Tito Andrónicco?: Su condición de padre feroz que, abismado *irracionalmente* en la defensa de sus inte-

reses patrios, ha olvidado que sus hijos son seres humanos y, por lo tanto, más sagrados que las ideas que por defenderlas (las ideas del padre, no las suyas) les ha costado la vida. Como en la organización de la horda primitiva, Tito ha convertido a sus hijos en guerreros (cazadores), les ha apartado de las mujeres (incesto) y cree que están dominados por el bagaje ideológico y moral (nacimiento de las religiones) que sostiene el ser de Tito (jefe y padre). En un elocuente paralelismo con la orda primitiva, el gran jefe Tito expande su autoridad y su dominio en la tribu familiar (ideología, actividad y sexo). Guerreando constantemente, sus hijos ni piensan ni se evaden del padre. Todo este sistema de cosas se han mantenido durante mucho tiempo y los hijos han ido muriendo en su obligada fidelidad. Pero esas mismas muertes tenidas a nivel consciente por el padre como hechos gloriosos, no han podido satisfacer a los escasos hijos todavía con vida. Los hijos, efectivamente, se han hecho dueños de su propia iniciativa apoyando abiertamente a Bassiano y no a Saturnino. El apoyo a Bassiano es un signo nuevo dentro de la ordenación estructural del clan Andrónico. Tal signo significa la fractura de la norma que regía al clan.

¿Cuál es la respuesta de Tito Andrónico, padre de unos hijos que se desvían de sus ideas políticas y de su autoridad?: Advertido Tito del plan de Bassiano de desposar a su hija Lavinia y la connivencia de sus hijos con respecto a tal plan, su subconsciente gesta y organiza la siguiente respuesta: defenderá obsesiva e irracionalmente el nombramiento de Saturnino; se proyectará en su persona; añadirá mediante los regalos la adecuada dotación libidinal que su propio narcisismo sugiere no posee Saturnino; y reconstruye el duo-parental de la familia Andrónico original emplazando a Lavinia, su hija, en el lugar que ocupó la esposa muerta. Este plan reporta las siguientes ventajas: al quedar reconstruido el cuadro edípico original mediante la reconversión fantástica de Lavinia no como hija sino como esposa de Tito, éste puede oponerse con la espada a las intenciones incestuosas de los hijos que ya no aspiran a poseer a Lavinia vía Bassiano (como su inconsciente tribal les inspira) sino que aspiran a la posesión de una Lavinia-madre tal y como ha recreado el inconsciente de Tito. Es por eso por lo que matar a Mucio es reemprender el camino del filicidio. Es por eso por lo que matar a Mucio es coherente con la respuesta del padre universal ante el hijo (hijos) que aspiran al incesto. Para el subconsciente de Tito el rapto de Lavinia es el rapto de la esposa y, por lo tanto, de la madre de sus hijos (que ahora raptan a su madre). Nada hay más cierto

que el propio texto para asegurar esta hipótesis, léase (desde la perspectiva inconsciente y con sumo detenimiento), la conversación mantenida entre Tito, sus hijos, y Marco, en torno a la muerte de Mucio en la penúltima parte del primer acto y notaremos el elocuente rencor irracional (subconsciente) que aflora en las palabras de Tito ante el rapto de Lavinia y la inmediata muerte de Mucio. Odio, rencor y angustia que sólo puede explicarse entendiendo la lucha subconsciente (la trágica épica edípica familiar) despertada por la traslación incestuosa de que ha sido objeto Lavinia. En suma, cuando Lavinia, la única hija, va a ser poseída por Bassiano (Bassiano afín a sus hijos), Tito Andrónico apoya perfecta e irracionalmente a un incompetente (Saturnino) con el fin exclusivo e inconsciente de prestándole sus atributos sexuales (espada) y transfiriéndose él mismo a Saturnino poseer, o al menos conciliar, la posesión de Lavinia. Tito no regala a Saturnino nada sino que emplaza (fetichísticamente) estos objetos en el donado no para que él (Saturnino) los utilice sino para ser utilizados ideal y fantásticamente por el propio Tito. Así pues, la continuación histórica (desde *Totem y Tabú*) a nivel profundo, inconsciente, de la batalla primigenia por el botín que supone la hembra (y el cúmulo de poder que significa la posesión misma), continúa. Continúa la lucha por el emplazamiento privilegiado del potencial libidinal incestuoso y continúa la estrategia edípica. Se renueva, en suma, la rutina épico-edípica universal con la conversión de Lavinia en esposa fantástica de Tito. Pudiendo así y desde entonces (y por pura definición edípica) impedir el acceso también fantástico de sus hijos hacia esta hermana deseada como madre por ellos pero succionada simultáneamente como esposa por Tito.

Saturnino impresionado por la violenta respuesta de los Andrónico y viendo alarmado que su primera disposición como emperador ha levantado una respuesta tan abiertamente enconada, culpa a todos, incluído Tito Andrónico, de lo que él considera una conspiración contra su persona. Tito no puede creer a sus oídos. El emperador le inculpa a él directamente de falsos manejos tendentes a desacreditarlo y, fulminado por tanta ingratitud, Tito exclama: *Oh monstruosidad! ¿Qué reproches son estos?* Saturnino inculpando a todos quiere dejar bien claro que no necesita de nadie para gobernar, y en un acto que muestra más sensatez que pretendidas dotes de buen gobernante, decide desposar a Tamora, que, obviamente, acepta: *Seré tu humilde servidora, la tierna nodrizá y la madre de tu juventud.* El emperador insiste en que la boda se realice allí mismo. Y así se hace...

La perplejidad y el desconcierto han aumentado con esta boda, lo que no le impide seguir siendo fiel a los principios que le han guiado a nombrar emperador a Saturnino ni le impide seguir siendo fiel al emperador. Por eso cuando Marco, Lucio, Quinto y Marcio entran (han protegido a Bassiano y Lavinia mientras contraían matrimonio cumpliendo así su promesa y evitando al mismo tiempo cualquier veleidosa apetencia del emperador), Tito se sigue mostrando profundamente indignado contra ellos. Los insultos de Tito contra sus hijos y su hermano Marco acaban ante la evidencia de algo sumamente real: el cuerpo de Mucio que yace sin vida en el suelo. Los Andrónico commovidos ante el cuerpo sin vida de Mucio lo depositan en la cripta al lado de sus hermanos caídos en el campo de batalla.

El emperador ha contraído matrimonio en el edificio próximo del Senado. Al salir vuelven todos a encontrarse. Saturnino no pierde la ocasión de ridiculizar a Bassiano, asegurándole que la ley le hará pagar por el rapto de Lavinia. Bassiano acepta que sean las leyes las que determinen si fue o no culpable de rapto, y luego invita al emperador a que reconozca públicamente la fidelidad inquebrantable de Tito Andrónico que ha matado a un hijo suyo en defensa de la dignidad real. Saturnino no está dispuesto a hacer tal cosa pero interviene Tamora que, en un aparte le convence de que se muestre generoso perdonando a todos; luego, le asegura, habrá tiempo para vengarse despiadadamente de todos ellos. El emperador encuentra razonable la perversa sugerencia de su esposa (que empieza así a mostrar su verdadera personalidad) y dedicando amables palabras a cada uno de ellos les invita seguidamente a participar en la celebración de sus esponsales.

La celebración de los esponsales del emperador incluye la participación de todos en una cacería al día siguiente de la boda. Con el monólogo de Aarón, de raza negra, y amante de Tamora se inicia el segundo acto. Aarón ha tenido tiempo suficiente para urdir una conspiración para vengarse de sus anfitriones romanos. Para llevarla a efecto convence a Demetrio y Chirón, los dos hijos de Tamora. El posterior encuentro de los amantes en otro lugar del bosque en donde se efectúa la cacería se convierte en el ejemplo más abiertamente morboso de toda la obra de Shakespeare: el ardiente deseo de Tamora por Aarón que acaba absorbido y diluido en el extasis que le proporciona no tanto la respuesta sexual de Aarón sino los deseos irresistibles de venganza convertidos en pasión mayor que la sexual.

Bassiano y Lavinia que como el resto de los personajes celebran las bodas reales, llegan casualmente al paraje en donde se hallan los amantes y reprochan a Tamora su evidente deshonestidad. Entre tanto, Demetrio y Chirón que, siguiendo los planes de Aarón, se encuentran cerca, se aproximan al lugar y Tamora les pide ayuda. Pide venganza ya que Bassiano, asegura, pretende asesinarla y sin su proverbial presencia hubiera sido objeto de sus odios. Respondiendo a la ayuda hipócritamente solicitada, se abalanzan sobre Bassiano al que asesinan. Tamora pide un puñal para matar a Lavinia con sus propias manos. Pero sus hijos que habían obtenido la promesa de Aarón de poder gozar de ella si se avenían a sus planes, le aseguran que ellos mismos serán los que se vengarán cumplidamente por ella. Las pulsiones sádicas manifestadas hasta aquí, se renuevan y multiplican con la aparición de los dos hijos de Tamora y también las tendencias necrofílicas de Chirón cuando expresa el deseo de que el cuerpo sin vida de Bassiano *sirva de almohada a nuestros apetitos voluptuosos*. Tamora apoya con sus palabras la acción de sus hijos contra Lavinia animándoles a inspirarse en el recuerdo del desmembramiento y muerte sacrificial de su hermano Alarbo por orden de Tito. Luego sale sin escuchar las súplicas de Lavinia: *Voy ahora al encuentro de mi amable moro y a dejar que mis hijos irritados desfloren a esa desventurada*.

Aarón ha buscado a dos de los hijos de Tito, Quinto y Marcio, y con el sombrío pretexto de mostrarles donde ha caído una pantera les conduce a un foso natural en donde arrojaron el cadáver de Bassiano. Mientras exploran el oscuro lugar creen advertir algo en el fondo. Marcio cae dentro y más tarde también Quinto al tratar de ayudarle. Tito había rogado a sus hijos que protegieran al emperador así que Saturnino se encuentra en las inmediaciones. Aarón se encarga, siguiendo la perfida consecución de sus planes, de conducirlo al foso. Saturnino escucha cómo los hijos de Tito dicen haber caído en una grieta en la que inexplicablemente se halla también el cadáver de Bassiano. Saturnino da órdenes de que venga el resto de los cazadores dispersos por el bosque. Tamora, al llegar, le entrega un escrito (previamente falsificado por Aarón) por el que se entera de que Quinto y Marcio planeaban dar muerte a Bassiano y que por su acción alguien no nombrado en la nota les compensará con una importante cantidad de oro; señalando el escrito con precisión el lugar en donde se halla escondido el oro. Siguiendo las instrucciones del escrito, Aarón (efectivo autor de la carta) desentierra el oro al pie de un árbol cercano.

Saturnino pregunta: *¿Quién ha encontrado esta carta?* Y Tamora responde: *Ha sido el propio Tito Andrónico*. Y Tito ratifica: *Sí he sido yo*. Efectivamente la carta la había encontrado Tito en el suelo porque previamente Tamora la había dejado caer para que Tito la encontrara. Al ser ininteligible su contenido, Tito no le dio importancia y Tamora se encargó de guardarla. Ahora Tamora no pierde ocasión de insinuar que Tito ha planeado la muerte de Basiano utilizando para ello a sus propios hijos. *¡Con qué facilidad se descubre al asesino!*, exclama Tamora. Y Saturnino creyendo total e ingenuamente las falsas evidencias programadas por Aarón y Tamora, acusa a Tito lleno de furia: *Dos perror nacidos de tí, perros crueles y sanguinarios han quitado la vida de mi hermano*. Y ordena a continuación que sean sacados del hoyo y puestos en prisión.

Tito ante la creciente sospecha de que es objeto de una conspiración, pero también ante su inquebrantable fidelidad al cesar, solicita la custodia de sus hijos en espera de obtener evidencias más seguras a favor o en contra de la culpabilidad de sus dos hijos. Saturnino se niega a conceder prórroga alguna. Tamora calma hipocritamente a Tito, asegurándole que rogará al emperador para que nada suceda a sus hijos.

Marco, advirtiendo la ausencia de Lavinia, la busca por el bosque. Cuando la halla se encuentra ante un ser enajenado. Demetrio y Chirón la han violado y luego han cortado su lengua y sus manos.

El destino espera a Tito con nuevos sufrimientos. El primero, la repulsa de los tribunos y del pueblo de Roma ante la indignidad que manifiesta el general al suplicar de rodillas, en la calle, que sus hijos sean puestos en libertad. La segunda, la noticia de que su hijo Lucio ha sido desterrado a perpetuidad al ser detenido cuando intentaba liberar de la prisión a sus dos hermanos. Y Tito en su cruel y doloroso caminar hacia el encuentro consigo mismo exclama:

*Lucio, insesato ¿No adviertes que Roma no es sino una madriguera de tigres? Los tigres necesitan una presa y Roma no tiene otra que ofrecer sino a mí y a los míos.*

Las palabras de Tito son nada menos que la percepción de que una vida entera al servicio de Roma ha sido perfectamente inútil. Que Roma no es sino una *madriguera de tigres*. Que habiendo dedicado toda su vida a servir un ideal indiscutible, ese ideal se derrumba ante sí. La conciencia de su fracaso, y de su derrota, se expresa ahora a través del yo. Los recientes y catastróficos acontecimientos: prisión de sus hijos; súplica humillante de clemencia de-

sóida; y el destierro de Lucio, han transformado su personalidad y su estado síquico. Y aquella sigue gobernada por el superyó es ahora una sique gobernada por el yo. El yo, centro decisario de la sique, ante el derrumbe de los ideales de Tito (Roma lo fue todo para él y ahora es sólo una *madriguera de tigres* en donde él y su familia son sistemáticamente devorados) desoye las instancias del superyó (sistemáticamente demolida su antes sólida construcción por los implacables acontecimientos) y se convierte el yo en el eje de la sique de Tito. Ya no existe una sique exclusivamente inspirada y estructurada por efecto del superyó sino una sique que está organizándose en función de la realidad y no en función de los ideales sublimados a partir de la realidad y canalizados por el superyó.

Pero los acontecimientos catastróficos que están reorganizando la sique de Tito no han terminado. Todavía no sabe nada de lo sucedido a su hija Lavinia y cuando ahora (3.I.) se presenta ante él portando las pruebas de la violencia y el horror cometidos contra su persona y mientras su hermano Lucio está a punto de caer fulminado por el dolor, Tito exclama: *Antes de que te viera mi dolor había llegado al colmo y ahora como el Nilo ya no conoce límites ¡Dadme una espada que corte también mis manos pues han combatido por Roma y combatido vanamente! ¡Han alimentado mis días y prolongando mis días para esta horrenda desgracia! ¡Las he tenido en balde en una plegaria inútil y no me han servido sino para usos sin resultado! Ahora todo el servicio que les pido es que la una me ayude a cortar la otra. Esta bien Lavinia ya no tenga manos pues resulta inútil tenerlas para servir a Roma.*

Nótese cómo en las palabras de Tito el dolor por el estado de Lavinia está inextricablemente relacionado con su decepción por Roma. Es decir, Tito percibe la realidad desde otra opción síquica: aquella que se consolida en torno a lo evidente, a la realidad objetiva, al campo del yo. El terrible ejercicio de la残酷 cometido contra la inocente hija del general desamortiza el superyó idealizado, equilibrando la sique hacia el fiel de la balanza síquica, el yo. El yo está dejando de ser un yo ideal (el ideal del yo del general era hasta ahora el superyó) para concederse su propia autonomía, un yo neutro, autónomo, capaz de considerar la realidad sin las propuestas fantásticas e idealizadas del superyó.

Entra ahora Aarón con la siguiente propuesta: *Tito Andrónico, el emperador mi amo me envía para decirte que si amas a tus hijos podéis, sea Marco, sea Lucio seas tú mismo, anciano, cualquiera de vosotros en fin, cortaros una mano y mandársela a mi sobera-*

*no, en pago te devolvera tus dos hijos vivos y que eso será el rescate de su crimen.*

Los tres quieren prestarse a que su mano sea la elegida para el terrible canje. Y mientras los dos últimos salen en busca de un hacha, Tito ordena a Aarón que proceda a cortarle la mano. Y la mano que mejor defendió Roma es seccionada por la mano del conspirador.

Saturnino vía Aarón (luego sabremos que Aarón no viene de parte de Saturnino sino que él mismo ha imaginado tan pérvida argucia) corta la mano de Tito. Síquicamente tal acción significa que el *hijo figurado*, es decir Saturnino (Saturnino ha llamado a Tito por dos veces *padre de Roma*), castra al padre invirtiendo la persecución castratoria universal (del padre al hijo) culminando este proceso en 5.3. cuando Saturnino, hijo figurado e ideal de Tito, asesine realmente a Tito. Esta interpretación de la mutilación de Tito es perfectamente posible y síquicamente coherente si se tiene en cuenta que Tito es padre simbólico de Saturnino y Saturnino el *hijo modelado* por Tito: hijo del superyó de Tito puesto que Saturnino es el mejor y el único que puede adaptarse y acoplarse al ideal (del superyó) de Tito) y *precisamente* por tal razón síquica (y por ninguna razón consciente ni lógica) fue “engendrado”, es decir, fue recreado a un nuevo estado del ser al ser proclamado emperador por su padre síquico, por Tito.

Dijimos en la primera parte de este trabajo que Tito se proyectó en Saturnino y le hizo una dotación de símbolos (regalos), o categorías síquicas, de las que el narcisismo de Tito suponía carecía Saturnino. Tito así recuperaba a Lavinia como esposa, reconstruía el incesto, impidiendo que sus hijos aspiraran a Lavinia como madre desplazada, y de paso convertía a Saturnino en un hijo más. Este nuevo hijo era aceptado por Tito como hijo porque siendo descendientes del último emperador representaba sus inamovibles ideales políticos: la monarquía hereditaria. La inmensa ironía de esta textura síquica movilizada en la obra consiste, como decíamos en el párrafo anterior, en que el hijo ideal (Saturnino) matará al padre; en que una persona síquicamente desplazada al rol de hijo fantástico destruirá a Tito que es el arquetipo de padre castrador, que enmascaró su potencia destructiva bajo la máscara de hierro del superyó.

Aarón antes de partir con la mano mutilada de Tito, declara en un aparte que todo ha sido una estrategia para burlarse de los Andrónico. Y al poco entra un mensajero que trae las cabezas de Quin-

to y Marcio y la mano de Tito que debió de servir para el canje. *Tus penas* —declara el mensajero— *constituyen la diversión del emperador.*

Marco, el prudente y fiel hermano de Tito, el gran moderador, símbolo del yo equilibrado universal, explota en dolor y comina a Tito a que busque consuelo en el suicidio. Tito, inmóvil, incrédulo ante una realidad abiertamente convertida en máquina para su destrucción se pregunta *¿Cuándo dará fin este espantoso sueño?*

Esta pregunta inicia el tercer gran movimiento síquico de la tragedia. Efectivamente el dolor del general, su sentimiento de humillación, la cadena de acciones desencadenadas contra su familia, el dolor ante una Roma que pasó impávida ante él cuando suplicó a todos de rodillas en la calle piedad para con sus dos hijos injustamente presos, él que hacía sólo horas había rechazado el trono imperial y que ahora su mano de caudillo ha sido cortada en un acto de venganza y残酷 excesivo y absurdo, todo esto es tan incomprendible que Tito duda de vivir sumergido en la realidad, antes bien que se halla condenado a vivir dentro de una terrible pesadilla.

El *espantoso sueño* inicia una nueva traslación de la sique del general, ahora y en esta etapa final de la tragedia, desde el yo al ello. Una regresión que se opera ante lo insopportable de la realidad y se dirige hacia instancias almacenadas en su memoria síquica: una vuelta hacia estadios pregenitales en donde el sadismo y el canibalismo volverán a reactivarse.

Antes de analizar este tercer y último gran movimiento de la obra, conviene detenerse en el recurso estilístico movilizado por Shakespeare para inducir en el lector (espectador) algo radicalmente necesario en toda tragedia: la universalización del dolor del héroe trágico, la serie de imágenes que reconvierten a escala cósmica el dolor individual del héroe. El tipo de propuesta a través de la cual asistimos a la intervención del destino como respuesta al pecado de orgullo del héroe que en esta tragedia y dentro de esta dinámica no es sino una modalidad de *hibris* bien concreta: el pecado de orgullo de Tito Andrónico por haber rechazado el trono que le daba la voluntad del pueblo y haber nombrado emperador a una persona inepta. El destino, en su movimiento arquetípico trágico, se ha movilizado en su contra por esas dos acciones de orgullo desmedido. Y la conciencia del dolor del héroe y las consecuencias de universalidad de ese dolor que asciende desde lo humano e individual hasta el cosmos mismo, las expresa estilísticamente Shakespeare en esta obra a partir del espectro semántico del concepto *lágrimas*:

*Si hubiera alguna razón para mis desgracias podría contener mi sufrimiento en ciertos límites. Cuando el cielo llora ¿no está la tierra inundada? Si los vientos se enfurecen ¿no se convierte el mar en furiosa, amenazando el firmamento con su seno inflado? ¿Y quieres una razón de este tumulto?. Yo soy la mar. Oye la violencia de sus suspiros; mi hija es el firmamento en lágrimas y yo la tierra. Es preciso que la mar sumergida e inundada por su continuo llanto se convierta en diluvio. Mis entrañas no pueden contener mi desesperación.* (3.2.).

Este dolor trágico, es decir, dirigido a reciclarse en una imaginaria cósmica (mar, tierra, etc.), no sólo obedece a la obligatoriedad que exige el arquetipo de lo trágico, sino a advertir la grieta síquica operada en el yo de Tito ante tanta realidad insufrible. En este momento cumbre del dolor, en el cual la realidad ya no puede ser tal sino que la realidad es *pesadilla*. Y la pesadilla surge desde los magmas síquicos más arcaicos del individuo. La pesadilla es parte del mundo del ello. Y desde ahora la conducta del general estará gestada por pulsiones regresivas que surgen desde estadios pregenitales y que culminarán en violencia incontrolada, en sadismo, y en pulsiones canibalísticas, en suma, en el conjunto de instancias que movilizan la sique de todo individuo como consecuencia del *trauma de nacimiento*. Es por ello que, y una vez cumplidos tales estadios regresivos, Tito muera. Fulminado por un presente, insopportable su sique se hunde en sí misma, en la búsqueda de sus estratos más arcaicos. Y la dinámica del impulso regresivo es tan potente que la muerte parece naturalmente incluida: la muerte es el tope en el que toca fondo la potencia dinámica de la regresión de Tito.

Cuando Marco, el prudente hermano de Tito, considera que sólo el suicidio podría exterminar tanto dolor, Tito explota en risa frenética. *¿Por qué te ries?* pregunta Marco. *Porque no me queda ni una sola lágrima que verter.* Luego, ante el abandono a la muerte abiertamente sugerida por Marco, responde con la venganza. Este proyecto de venganza que ahora surge desde lo más hondo de Tito va a ser también la razón de unión de los Andrónico. Una estrategia para responder cumplidamente a la conspiración que el poder ejerce sobre ellos (Saturnino es, cuando menos, culpable de negligencia y como su cargo exige responsabilidad es tan culpable como los que conspiran contra los Andrónico directamente). Y mientras ordena a su hijo Lucio que se vaya, puesto que está desterrado (pero que lo haga al campo de los godos y levante allí un ejército) en un

extraño ritual procesional, ordena a su hermano Marco recoja una de las cabezas y poniendo entre los dientes de Lavinia su propia mano cercenada y recogiendo él mismo la otra cabeza salen de escena.

La indudable teatralidad (utilizo el sentido peyorativo de la palabra) de este final de escena, no debe de hacernos olvidar (para entender el fondo de tan elocuente teatralidad) el aspecto grotesco que puede a veces ambientar los actos trágicos más puros. Pero además, estamos a una altura de la obra en donde la pesadilla, el sueño horrible, en suma, la distorsión de la realidad debe apuntar y convenir al estallido catastrófico final; sin olvidar el proceso regresivo pregenital de Tito Andrónico. El mundo de la infancia, de los sueños arquetípicos; el principio y el origen, el lugar en donde el terror es omnipotente. Esta procesión es un ritual, una conjura grupal hacia un destino desde ahora indisociable para los Andrónico: la venganza. Empieza, en efecto, su macabro peregrinar al templo del horror de la venganza. Los trofeos que portan los miembros del clan son los ornamentos, los signos y las pruebas de las intenciones vengativas. Ya no hay intención de enterramientos pomposos como los que abren la obra, no hay mausoleo posible. La familia Andrónico se devuelve al clan, a la horda, al origen. Esa procesión es una peregrinación al punto de partida de las pulsiones, al eterno retorno de la sique fracturada, a las pulsiones primigenias. Los instintos se desatan, se confabulan y se asocian en torno al totém familiar. Misterio, teatralidad (ahora la palabra ya está recuperada) y descenso a los infiernos del inconsciente colectivo; regreso a la primera violencia.

En la escena siguiente vemos a los Andrónico (Tito, Marco, Lavinia y al pequeño hijo de Lucio, de igual nombre), sentados a la mesa ("se ve un banquete preparado" dice la acotación). Una escena, pues, que se desarrolla en un ambiente síquico de *oralidad* (me refiero, claro es, a la *fase oral* del desarrollo de la libido), es decir, todo el ambiente escénico se pronuncia (emite signos objetuales constantes) que persiguen sutilmente manifestar la dinámica regresiva del héroe. Adviértase que el banquete (acto que, en principio, alude a algo festivo) está en realidad vinculado a la procesión con la que terminaba la escena anterior. Efectivamente, estamos ante un ritual de base que no es ni más ni menos que la *comunión* en su acepción, obviamente, más amplia. Al comer *juntos*, prolongan, internalizan bajo el símbolo de los alimentos la idea, el proyecto anterior asumido colectivamente: la venganza. Absorven y succionan ese espí-

ritu communalmente. La mente y el cuerpo de la unidad colectiva (el clan Andrónico) se llena del espíritu y el sabor (los sentidos) de la venganza. La aristocrática y refinada familia romana, es ahora una horda que ante una acción suprema (la supervivencia) se está emplazando social, ritual y síquicamente en la prehistoria, en el origen.

Durante el festín, un aparentemente leve incidente vuelve a mostrarnos los efectos de la regresión de Tito: Marco está golpeando algo en el plato y Tito le pregunta qué está haciendo. Marco le responde que está matando una mosca. Al oír esa respuesta Tito se escandaliza. Como si se tratara de una plañidera, llama asesino a su hermano; quizás esa mosca tuviera padres y hermanos, etc. Nadie que haya leído esta tragedia sin una perspectiva sicológica adecuada, podría aclarar la tremenda distorsión del fragmento ni, aún tan siquiera, apoyándose en la enorme densidad de significados que arroja la escena y esa escena, en la obra. Lo más cercano a una explicación aceptable partiría de la tesis de Martin Eslim (*The Theatre of the Absurd*), que sostiene que los orígenes del teatro del absurdo se remonta a ciertos parajes de la obra de Shakespeare, y el ensayista cita los parlamentos de algunos bufones en algunas comedias concretas. Sí, estéticamente hablando y olvidando distancias (cualquier experto sabe que tales distancias históricas a menudo no existen, como sucede aquí), este fragmento es una joya estética: un fragmento de la estética del teatro del absurdo, típico del siglo XX en una obra del siglo XVI. Nos permitimos salir al paso del hipotético coleccionista de fragmentos estéticos adelantador a la historia. Shakespeare no leyó a Freud, pero Freud no inventó el subconsciente sólo lo describió. El subconsciente es una "víscera" (perdónese la impertinencia) descrita por Freud pero que existió en el hombre desde su puesta a punto en el camino de la evolución. El animal fue hombre cuando tuvo voluntad e inteligencia y cuanto tuvo voluntad e inteligencia tuvo sique. Así es que las manifestaciones de la sique, las pulsiones, y las instancias de la sique sin saber cómo se originaban, las sintieron y las expresaron muchos hombres, artistas y no artistas. Quiero decir, que si *todo* en la obra de un genio está dispuesto y diseñado para producir el equilibrio significativo, el exabrupto del paraje de la mosca debe de tener un sentido preciso. Tal sentido es mostrar el desorden mental de Tito. ¿Qué desorden?, el de su infantilismo. El de su dinámica regresiva hacia instancias pregenitales. Tito como un niño histérico exagera, grita, relaciona infundadamente, insulta. En suma, Tito nos muestra —ahora quizás trivialmente— un eslabón más de su proceso regre-

sivo. Su actitud exagerada, vehemente, absurda, no corresponde al adulto Tito Andrónico que conocemos sino al ser devuelto a su génesis síquica por efecto de la crisis profunda que padece. La potencia del estrés acumulado y la voluntad de venganza han desplomado al yo, a ese yo que emergió para derrumbarse tan pronto. Esta escena garantiza el camino seguro que la sique de Tito ha emprendido hacia el ello. Shakespeare termina el tercer acto con esta escena lo cual subraya aún más la dimensión expectante que debe aflorar en el espectador ante un héroe que se comporta "incomprensiblemente".

En la primera escena del acto cuarto, Lavinia sumida todavía en el estado de enajenación mental producto de la violación y mutilación ejercidas sobre ella por Demetrio y Chirón, está leyendo, ayudada por el pequeño Lucio, un paraje de las *Metamorfosis* de Ovidio en donde se narra un hecho similar al sufrido en su propia persona. Es entonces cuando da muestras de querer comunicar algo. Lavinia sosteniendo un pincel entre sus dientes escribe sobre la arena del jardín los nombres de los causantes del atentado a su persona. Tito que en algún paraje recóndito de su sique todavía subsiste un cierto respeto por la figura del emperador y sus familiares, después de asombrarse por el hecho de que fueran los hijos de la esposa del emperador exclama: *Supremo dominador del mundo eres tan bajo para ver y oír sin conmoverte los crímenes que se cometan*.

Son, efectivamente, palabras del hombre que duda de la existencia de Dios y el contenido debemos recogerlo aislado de la parafernalia de historias entrecruzadas que Shakespeare utiliza no para hacer historia sino para construir una tragedia, es decir, la constatación de la situación ínfima que ocupa el hombre cuando se desatan sobre él los enigmáticos designios de las fuerzas superiores. Tito duda de la existencia de Dios y tal hecho tiene la fuerza y el esplendor literario de la blasfemia (la blasfemia, por ejemplo de Achab que quiere destruir porque las leyes que rigen el universo —calcula— son injustas). Fausto no está lejos de Tito Andrónico, ni el Renacimiento del existencialismo. Para la dedicación de Tito a la venganza, Dios ya no es un impedimento. Tito hizo ofrendas a los dioses y con esta frase las retira. Si Dios no reacciona ante tanta calamidad, Tito lo niega. Y si en un contexto puramente síquico Dios es una construcción del superyó nada en el mundo puede impedir a la sique de Tito sumergirse en el ello. El camino emprenido (procesión; banquete; mosca) está limpio de obstáculos.

La escena termina solicitando ayuda a su nieto Lucio. Esta sa-

lida de escena del hombre y el niño caminando el uno al lado del otro, vuelve a registrar la dirección regresiva de la sique de Tito. Tito sale con un niño mientras su sique marcha al encuentro de estadios infantiles: al encuentro síquico que porta en sí mismo; la niñez en la memoria síquica del adulto.

Las vacilaciones de la conducta del general se siguen expresando a través de acciones realmente ambiguas. Por un lado es consciente de establecer un plan para derrocar a ese poder que trata de fulminarlo. Por otro, en esa misma realización del plan observamos pruebas de infantilismo y de insensatez. En todo caso, el infantilismo y la insensatez son —como en Hamlet— la máscara que le permite realizar el plan a expensas de hacer pensar que desvaría, que él, el general Tito Andrónico, está loco. Se trata de los regalos que inopinadamente hace llegar a Demetrio y Chirón y que consisten en algunas de sus propias armas (que puede encerrar la irónica advertencia de que desde ahora voy a vencerlos sin armas). O la extrañaria acción de lanzar flechas a lo alto (al *cielo*, dice) desde un lugar próxima al palacio imperial, flechas que llevan mensajes a los dioses, reclamando la presencia en Roma de la Venganza y de la Justicia. Y la anécdota contenida en esta acción cuando acertando a pasar por allí un rústico, Tito le pide lleve al emperador un provocador mensaje. Acción, otra vez, insólita si no fuera porque de ella puede deducirse un plan escrupulosamente diseñado:

Tito tiene noticias, antes de emprender esta extraña acción, de que Lucio lleva bien su empresa de aliarse con los godos (ofendidos porque su reina Tamora no ha hecho nada por ellos desde su boda con el emperador de Roma). Tito ha convencido a sus allegados (prominentes miembros de la aristocracia romana) para que se unan a él en este acto de lanzar flechas al cielo que, tras su exotismo, encierra una clara provocación al emperador. Tito además utiliza al pobre rústico con la certeza de que el emperador, ante tan indigno mensajero y ante mensaje tan procaz, mandará matarlo, como así fulminantemente hace Saturnino. De esta forma, Tito involucra al pueblo en la conspiración ya que uno de sus miembros —el rústico— es ahorcado tan injustamente. Así pues, también sin armas el general sigue siendo un gran estratega. Pero también, no lo olvidemos, que Tito Andrónico sigue matando: la muerte del rústico es proyectada y conseguida por Tito para sus fines políticos inmediatos de venganza, aunque el ejecutor haya ido el ingenuo Saturnino.

Las gestiones de Lucio con los godos llegan a oídos de Saturni-

no. Y ahora entra Emilio, un noble romano, con la noticia de que los godos se disponen a atacar la ciudad. Saturnino consciente del descrédito de su gestión como gobernante calcula la escasa ventaja ante alianza tan temible (Lucio, muy querido por los romanos y aliado con el potente ejército godo). Su desesperación es aliviada por Tamora: *«El sol se eclipsa porque los insectos vuelan delante de sus rayos»*? Como la urgencia de la situación requiere resoluciones rápidas, concibe la idea de, por un lado, mandar un emisario para que convenza a Lucio se avenga a una entrevista en casa de su padre antes de iniciar las hostilidades; y, por otro, ella misma acompañada de sus dos hijos se dirigirá a casa de Tito para convencerle de que una reunión allí beneficiaría a todos. Tamora calcula que Tito, fulminado por el dolor y el desvarío, será fácil presa para sus planes últimos: reunir a todos sus enemigos en casa de Tito y acabar fácilmente con ellos. Pero lo que sucede es justamente lo contrario. Confiada en haber convencido a Tito, permite a sus hijos quedarse dentro de ella con la idea de proseguir el engaño; cuando en realidad es Tito quien reteniendo a los dos hijos de Tamora (culpables del criminal atentado cometido contra Lavinia) va a culminar sus planes de venganza.

Cuando Tamora se va, Tito ordena detener a Demetro y Chirón y luego los degüella, encargándose Lavinia de recoger la sangre en un recipiente. Luego Tito declara que hará un pastel con sus cuerpos para que Tamora coma a los que un día engendró. Y así sucederá. En el banquete preparado para celebrar las conversaciones de paz entre los dos bandos, Tito matará a su hija Lavinia, un ser irrecuperablemente alienado, declarando que los culpables originales de esta muerte son los hijos de Tamora, esos que ahora en forma de pastel come Tamora. Al oír tal declaración, Saturnino se abalanza sobre él y le da muerte. Al ver a su padre muerto, Lucio mata a Saturnino.

En esta factoría de producción de milagros (el planeta Tierra), ordenada misteriosamente para que a través de un proceso milenario (en millones de años) conseguir un producto llamado vida, surgió, con la aparición del hombre (con la aparición de la estructura vital más compleja y perfecta), la producción de muerte. El hombre inauguró un ciclo hasta entonces inédito en la naturaleza: la cadena de actos infinitos de violencia del hombre sobre su propia especie. Un derroche de energías (guerras) y de inteligencia (armamen-

tos) progresivamente más refinados, dispuestos para extirpar aquel milagro del planeta llamado vida y probablemente el lugar mismo del cosmos donde el milagro vino a posarse: como si en la cúspide de la evolución de la vida el proceso milenario tendiera a desandar lo andado, emprendiendo la vuelta hacia la nada. Si tal cosa sucede (como señalan los indicios más imparciales) se habrá cumplido una monstruosa y posiblemente shakespereana paradoja: la inteligencia, que sirvió al hombre para distinguirle de los animales, aseguró su propia destrucción.

Así pues, dos grandes etapas constituyen la historia presumible de la vida sobre el planeta. Desde el Princio a la aparición del Hombre; y desde el Hombre al Apocalipsis.

El universo vegetal se distingue del reino animal en que el primero se autoabastece de energía a través de la fotosíntesis. En efecto, las plantas transforman la energía solar que necesitan para su abastecimiento sin necesidad de destruir materia viva de otros para subsistir. La aparición de los mamíferos y de los vertebrados superiores inauguró un ciclo muy distinto, puesto que estas especies destruyen la vida de otros animales para convertirla en su aporte energético vital. Este fenómeno queda regulado porque el ecosistema contiene cada uno de los eslabones de la cadena biológica y por ello y, en esas condiciones, el equilibrio está garantizado. Sin embargo el hombre inauguró una acción tan trágica como inédita: El hombre es el único de los animales superiores que *sistemáticamente* ejerce la violencia sobre miembros de su misma especie. Si sólo en ocasiones de excepcional estrés un león mata a otro león, son sistemáticos y prácticamente infinitos los actos de violencia que el hombre ejerce sobre el hombre.

Freud descubrió una pulsión de parricidio universal en la estructura del complejo de Edipo. Un mecanismo síquico que genera pulsiones de violencia desde el hijo universal al padre universal. La insistencia parricida no debe hacernos olvidar que es el padre quien primero ejerce la violencia filicida y que sólo opcionalmente desencadena la respuesta parricida. Es efectivamente el filicidio el tipo de violencia que más víctimas se ha cobrado en la historia de la humanidad. Si el filicidio es por ello constante en las obras de Shakespeare, en *Tito Andrónico* su manifestación es tan sutil que sólo a la luz del sicoanálisis puede apreciarse su hondísimo alcance.

En todo caso no es durante el complejo de Edipo en donde se crean los impulsos violentos que por su posterior desplazamiento originarían el estado de violencia histórica que vive la humanidad

desde su origen. El sicoanálisis ha descubierto que la violencia se genera y tiene su origen en los actos sumamente complejos que debe realizar el recién nacido para conseguir su incorporación regular al mundo.

Las condiciones extremadamente confortables en las que se desarrolla el feto; los beneficios alimentarios que obtiene parasitariamente vía cordón umbilical; un *yo ideal*; un superyó inactivo; y la ausencia de pulsiones tanáticas constituyen las características básicas descritas por el sicoanálisis en el transcurso del desarrollo fetal.

El sicoanálisis conoce por *principio de Nirvana* la ausencia de placer y la armonía ininterrumpida que rige la vida prenatal. La vida postnatal, muy al contrario, se caracteriza por estructurarse episódicamente: Placer/displacer; sueño/vigilia; tensión/relajación, etc. Eligiendo el principio de Nirvana como el estado distintivo más seguro de la vida fetal, notamos como el nacimiento se constituye en la primera formación traumática del individuo y en el origen de la fase postnatal.

El *principio de Nirvana* queda aniquilado con el nacimiento. Momento en el que se interrumpen todos los factores que generan la ausencia de placer: acomodo uterino; ludismo amniótico; temperatura constante; alimentación parasitaria, etc. Esta pérdida del confort primigenio repercute de inmediato en la sique del que está naciendo. El *yo ideal* se escinde de su permata idílica con el ello arcaico y deja de mimetizarse con el contenido de las imágenes filogenéticas servidas por ese ello. Esta acción de escisión (el yo se escinde del ello), ha sucedido como respuesta del yo a la alerta del superyó ante la inédita situación que actúa en el campo síquico por efecto del nacimiento. Efectivamente, el superyó totalmente inactivo durante el período fetal se activa ahora por efecto de la alerta procedente del mundo externo, inaugurada por la crisis del nacimiento, y esa percepción de alerta del mundo externo es recogida por el yo, el cual reacciona escindiéndose del ello. Así pues, el nacimiento anula la singular disposición del aparato síquico fetal y, por vez primera, el superyó consigue establecer relaciones con el yo.

A la crisis por la pérdida del confortable ambiente uterino, debe agregarse inmediatamente la invasión de nuevas sensaciones procedentes del mundo externo y recogidas por el sujeto a través de todos sus sentidos (tacto, vista y oído especialmente) antes desconocidas perceptivamente por el recién nacido. A este cúmulo incesante de placer deberá añadirse el ocasionado por el aire al invadir los pulmones e iniciar la respiración y, poco más tarde, al

movilizarse el complicado aparato digestivo también por primera vez. Y es precisamente la iniciación del complejo mecanismo que dirige al recién nacido desde una situación alimentaria parasitaria (ahora claudicada por el corte del cordón umbilical) hasta la nueva fuente abastecedora del pecho materno lo que genera las primeras pulsaciones de violencia en el individuo; es el momento determinante en el cual el ser humano se orienta *necesariamente* hacia la violencia.

El sujeto al sentir hambre por vez primera, es orientado por el instinto tanático (que se manifiesta ahora por vez primera) a consumir la materia orgánica almacenada en el propio cuerpo del recién nacido. Es decir, el sujeto obtiene una fuente de satisfacción que palió temporalmente la crisis al servirse de sustancias nutricias almacenadas en su propio cuerpo y como corolario de las existencias de subsistencia dictadas por el instinto tanático. Como esa fuente abastecedora del sujeto en el propio sujeto es perecedera, el instinto tanático orienta al sujeto hacia el pecho materno. Es importante anotar que el estímulo que dirige al recién nacido hacia la madre es de violencia y tiende a perpetuar las pulsiones canibalísticas que ejerció el sujeto antes sobre su propia persona. La única "intención" que dirige al bebé hacia la madre es la de alimentarse de ella, es decir, la de *comérsela*. De hecho, y siendo rigurosamente estrictos, lo que hace el bebé es traspasar a su aparato digestivo materia viva extraída sádicamente desde el cuerpo de la madre al suyo propio para abastecerse. Y son, pues, impulsos sádicos y canibalísticos (*las primeras manifestaciones de violencia de todo ser humano*) los que orquestan el instinto tanático con el fin de que el sujeto pueda seguir viviendo.

El niño encuentra en el pecho materno no sólo satisfacción a su hambre sino que paulatinamente va descubriendo un cúmulo de satisfacciones asociadas al uso de la nueva fuente nutricia y a la madre en su totalidad. Ella le sostiene y mece (reproduciendo efectos anteriores de su estancia uterina); le arrulla (y reencuentra sonidos maternos captados antes a través de las paredes abdominales de la madre) y explora bajo su cálida tutela el primer *mundo externo*. De esta forma, la figura materna reconquista en la sique del niño la figura de protección, alivio, defensa, alimento y vida que otra vez produjo en el sujeto. Y del sádico ataque inicial, el niño aprende el amor. El amor en el objeto, primero atacado y luego convertido en añorado al entenderlo como fuente inagotable de beneficios.

Así pues, del mismo modo que la violencia sirvió para sacar al

sujeto de la crisis profunda a la que le sometió el trauma de nacimiento, el amor encontrado paulatinamente en el objeto violentado, sumerge, inhibe, inutiliza, y posterga hasta los parajes más recónditos de la memoria síquica la *violencia funcional*. Sin embargo el estrés que puede padecer el individuo debido a la tensión ambiental y al medio familiar, social, político, etc. puede hacer que ese individuo regrese a las fuentes de la violencia primigenia, inspirándose aberrantemente en ella para el desencadenamiento neurótico (pero extremadamente cotidiano) de las innumerables formas de violencia que rigen el comportamiento entre los hombres.

La tragedia *Tito Andrónico* describe con fidelidad la historia síquica de un héroe cuya sique estuvo al principio de la obra regida por el superyó pero acuciado luego por aquello que con tanto esfuerzo defendió, Roma, trasladar al yo el control de sus acciones. Sin embargo, la progresiva incidencia de hechos negativos sobre la persona del héroe dió paso a una nueva prioridad síquica, establecida ahora por el ello. Desde esta situación final que coincide con su regresión más profunda, el héroe extrae del fondo más arcaico y desde su procedencia más remota (el trauma de nacimiento) el material de violencia en estado más puro y primigenio: el sadismo y el canibalismo.

La debilidad de Tito Andrónico se origina en el centro mismo de su virtud (como Próspero, cuyo exceso de pasión por el estudio le hace olvidar el gobierno y es derrocado): su excesivo amor por Roma le impide calibrar objetivamente sus actos y ser justo con los que le rodean. Pero ese amor por Roma nos parecía dictado por un patriotismo mecánico que extinguía la necesaria humanidad que debe regir el comportamiento de los hombres. Tantos hijos muertos en el campo de batalla convierten en sospechosa la aparente estabilidad síquica del primer Tito. Sus obsesiones por Roma le han impedido hacer justicia con sus hijos, llegando incluso a asesinar a Mucio en defensa del muy dudoso honor del emperador. Y cuando Roma le desplaza de su permanente actividad filicida, poniendo en prisión a dos de sus hijos, es entonces cuando Tito empieza a advertir (extraña paradoja típicamente humana) el error de su exceso de amor por Roma. Convertido en objeto de una conspiración perfectamente orquestada, se ve asaltado por incontables desdichas que tienen la ventaja de hacerle vislumbrar su posición con justicia y mesura. Sin embargo, la enorme acumulación de agresiones a su persona y a los suyos acaba produciendo una fuerte regresión al campo síquico de ello original y a extraer de etapas síquicas muy antiguas (las originadas en el trauma de nacimiento), impulsos

nítidamente sádicos y canibalísticos. Y, por fin, el anhelo regresivo de Tito le conduce a buscar su propia muerte. La inmediata laxitud producida después de asesinar a su hija y aprovechada por Saturnino para matarlo, está coherentemente asociada al deseo de su propia aniquilación y a perpetuarse en el ideal materno (volver a donde surgió). De esta forma, Lavinia se habría trasladado en su fantasía final a ocupar la figura materna (primero esposa, luego hija —etapa del yo—, y ahora madre). Lavinia le proporciona ahora a Tito una gratificante fantasía final de muerte, es decir, de disolución síquica en la fuente misma de la vida, en la propia madre. Sí, en la muerte de Tito Andrónico atisbamos el deseo irracional y profundo de, haciéndose insopitable la vida, buscar integrarse en la muerte siguiendo el impulso regresivo hasta sus más profundas consecuencias, esto es, a su inserción síquica en el campo fantástico de la madre consiguiendo su propia disolución gratificante en el ámbito del principio de Nirvana.

### CUADRO REGRESIVO DE TITO ANDRONICO

	ELLO	YO	SUPERYO
MUERTE	←	←	←
Como devolución al origen	Salida procesional de los Andrónico (3.1.). Banquete de los Andrónico (3.2.) Episodio de la mosca (3.2.) (3.2.)	Quinto y Marcio en prisión (2.3.). Lucio desterrado (3.1.). Tito suplica la libertad de sus hijos (3.1.) Violación y mutilación de Lavinia (2.4).(3.1.) Mutilación de la mano de Tito (3.1.) Mutilación y muerte de Quinto y Marcio (3.1.)	Victoria sobre los godos Muerte de Alarbo (1.1.) Rehusa ser emperador (1.1.) Nombramiento de Saturnino (1.1.) Muerte de Mucio (1.1.) Lavinia como esposa
Lavinia como madre	Venganza directa sobre Saturnino (4.3.) Asesinato de Demetrio y Chirón (5.2.) Muerte de Lavinia (5.2.)	Lavinia como hija	

## **TEMÁTICA Y CARACTERIZACIÓN EN *HARD TIMES***

**Susana ONEGA**

Críticos de las tendencias más diversas coinciden hoy en afirmar que *Hard Times* ocupa un lugar singular en la producción literaria de Charles Dickens. Tradicionalmente relegada a un segundo plano, hasta que F.R. Leavis la rescató del olvido con su conocido artículo “The Novel as Dramatic Poetry”: *Hard Times* (1948), la única novela “industrial” de Dickens ha planteado a la crítica una serie de interrogantes que la diferencian del resto de sus novelas.

Cuando Dickens se decidió a entrar en la controversia industrialista el género estaba ya bien establecido y tenía, por tanto, asegurada una buena recepción por parte del público. Según Earle Davies (1969:68) lo que decidió a Dickens a elegir un tema de estas características fue la lectura del manuscrito de *North and South* de Elizabeth Gaskell, que ésta debía publicar precisamente detrás de *Hard Times* en *Household Words* y, aunque no se puede asegurar que la lectura de *North and South* ejerciera sobre Dickens una influencia decisiva, sí logró al menos suscitar reticencias en Elizabeth Gaskell:

She was using the same subject matter, as anyone who wishes to examine *North and South* can see. Mrs Gaskell read the instalments of *Hard Times* with growing

uneasiness, and even seems to have been suspicious (apparently with good reason) that Dickens was stealing her thunder as well as appropriating her material. (p. 68).

Deseo de emulación o necesidad de seguir una moda establecida, lo cierto es que Dickens se impuso con *Hard Times* un tema y un medio que le resultaban cuanto menos poco familiares: su conocimiento del Norte industrializado era realmente escaso y su comprensión de la realidad laboral de la clase obrera estaba muy limitada por su educación medio-burguesa y su exacerbada conciencia de clase. Humprhy House (1941:206-8) en *The Dickens World* ha comentado las notas que Dickens escribió en *Household Words* a raíz de su visita a Preston en 1854 para observar de cerca el desarrollo de una huelga del algodón. De sus comentarios se deduce que Dickens no esperaba el comportamiento ordenado y civilizado de los huelguistas, lo que evidencia su desconocimiento de la realidad laboral y sobre todo sus prejuicios contra los movimientos obreros.

En "Charles Dickens", en *Inside the Whale* (1940:12-14), George Orwell asimismo destaca la dificultad del autor para moverse en el ámbito laboral, que se refleja en la ausencia casi absoluta de obreros entre los personajes de sus novelas:

If one examines his novels in detail, one finds that his real subject matter is the London commercial bourgeoisie and their hangers on lawyers, clerks, tradesmen, innkeepers, small craftsmen and servants. He has no portrait of an agricultural worker, and only one (Stephen Blackpool in *Hard Times*) of an industrial worker... If you ask any ordinary reader which of Dickens's proletarian characters he can remember, the three he is almost certain to mention are Bill Sykes, Sam Weller and Mrs Gamp. A burglar, a valet and a drunken midwife -not exactly a representative cross-section of the English working class. (p. 109).

En *Hard Times*, por tanto, Dickens se aparta del ámbito que le es más familiar: la clase media londinense, para adentrarse en un mundo que le resulta desconocido, y ello se plasmará en la obra en la tendencia a salirse del tema y en una extraña elección de imágenes y símbolos.

En "The Rhetoric of *Hard Times*" (1966) David Lodge analiza formalmente la descripción que Dickens hace de Slackbridge, el dirigente sindicalista, y demuestra cómo los prejuicios burgueses del autor se abren camino a través de su prosa para ofrecernos el retrato, no de un líder sindicalista, sino de un agitador profesional. Lodge termina su análisis diciendo:

The failure of understanding here reveals itself in the first place as a failure of expression. (p. 95).

La observación de David Lodge podría aplicarse en general al planteamiento de la novela. En primer lugar, quien comience a leer *Hard Times* habiendo oído decir que se trata de una novela "industrial", quedará sorprendido al ver lo escasas que son las referencias directas a su problemática: nunca se nos permite cruzar las verjas de las fábricas o las bocas de las minas para adentrarnos con los obreros por hornos, talleres o tajos. Sólo una vez se nos permite asistir a un mitin obrero y en él, significativamente, Stephen Blackpool, el único obrero con voz propia en toda la obra, va a ser repudiado por sus compañeros por su negativa a sindicarse. Es decir, el obrero que Dickens nos ofrece como prototipo es un individualista, un hombre que insiste en afirmar su independencia frente a sindicatos y patronal y que se rige por un código romántico de lealtad personal:

'No one, excepting myself, can ever know what honour, and what love and respect I bear to Rachael, or wi' what cause when I passed that promess, I towd her true, she were th'Angel o' my life. 'Twere a solemn promess. 'Tis gone fro me, for ever' (p. 175).

Stephen Blackpool se caracteriza como un hombre de honor, capaz de sacrificar su puesto de trabajo y el afecto de sus compañeros a la palabra dada. Su código de comportamiento es irreal y apunta a una relación con el mundo de la novela sentimental, de la que sin duda desciende. La esposa alcohólica, el amor imposible de Rachael, el sacrificio del trabajo al honor, su extrañamiento de Coketown y la vuelta presurosa y fatal a reparar el daño hecho a su buen nombre constituyen de por sí un catálogo suficiente de clichés que evidencian la procedencia romántica de Stephen Blackpool.

Pero si el único obrero con voz propia de *Hard Times* resulta extrañamente inadecuado desde un punto de vista realista, no lo son menos las descripciones de las fábricas, o de la propia Coketown:

The lights in the great factories, which looked, when they were illuminated, like Fairy palaces. (p. 84).

...  
The Fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown... (p. 89).

(Coketown) A town of red brick, or of brick that would have been red if the smo-

ke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. (p. 44).

Las fábricas que parecen "palacios de hadas", la ciudad con el aspecto de un "indio pintarrajeadó", el obrero con un concepto aristocrático del honor y del servicio a la dama, son datos que evidencian la tendencia de Dickens a apartarse de un tratamiento realista del tema en favor de un tratamiento romántico. Pero es que todos y cada uno de los personajes que aparecen en la obra están descritos a base de una imaginería fantástica:

— Los hijos de Mr Gradgrind ven a éste como "a dry Ogre chalking ghastly white figures (on the blackboard)" (p. 32).

— Bounderby vive en "the red brick castle of the giant Bounderby" (p. 162).

— Mrs Sparsit es "The Bank Dragon, keeping watch over the treasures of the mine" (p. 131).

— Mrs Pegler es "an old woman who seems to have been flying into the town on a broomstick now and then" (p. 197).

— James Harthouse es "a kind of agreeable demon who had only to hover over him (Tom)" (p. 150).

Es fácil ver a través de ejemplos como éstos que Dickens buscó deliberadamente organizar su relato con elementos extraídos del romance y del cuento de hadas, rechazando un planteamiento realista. La inadecuación entre temática y método, si realmente existe, dependerá por tanto, de nuestra capacidad para comprender y aceptar el planteamiento propuesto.

Pero veamos ahora cómo da vida Dickens a sus personajes. A menudo, en sus obras en general, Dickens utiliza una técnica que consiste en identificar el aspecto físico de un personaje concreto, e incluso sus posesiones personales, con su carácter. Así, por ejemplo, la casa de Mr Gradgrind comparte con su dueño la simetría, la regularidad, la monotonía y la solidez, rasgos todos ellos que apuntan a la obsesión del "squire" por la filosofía Utilitarista:

A very regular feature on the face of the country, Stone Lodge was. Not the least disguise toned down or shaded off that uncompromising fact in the landscape. A great square house, with a heavy portico darkening the principal windows, as its master's heavy brows overshadowed his eyes. A calculated, cast up, balanced, and proved house. Six windows on this side of the door, six on that side; a total of twelve in this wing, a total of twelve in the other wing; four and twenty carried over to the back wing ... (p. 33).

Aquí, la enorme mole cuadrada de la casa se relaciona con el rostro de Mr Gradgrind a través del símil entre el "pesado pórti-

co" y las "cejas pesadas", convirtiendo a Stone Lodge en la materialización de su obsesión con "the hard facts"; mientras que la insistencia en su regularidad, en su perfecta cuadratura y distribución matemática de las ventanas, nos envía a la descripción de Mr Gradgrind como un hombre tanto física como mentalmente "cuadrado":

...The speaker's square forefinger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the schoolmaster's sleeve. The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellorage in two dark caves, overshadowed by the wall... The speaker's obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders (p. 23).

El uso anafórico de "square" actúa en el párrafo citado con contundencia desprovista de sutileza para inculcarnos una idea que compendia y diferencia el carácter de Mr Gradgrind, del mismo modo que la mansión de Bounderby y el propio banco, con sus relucientes placas de latón reflejan y refuerzan la impresión de jactancia, vanagloria y estupidez del acaudalado banquero y hombre de negocios, reflejando su característica distintiva que se resume en la calidad de su voz:

That brassy speaking-trumpet of a voice of his (p. 37).

Bounderby es un compendio viviente de los defectos del empresario adinerado que intenta tomar el puesto de privilegio social secularmente reservado a la aristocracia terrateniente; por ello es apropiado que la mansión de Bounderby haya sido comprada a un aristócrata arruinado y que tenga a su servicio a Mrs Sparsit, que se considera una dama, como es apropiado que la forma de conexión entre la mansión y Coketown sea el ferrocarril, ese símbolo internacional de la revolución industrial, o que Bounderby se niegue a criar más caballos de los que necesita para montar, rechazando una actividad aristocrática por antonomasia: la cría de caballos. En "Some Observations on the Language of Dickens" (1961: 20-21) Randolph Quirk ha analizado la forma en que Dickens conecta la figura de Bounderby con la mansión y el banco a través del uso anafórico del término "brass" y cómo el adjetivo "brassy", además de subrayar su petulancia y fanfarronería, sugiere al mismo tiempo que Bounderby es "a brazen liar", un "embustero redomado", anticipándose una característica de Mr Bounderby que descubriremos al final.

Tanto en el caso de Gradgrind como en el de Bounderby, la

identificación de las casas de ambos con un atributo de su carácter e incluso de su físico conduce a una gran estilización de los personajes, cuya identificación descansa sobre un dato concreto: "fact", o "square facts", en el caso de Gradgrind; "brass" en el de Bounderby. Lo mismo ocurre en mayor o menor medida con el resto de los personajes. Así, Mrs Sparsit se identifica con su "Roman nose" que alude a su alta cuna (y también a su altivez), mientras que su tía abuela, Lady Scadgers, se asocia con su "mysterious leg", que lleva ocultando en la cama durante más de catorce años. La "misteriosa pierna" de Lady Scadgers actúa como símbolo de aquello que la aristocracia tiene de desconocido y de decadente para el común de los mortales, mientras que Mrs Gradgrind se decanta como víctima del Utilitarismo a través de su ausencia de vitalidad "always taking physic without effect, and who, whenever she showed a symptom of coming to life was invariably stunned by some weighty piece of fact tumbling over her (p. 38). La degradación moral de Tom Gradgrind, en fin, se sintetiza en el apelativo "the whelp".

Esta técnica de síntesis que reduce a cada personaje a un rasgo distintivo, se justifica por la necesidad de asegurar que el lector de una publicación periódica como *Hard Times* sea capaz de reconocer de inmediato a cualquier personaje de la novela, aunque lleve semanas sin intervenir en la trama, pero es criticable al obligar al autor a describir personajes estáticos, que no pueden madurar o evolucionar. En "The Rhetoric of *Hard Times*" (1966) David Lodge hace ver cómo Dickens sacrifica la verosimilitud del relato a la necesidad de hacer comprender al lector que Tom Gradgrind ha pasado de ser un niño —victima inocente del sistema educativo impuesto por su padre— a un adulto egoísta y malvado, dejando caer sobre sus hombros el apelativo "the whelp":

Whelp is a cliché, and it will be noticed that the word is first used by Harthouse and then adopted by the novelist in his authorial capacity. When a novelist does this, it is usually with ironical intent, suggesting some inadequacy in the speaker's habits of thought. Dickens plays on Gradgrind's "facts" to this effect. But in the case of Harthouse's "whelp" he has taken a moral cliché from a character who is morally unreliable, and invested it with his authority as a narrator... This gives away the fact that Tom is being forced into a new rôle half through the book (pp. 95-96).

La credibilidad del narrador se pone en entredicho en este caso porque hace suya la opinión de Harthouse sobre Tom Gradgrind, pero además porque nos obliga a aceptar el nuevo papel de Tom

sin darnos elementos de juicio que nos permitan rastrear su envilecimiento progresivo. En este sentido podría decirse que Dickens organiza la novela en base a una serie de personajes estáticos, unidimensionales, tipos, más que individuos, incapaces de crecer o de cambiar moralmente, que representan roles simplistas, típicos de una sociedad industrial: Blackpool, el obrero; Slackbridge, el sindicalista; Gradgrind, el "squire" defensor de los presupuestos teóricos de la industrialización; Bounderby, el hombre de acción capaz de llevar a la práctica dichos presupuestos; y Tom, Louisa y Bitzer, las víctimas del sistema pertenecientes a la nueva generación.

Dickens describe a sus personajes como si sólo tuvieran una calidad y ello le obliga a limitar sus actuaciones al campo al cual son representativos. Así, por ejemplo, la primera vez que tenemos ocasión de contemplar a Mr Gradgrind le vemos embebido en la operación de inculcar los principios del Utilitarismo a los niños de la escuela y en los capítulos siguientes veremos como la defensa y divulgación de la filosofía Utilitarista se convierte en la única área de actividad del "squire" proyectándola a los aspectos más recónditos de su vida, tanto privada como pública. Según esto, podría decirse que la existencia de Mr Gradgrind depende exclusivamente de la supervivencia del sistema Utilitariista, de forma que su fracaso comporta necesariamente su derrumamiento moral. Gradgrind no es capaz de aprender y transformarse tras sufrir la catártica revelación de Louisa y tras constatar su fracaso educativo en Tom y Bitzer, porque, como personaje, es inconcebible separado del Utilitarismo.

Otro tanto sucede con la actividad de Mr Bounderby, encauzada a subrayar únicamente su condición de "self-made man". Lo mismo que Gradgrind está obsesionado con el Utilitarismo, Bounderby lo está con su imagen de hombre de acción, regido por el principio Metodista, "God helps who helps himself"; por ello desarrolla un culto extraordinario del "yo" que se sintetiza en la manía de repetir "I am Josiah Bounderby of Coketown". Esta muletilla que se repite a lo largo y a lo ancho de la novela, tiene funciones diversas: por una parte, el nombre de pila judío evoca la rapacidad del banquero y su condición de explotador de Coketown, mientras que la unión del apellido con el nombre de la ciudad, actúa irónicamente, ofreciéndonos (en un hombre que se jacta de haber crecido en el arroyo) un remedio irónico de título aristocrático (como si dijéramos, por ejemplo, "Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park). La ironía es acerba al final de la novela, cuando se descu-

bre que Bounderby no nació en el arroyo, ni se crió en él, sino en el seno de una familia de comerciantes de clase media, que se desvivió por ayudarle. Con este descubrimiento el mito del hombre hecho a sí mismo se derrumba y con él la entidad del personaje: Bounderby, lo mismo que Gradgrind, son personificaciones vivientes de conceptos abstractos y por ello son incapaces de evolución o aprendizaje.

El aniquilamiento moral de Mr Gradgrind y la exposición de Bounderby como un embustero redomado sintetizan la posición de Dickens con respecto a la filosofía utilitarista y al sistema capitalista. Frente a la primera, y a través de Sissy Jupe, Dickens propone como alternativa un tipo de educación más humano, que fomente nuestra intuición, nuestra creatividad y nuestra capacidad afectiva. Frente a la segunda, Dickens propone una visión idealizada del mundo del circo que podríamos resumir, con palabras de Mr Sleary, en la necesidad de alternar el trabajo con la diversión:

People muht be amuthed. They can't be alwayth a learning, nor yet they can't be alwayth a working, they an' made for it (p. 298).

Desde un punto de vista realista, la solución es pobre e inapropiada, como no ha dejado de ver la crítica:

As long as the circus folk represent a kind of life that is anarchic, seedy, socially disreputable, but cheerful and humane, they are acceptable and enjoyable. But when they are offered as agents or spokesmen of social and moral amelioration, we reject them.

David Lodge (1966: 133) rechaza la alternativa del circo porque carece de validez moral: ni se puede aceptar el complot para liberar a Tom Gradgrind de manos de Bitzer, por muy antipático que nos resulte, éste ni se puede aceptar, por conformista, la solución de alternar el trabajo con un poco de placer.

Pero si la alternativa del circo es inadecuada desde un punto de vista realista, no lo es desde un planteamiento simbólico, en el que tienen cabida fábricas como palacios de hadas, personajes como ogros y dragones, donde las viejas vuelan en escobas y los hermanitos desamparados se protejen mutuamente. En el mundo fantástico de personajes unidimensionales y estáticos de *Hard Times* la solución al conflicto no tiene por qué adecuarse a conceptos tradicionales de moralidad: la fuga de Tom, en la que participan decisivamente un perro y un caballo amaestrados, tiene toda la fuerza

de un sueño propiciatorio capaz de plasmar nuestros deseos, de manera que, más que una transgresión de la ley, supone una liberación de la realidad palpable, de la sujeción al mundo de los "square facts" a través de la fantasía. En este sentido, la aceptación de Mr Gradgrind del esquema de huída propuesto por Mr Sleary simboliza su apertura al mundo de la fantasía en el que todo es posible, en el que los animales comprenden y los malvados arrepentidos, transformados en payasos, tienen una segunda oportunidad en la vida.

De todos los géneros literarios, la sátira es el único que, buscando evidenciar los males y la corrupción del presente con el fin de procurar una reforma de la sociedad, produce visiones del mundo deformadas convenientemente a base de alteraciones de perspectiva. Así, para hablarnos de los defectos de la Inglaterra de su tiempo, Swift nos mostró el mundo fantástico de los viajes de Gulliver, y aunque el planteamiento es inverosímil desde un punto de vista realista, la óptica elegida en *Gulliver's Travels* permite al lector obtener una visión original e inquietante de la sociedad inglesa que un enfoque tradicional no habría podido revelar. Al crear una ciudad industrial como Coketown en un mundo fantástico de palacios encantados, hadas y ogros, Dickens, como Swift, nos obliga a desenfocar nuestra perspectiva. Y en lugar de achicarnos en Liliput o de agrandarnos en Brobdingnag, lo que se nos pide es que envolvamos la realidad en la irrealidad, que convirtamos Coketown —el símbolo del progreso materialista— en el producto monstruoso y ridículo de una mente enferma de liberalismo capitalista. Coketown es tan irreal como impracticable es la filosofía Utilitarista y monstruosos sus defensores; por ello debe ser descrita como algo fantástico e inconcebible. Enfocado así, como una inversión irónica dentro de la tradición satírica, el elemento fantástico de *Hard Times* se convierte en símbolo apropiado, la realidad de Coketown se hace irreal y la fantasía toma el puesto de lo que se sueña como realizable, de aquello a lo que se aspira:

Thinking no innocent and pretty fancy ever to be despised; trying hard to know her humbler fellow-creatures, and to beautify their lives of machinery and reality with those imaginative graces and delights, without which the heart of infancy will wither up, the sturdiest physical manhood will be morally stark death, and the plainest national prosperity figures can show, will be the Writing on the Wall. (p. 303).

**NOTAS BIBLIOGRAFICAS**

- LEAVIS, F.R. 1942. "The Novel as Dramatic Poetry: *Hard Times*". Reprinted as "Hard Times: An Analytic Note". In Leavis, F.R., *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. (1980: 258-83).
- DAVIS, Earle. 1963. "The Social Microcosmic Pattern". In Davis, Earle, *The Flint and the Flame: The Artistry of Charles Dickens*. Columbia: University of Missouri Press. London: Victor Gollanz Ltd. (1963: 214-23). Reprinted in Edwards Gray, Paul (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall (1969: 68-77).
- DICKENS, Charles. 1954. *Hard Times*. In *Household Words*. April 1st-August 12th. London. Reprinted. Madrid: Alhambra (1981).
- HOUSE, Humphry. 1941. *The Dickens World*. London: Oxford University Press.
- LODGE, David. 1966. "The Rhetoric of *Hard Times*". In Lodge, David. *The Language of Fiction*. New York: Columbia University Press. London: Routledge and Kegan Paul Ltd. (1966: 145-63). Reprinted in Edwar Grary, Paul (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. (1969: 86-105).
- ORWELL, George. 1940. "Charles Dickens". In Orwell, George. *Inside The Whale and Other Essays*. London: Martin Secker and Warburg Ltd.: 12-14. Reprinted in Edward Gray, Paul (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. (1969: 109-111).
- QUIRK, Randolph. 1961. "Some Observations on the Language of Dickens". In *Review of English Literature* II: 20-21.

## LAS CUITAS INTERPLANETARIAS DE EVA

Carmen OLIVARES

Parece fuera de toda duda que el tema de la tentación de Eva ejerció una fascinación hipnótica en el Profesor C.S. Lewis. No solo le dedica amplios comentarios en su ya clásico *A Preface to Paradise Lost* (1965 (1942)), sino que en su obra de creación literaria también se deja llevar de la atracción por este tema. La tentación de Eva —o su remedio extraterrestre— ocupa en efecto un papel predominante en la obra central de su Trilogía de Ciencia Ficción *A Voyage to Venus* (1943). En sus dos libros, el crítico y el de ficción, muestra el autor una notable congruencia de pensamiento respecto al alcance y repercusión de este acontecimiento (la tentación y subsiguiente caída de Eva), tan trascendental en el marco de las creencias cristianas de todas las denominaciones.

La novela de Lewis tiene respecto del libro inspirador *Paradise Lost* un notable rasgo diferenciador y es que acaba bien, es decir, el tentador no consigue su objetivo y la noble pareja primigenia sigue habitando el paradisiaco planeta Venus (mencionado con el eufónico nombre de Perelandra) en un estado de inmaculada inocencia prelapsaria. Es manifiesto cómo Lewis reproduce en su novela el mismo esquema ideológico-religioso, cosa nada sorprendente a la vista de las sólidas e inquebrantables convicciones morales del autor.

Las escenas de la tentación en *Paradise Lost* son lo suficientemente bien conocidas como para que haya que incluir aquí siquiera un breve sumario. No será, sin embargo, tan familiar al lector el argumento de *A Voyage to Venus* por lo que me referiré a él sucintamente.

El oscuro profesor retirado Ransom, filólogo por más señas, es transportado al planeta Venus (Perelandra) que posee una curiosa configuración; tan apenas existe tierra firme, ya que la vida de los seres vegetales y animales transcurre sobre una especie de islotes flotantes que se deslizan sobre aguas muy densas y en estado de motion perpetua. Este fenómeno tendrá especial significación en las escenas de la tentación, en las que el papel de tentador está representado por el científico Watson, a quien en lo más enconado de su función corruptora, veremos sujeto a horripilantes transformaciones.

La fauna de Perelandra está poblada de animales amigables que viven en armoniosa comunión con la naturaleza, como, por ejemplo estas pequeñas criaturas del bosque: (p. 176).

"Through the moss, which here was of extraordinary fineness, he saw the hithering and thithering of what at first he took for insects but what proved, on closer inspection, to be tiny mammals. There were many mountain mice, exquisite scale models of those he had seen on the Forbidden Island, each about the size of a bumble bee".

Fijémonos también en el aspecto de este extraño y gigantesco animal, que sin embargo posee la rara habilidad de entonar deliciosas melodías: (p. 177).

"It sat upright like a dog, black and sleek and shiny, but its shoulders were high above Ransom's head, and the forelegs on which they were pillared were like young trees and the wide soft pods on which they rested were large as those of a camel. The enormous rounded belly was white, and far up above the shoulders the neck rose like that of a horse".

En contraste con esta fauna de contemplación grata, la bestia asociada con la figura del tentador presenta rasgos viscosos y repulsivos: (p. 167).

"First came what looked like branches of trees, and then seven or eight spots of light, irregularly grouped like a constellation. Then a tubular mass which reflected the red glow as if it were polished. His heart (el del protagonista Ransom, paréntesis mío) gave a great leap as the branches suddenly resolved themselves into long wiry feelers and the dotted lights became the many eyes of a shell-helmeted head and

the mass that followed it was revealed as a large roughly cylindrical body. Horrible things followed - angular many jointed legs, and presently when he thought the whole body was in sight, a second body was in sight and then a third".

En este fascinante entorno los miembros de la pareja humana (?) no se nos presentan juntos sino que ambos se hallan en una especie de noviazgo o fase de iniciación —por separado— para más adelante entregarse a la tarea de la población del planeta.

Es de destacar el color verde que figura en la descripción de la Mujer, de simbolismo, por otra parte, bastante obvio. (p. 47):

"He (Ransom, paréntesis mío) had been expecting wonders, but not prepared for a goddes carved out of a green stone, yet alive".

El bienestar y el goce rodean por doquier a la bella criatura que, sin embargo, debe, como en todo paraíso que se precie, respetar una prohibición. Dicha prohibición resulta de lo más extraña para un terrícola pues se trata nada menos que del mandamiento de no pernoctar en tierra firme. Lewis se cuida de que la prohibición sea y parezca trivial. Es decir, no se trata de un mandamiento de índole ética como "No Matarás", que juega un papel evidente en la estabilidad de la convivencia social; es una imposición totalmente gratuita, sin beneficios observables para la comunidad, una especie de "prohibir por prohibir". No obstante, la prohibición queda justificada en tanto que yunque para probar el ejercicio del libre albedrío. Efectivamente, en un entorno en el que todo estuviese permitido, no habría lugar para opciones responsables, no sería posible troquelar la voluntad.

La tentación de la Mujer tiene en la novela de Lewis, como en el propio *Paradise Lost*, un matiz diferencial, por cierto de escaso soporte bíblico. Este matiz es el de haber querido no tanto desobedecer el mandato de Dios cuanto igualarse al hombre, es decir, dejar el puesto de sumisión que le pertenece por su sexo, según una escala de valores cuyas raíces se hunden en los más remotos tiempos.

Observemos que el relato de la tentación de Eva en la Biblia es extremadamente sobrio: (por criterios de fiabilidad textual las citas bíblicas están tomadas de la *New English Bible*) (Génesis 3, 1-6).

"The serpent was more crafty than any wild creature that the Lord God had made. He said to the woman, 'It is true that God has forbidden you to eat from any tree in the garden?' The woman answered the serpent, 'We may eat the fruit of any tree in the garden, except for the tree in the middle of the garden; God has forbidden us either to eat or touch the fruit of that; if we do we shall die'. The serpent

said 'of course you will not die. God knows that as soon as you eat it, your eyes will be opened and you will be like gods —knowing both good and evil—'. When the woman saw that the fruit of the tree was good to eat, and it was pleasing to the eye and tempting to contemplate, she took some and ate it. She also gave her husband some and ate it".

La *New English Bible*, siguiendo el uso contemporáneo, emplea el pronombre *you*, que puede ser interpretado como singular o plural. Las traducciones más antiguas son más explícitas en este punto, tan fundamental para el análisis de la tentación. La *Authorised Version* (1611) usa el pronombre plural *ye* y, en traducciones españolas encontramos siempre el pronombre *vosotros*. El plural indica, a mi juicio, que a Eva se la considera representante de la Criatura Hombre. En efecto, como conjunto o especie, sin escala diferencial de valores, es como se menciona por primera vez al Hombre en el Génesis (1, 27-28):

"So God created man in his own image; in the image of God he created him; male and female he created them".

Esta misma proclamación se repite, en términos casi idénticos, tras el capítulo que hace referencia a las primeras generaciones de descendientes de Adán y Eva: (*Génesis* 5, 1-2).

"On the day when God created man he made him in the likeness of God. He created them male and female, and on the day when he created them, he blessed them and called them man".

El tratamiento diferencial de Eva viene dado por una lectura del Génesis hondamente impregnada del influjo de San Pablo, actitud propiciada por la exégesis bíblica protestante.

Tanto Lutero cuanto Calvinio insisten en una lectura unitaria de ambos Testamentos. Ninguno de los dos autores propone una teoría de revelación progresiva en la que el Nuevo Testamento viniese a superar o culminar al Antiguo. Ambos Reformadores coinciden en que la posición del hombre frente a Dios ha sido siempre la misma. Todo hombre, de cualquier época, ha alcanzado la Gracia por la mediación de Cristo y de ahí que la tarea principal de la interpretación de la escritura sea descubrir la promesa evangélica en cualquiera de los dos Testamentos. Explica Lutero: (cit. por Bornkamm (1969:83).

"There is no book in the Bible that does not contain both. God has placed them side by side in every way —law and promise. For he teaches through the law what

there is to do, through the promise whence it should be taken. But the New Testament is primarily called Gospel above other books because it was written after the advent of Christ, who fulfilled God's promise and thorough oral preaching publicly disseminated that promise which was before hidden in the Scripture. Insist, therefore, upon this difference; and read whatever book is before you —be it Old or New Testament—with such a difference so that you may notice: where there are promises, that is a gospel book; where there are commandments, that is a law book".

Por su parte, Calvin (*Institutes* [Ed. 1960]) mantiene el punto de vista de que la Biblia, del principio al fin enseña *la misma doctrina*.

Lutero afirma que el eterno Nuevo Testamento aparece ya en el Antiguo mucho antes de que Dios enseñase la Ley a Moisés y que, de hecho Dios entregó el Nuevo Testamento desde un principio a Adán y Eva. (*Luther Works*. (Ed. 1955 IX: 63).

Las promesas de redención que se han llamado *protoevangélio* o "evangelio en una cáscara de nuez" (gospel in a nutshell) ocupan realmente un espacio mínimo en el Libro del Génesis: (*Génesis* 3, 15).

"I will put enmity between you and the woman,  
between your brood and hers,  
They shall strike at your head,  
and you shall strike at their heel".

El libro bíblico que describe la materialización de esa promesa es precisamente el último del Nuevo Testamento, el Apocalipsis. Me refiero, claro está, no al cumplimiento histórico de la promesa que se lleva a cabo con la encarnación, pasión y muerte del Redentor, sino a una referencia que se corresponde con los mismos términos simbólicos del Génesis —la lucha entre los descendientes de la mujer y la serpiente—. En el pasaje se habla de dragón, no de serpiente, pero más tarde (Apocalipsis 12, 13-17) parece hablarse indistintamente de dragón y serpiente, sugiriendo el carácter intercambiable de estos animales en cuanto símbolo de malignidad y encarnación de Satán.

El fragmento del Apocalipsis es verdaderamente estremecedor, a pesar de que la Iglesia Católica haya utilizado el primer versículo para su edulcorada iconografía de la Inmaculada Concepción: (Apoc. 12, 1-5).

"Next appeared a great portent in heaven, a woman robed with the sun, beneath her feet the moon, and on her head a crown of stars. She was pregnant, and in the anguish of her labour she cried out to be delivered. Then a second portent appea-

red in heaven: a great red dragon with seven heads and ten horns; on his heads were seven diadems, and with his tail he swept down a third of the stars in the sky and flung them to the earth. The dragon stood in front of the woman who was about to give birth, so that when her child was born he might devour it. She gave birth to a male child, who is destined to rule all nations with an iron rod".

Evidentemente, de la interpretación unitaria y no discontinua de la Biblia, derivada de la exégesis de los grandes Reformadores y que constituye la base de la formación teológica de Milton, se deduce la posibilidad de una lectura no sólo progresiva en la dirección de la historia —del Antiguo al Nuevo Testamento— sino también regresiva, es decir, la utilización de los Libros del Nuevo Testamento como marco de referencia para la adecuada lectura de los Libros del Antiguo. En efecto, el Profesor Dobbins (1975) sugiere que *Paradise Lost*, en sí mismo un desarrollo literario de los cuatro primeros libros del Génesis, debe entenderse como comentario al Apocalipsis. Está claro que las guerras entre demonios y ángeles etc. proceden de este libro y no del Génesis.

Parece pues lógico que Milton haga una lectura de las escenas de la caída muy influenciada por el Nuevo Testamento y en particular por la muy notoria misoginia paulina. En mi opinión, no obstante, de los fragmentos paulinos sobre la Caída no se derivan las mismas conclusiones a que llegó Milton y que tan hondamente se han incrustado después en las convenciones y en las convicciones literarias. Los testimonios más claros de la misoginia paulina aparecen en 1-Corintios, 11 2-16:

"I commend you for always keeping me in mind, and maintaining the tradition I handed on to you. But I wish you to understand that, while every man has Christ for his head woman's head is man, as Christ's Head is God. A man who keeps his head covered when he prays or prophesies brings shame on his head; a woman, on the contrary brings shame on her head if she prays or prophesies bare-headed; it is as if she were shaved. If a woman is not to wear a veil she might as well have her hair cut off; but if it is a disgrace for her to be shorn and shaved, then she should wear a veil. A man has no need to cover his head, because man is the image of God and the mirror of his glory, whereas woman reflects the glory of man. For man did not originally spring from woman, but woman was made out of man; and therefore it is a woman's duty to have a sign of authority on her head, out of regard for the angels. And yet, in Christ's fellowship woman is as essential to man as man to woman. If woman was made out of man, it is through woman that man now has come to be; and God is the source of all."

Judge for yourself: is it fitting for a woman to pray to God bare-headed? Does not Nature herself teach you that while flowing locks disgrace a man, they are a woman's glory? For her locks were given for covering. However, if you insist on arguing, let me tell you, there is no such custom among us, or in any of the congregations of God's people".

La advertencia de que las mujeres no deben hablar en la iglesia se repite de nuevo en esta misma epístola (1 Corintios, 14, 35). y la recomendación acaba con una referencia al "escándalo social" que tal práctica produciría.

La Epístola primera a los Corintios es una epístola atormentada, dirigida a una comunidad radicada en un ambiente pagano y disoluto, con graves disensiones entre los propios cristianos y muchos problemas para encajar el nuevo modo de vida en el conjunto de costumbres circundantes. Es densa en contenido y abarca una gran variedad de temas. Junto al magnífico canto al amor del Capítulo 3, encontramos también puntos como el ministerio, el celibato y la misión del profeta en la congregación, este último muy poco glosado en las homilías. (Incidencialmente, el don de la profecía aparece como equitativamente distribuido entre hombres y mujeres. El evangelista Felipe tenía cuatro hijas con tal don (Hechos 21, 9)).

El largo pasaje citado sobre la mujer es, como puede apreciarse a simple vista sin necesidad de una formación teológica especializada, una curiosa mezcla de las obsesiones paulinas sobre modas, mujeres y melenas. La exégesis sería tiene probablemente ya hecha una adecuada interpretación de estos párrafos, explicando tan peregrina disertación sobre costumbres y cabelleras, en función del contexto social.

En la primera epístola a Timoteo es donde Pablo liga el estado de sumisión a la creación de la mujer, digamos "en segunda vuelta" y específicamente a su papel en la caída: (1 Timoteo, 2 9-25).

"Women again must dress in a becoming manner, modestly and soberly, not with elaborate hair— styles, not decked out with gold or pearls, or expensive clothes, but with good deeds, as befits women who claim to be religious. A woman must be a learner, listening quietly and with due submission. I do not permit a woman to be a teacher, nor must woman domineer over man; she should be quiet. For Adam was created first, and Eve afterwards; and it was not Adam who was deceived; it was the woman who, yielding to deception, fell into sin. Yet she will be saved through motherhood - if only women continue in faith, love and holiness, with sober mind".

A pesar de su habitual fijación con lo secundario de la función de la mujer y su manía con las modas y peinados (recordemos que la moda femenina como tema de predicación ha desaparecido de nuestros púlpitos hace solo una quincena de años), Pablo no hace de la caída de Eva una interpretación como acto de insumisión contra su marido sino como *pecado directo* contra Dios. Es decir, Eva representó al caer a todo el género humano, en concordancia con el texto del Génesis.

Aun a costa de asumir una mayor villanía y culpabilidad en el momento de la caída, cualquier mujer preferirá sin duda la interpretación de un pecado puro y duro, una rebeldía directa contra Dios que arrastre consigo a la Humanidad, antes que la lectura miltoniana de la esposa insumisa.

Milton claramente presenta a un Adán no directamente culpable, sino de alguna manera víctima de los encantos femeninos y a Eva la muestra como alguien cuya culpa reside no en alzarse contra Dios sino en pretender ser igual a su marido: (*Paradise Lost*, Libro IX, 821 y ss.) (Reflexiones de Eva).

“...So to add what wants  
In female sex, the more to draw his love,  
And render me more equal and perhaps -  
A thing not undesirable - sometime  
Superior; for inferior who is free?”.

Las ideas de sumisión y subsidiariedad de Eva son insistentemente recaladas en *Paradise Lost*. (Libro IV, 440 y ss.).

“... O thou for whom  
And from whom I was formed flesh of thy flesh  
And without whom I was to no end, my guide  
And head, what thou has said is just and right”.

(Libro IV, 635 y ss.).

“My author and disposer, what thou bid'st  
Unargued I obey; so God ordains  
God is thy law, thou mine; to know no more  
Is woman's happiest knowledge and her praise”.

(Libro IX, 233 y ss.).

“... for nothing lovelier can be found  
In woman, than to study household good  
And good works in her husband to promote”.

C. S. Lewis en su estudio crítico sobre Milton manifiesta claramente su alineación con la doctrina tradicional de la sumisión de Eva. No deja por ello de reconocer que algunos de los parlamentos de Adán a su pareja pueden provocar la sonrisa de un lector contemporáneo, pero sin dejar por ello de hacer constar que él (Adán) no es meramente el marido de Eva, sino también el compendio de todo el conocimiento y la sabiduría humana, que habla

a su esposa con la misma soberana majestad con que Salomón respondió a las preguntas de la Reina de Saba.

Los dos miembros de la pareja tienen un áurea y un talante regios, pero la realeza es menos aparente en Eva, porque es inferior a Adán en su doble condición de esposa y súbdita.

Tan *interiorizado* tiene Eva su papel (siempre según Lewis (1965)) que incluso se considera más feliz que su pareja, porque ella lo tiene a él por compañero, mientras que Adán no tiene a nadie a su propio nivel.

No debe pensarse por ello que Lewis contempla a Eva con desprecio o desdén. William Empson (1967 (1961)) nos advierte de la reprensión que hace Lewis al lector por juzgar a Eva según criterios modernos. No debemos pensar en ella como un ser primitivo sino como una gran dama, al estilo de Leonor de Aquitania. Aclara Empson, sin embargo, que a los puritanos no les gustaban las grandes damas, ni siquiera la Reina de los Cielos. (Recordemos que los grupos feministas consideran como un elemento positivo de la Iglesia Católica el culto a la Virgen María, proscrito de las Iglesias Protestantes). Aunque Eva cometa el acto generoso de echarse la culpa de las desgracias acarreadas por la caída, Lewis insiste en poner de relieve que el perdón de Dios, en el contexto de *Paradise Lost*, no llegará hasta que Adán, marido y señor, no haya enderezado su conducta.

Pues bien, Lewis escribe *A Voyage To Venus* (1943) casi al mismo tiempo que *A Preface to Paradise Lost* (1<sup>a</sup> ed. 1942) y reproduce en su idílico planeta el mismo dilema de Eva, mantener su sumisión o hacer algo por sí misma, hallar una identidad.

Weston se ha convertido en el Tentador y se le menciona en el texto como the *Un-Man*, de ahí la referencia con el pronombre *it*.

(A V to V pp. 120-21) “Now while she was on her own —now or never— the noble thing could be achieved and with that ‘Now or Never’ he began to play on a fear with the Lady apparently shared with the women of earth - the fear that life might be wasted, some great opportunity let slip. ‘How if I were as a tree that would have borne gourds and yet bore none’, she said. Ramson tried to convince her that children were fruit enough. (...)

A moment later it (el tentador) was explaining that men like Ramson in his own world - men of that intensely male and backwardlooking type who always shrank away from the new good - had continuously laboured to keep women down to mere child-bearing and to ignore the high destiny for which Maledil had actually created her”.

Ramson no es un hombre de cruda sensibilidad y se da cuenta

de las implicaciones profundas del dilema y del derecho inalienable de Eva a su destino individual, catastrófico o no. Ramson reflexiona:

(A V to V p. 122) "The matter of course was cruelly complicated, what the Un-Man said was always nearly true. Certainly it must be part of the Divine plan that this happy creature should mature, should become more and more a creature of free choice, should become, in a sense, more distinct from God and from her husband in order thereby to be at one in a richer fashion".

La solución de Lewis al dilema de la desigualdad es bastante frecuente en la literatura, la *complementariedad en la diferencia*, que en la novela se manifiesta en la descripción de los Oyarsa (algo así como semidioses) que representan a Marte (Malacandra) y Venus (Perelandra). La descripción propiamente dicha es precedida por un revelador comentario (A V to V p. 186):

"Our ancestors did not make mountains masculine because they projected masculine characteristics into them. The real process is the reverse. Gender is a reality, and a more fundamental reality than sex. Sex is, in fact, merely the adaptation of organic life of a fundamental polarity which divides all created beings. Female sex is simply one of the things that have feminine gender; there are many others, and Masculine and Feminine meet us on planes of reality where male and female would simply be meaningless. Masculine is not attenuated male nor feminine attenuated female. On the contrary, the male and female of organic creatures are faint and blurred reflections of masculine and feminine. Their reproductive functions, their differences in strength and size, partly exhibit, but partly also confuse and misrepresent the real polarity. (...)"

(Ahora aparecen los Oyarsa).

"The two creatures ere sexless but he of Malacandra was masculine (not male); she of Perelandra was feminine (not female). Malacandra seemed to him to have the look of one standing armed, at the ramparts of his own remote archaic world, in ceaseless vigilance, his eyes ever roaming the east-ward horizon whence his danger came long ago, (...)"

But the eyes of Perelandra opened, as it were, inward, as if they were the curtained gateway to a world of waves and murmurings and wandering eyes, of life that rocked in winds and splashed on mossy stones and descended as the dew and arose sunward in the thin-spun delicacy of mist".

La teoría de la naturaleza complementaria de los dos principios, masculino y femenino la usa el propio Milton en contextos clásicos y cristianos. Pone de relieve Northrop Frye (1969:22).

"The male principle in nature is associated with the sky, the sun, the wind or

the rain. The specifically female part of nature is the earth, and the imagery of caves, labyrinths, and waters issuing from underground recall the process of birth from a womb. Trees and shady spots generally, and more particularly flowers are also feminine, and so is the moon the lowest heavenly body". (Las palabras de Frye hacen lógicamente referencia a *Paradise Lost*).

Esta noción de polaridad complementaria tiene un atractivo y una verosimilitud innegable, pero lo que más dificulta su aceptación indiscriminada es que los dos principios no están *equilibrados en una escala de valores*; sino que se presentan con una clara subordinación de lo femenino a lo masculino, que llega a ser dramática por la identificación del Dios creador con el principio masculino y la naturaleza creada con el principio femenino. De nuevo Northrop Frye (1969:137).

"We think of God as male primarily because he is the Creator; we think of nature as female, not merely as a mother from whose body we are born but as a creature of God. (...)

...the redeemed souls of men and women, who are aware of their status as creatures, make up a female Church or Bride of Christ".

A esta relación, asumida en su conjunto por la Iglesia Católica, Milton añade la visión típicamente protestante de la Palabra (el texto bíblico) concebida como principio masculino que debe tener absoluta primacía sobre la Iglesia, de suerte que una Iglesia autónoma, que se sintiese con autoridad para interpretar la Palabra se colocaría en la posición de la novia infiel o la prostituta, tantas veces denunciada por los profetas.

En la novela de Lewis no aparece una relación exageradamente desequilibrada en favor de los masculinos, pero obsérvese cómo en el mayestático caminar de la pareja es la *mano del varón* la que traza, en solemne actitud de rey y pontífice, un signo de bendición: (A V to V p. 189)

"For as the light reached its perfection and settled itself, as it were, like a lord upon his throne or like wine in a bowl, and filled the whole flowery cup of the mountain top, every cranny with its purity, the holy thing, Paradise itself in its two Persons, Paradise walking hand in hand (clara referencia a *Paradise Lost*, paréntesis mio) its two bodies shining in the light like emeralds yet no themselves too bright to look at, came in sight in the cleft between two peaks, and stood a moment with its male right hand lifted in regal and pontifical benediction, and then walked down and stood on the far side of the water. And the gods kneeled and bowed their huge bodies before the small forms of that young King and Queen".

No es sorprendente que las mujeres escritoras estén dispuestas

a sentir solidaridad con una Eva rebelde y culpable, a la vista de estas opiniones, pero no con su imagen de criatura subsidiaria. Para Charlotte Brontë, Eva es un ser prometélico capaz de luchar contra el Omnipotente y explícitamente la describe como un ser igual a Adán que habla *directamente* con Dios (1900:324)

"...she reclines her bosom on the ridge of Stilbo Moor; her mighty hands are joined beneath it. So kneeling face to face she speaks with God. That Eve is Jehovah's daughter, as Adam was his son".

Por limitaciones de espacio, no me es posible extenderme sobre las numerosas reflexiones que las mujeres escritoras han dedicado a la jerarquía de valores sexuales reiteradamente expresada por Milton, reflexiones que son tanto más dolorosas cuanto mayor es la sensibilidad de la escritora para apreciar el auténtico talento *literario* de Milton, caso, por ejemplo de Virginia Woolf (1954). En un excelente artículo de Sandra M. Gilbert (1978), el lector podrá encontrar abundantes referencias al tema.

¿Podemos concluir algo de las cuitas de Eva en sus paraisos terrenal y venusiano? En mi opinión resaltar con toda nitidez dos ideas.

1) Una persona de amplia formación y exquisita cultura como el Dr. Lewis tiene enraizadas, salvo ligeros retoques, las mismas ideas sobre la jerarquía de valores sexuales que Milton, a pesar de los siglos transcurridos. Podemos colegir cuál es la situación en personas de escasa o nula formación y cultura.

2) Parece claro que la exégesis católica tiene, en principio, un mejor marco teológico para desmontar la doctrina tradicional de la sumisión femenina, por varias razones. En primer lugar, por ser esta Iglesia menos fundamentalista y consiguientemente menos aherrojada por la literalidad de los textos. En segundo lugar, porque está, a mi entender, en mejor posición para dar al Evangelio primacía sobre las cartas de Pablo.

Desde luego, los Evangelios pueden ser escrutados con lupa sin encontrarse la menor huella de misoginia. En verdad, Cristo tuvo una actitud extraordinariamente liberal con las mujeres, dentro de las limitaciones de su época. Recuérdese la extrañeza que produjo en los discípulos encontrarlo hablando con una mujer, reiteradamente adultera por más señas, la Samaritana (Juan 4, 27).

Pablo no era un discípulo de los *doce*, cosa que le acomplejaba manifiestamente y que procuraba compensar con numerosas auto-apologías, (2 Cor. 11, 22 y ss.), con la altanería con que expresa

su independencia del Colegio Apostólico (Gálatas 1, 15-17), la inaudita jactancia de igualarse a Pedro (Gal., 2, 8), así como su arrogancia general por ser culto (fariseo instruido) y ciudadano romano. Su propio oficio de constructor de tiendas le colocaba en una posición social más elevada que la de los Apóstoles que eran de clase más baja y en general de escasa instrucción.

Por otra parte el "pedigree" de Pablo como Apostol de los Gentiles, es decir, como persona a la que se le ocurrió que el mensaje de Cristo no era solo para los judíos, no está tan claro a la vista de que Pedro tuvo la misma idea, de forma independiente, tal como se narra en los capítulos 10 y 11 de los Hechos. Mientras que Pedro pone en práctica su misión de extender el evangelio a los paganos, cuya primera manifestación es el bautizo de Cornelio (Hechos, 10), Pablo permanece en Tarso (si es que los Hechos tienen fiabilidad cronológica), donde había sido llevado para salvar su vida, puesta en peligro por los judíos helenistas (Hechos 11, 20) hasta que Bernabé fue a buscarlo a esa ciudad para llevarlo con él a Antioquía donde ya se había iniciado la predicación a los griegos.

El atractivo de Pablo para los Protestantes es explicable por su autonomía del Colegio Apostólico (pese a que debía su aceptación a la protección de Bernabé) y su acceso directo a la gracia divina mediante rayos y otros efectos especiales, en contraste con la elección de los Apóstoles, amistosamente sacados por el Maestro de su trabajo cotidiano.

Puesto que, a mi modesto entender, el replanteamiento del tema de la mujer en la Iglesia —y por repercusión en el substrato ideológico de nuestra sociedad— pasa por una cierta "desmitificación" de Pablo, la Iglesia Católica parte de mejores presupuestos teóricos. Si tal replanteamiento no se ha llevado a cabo todavía se debe al carácter cerril y ultramontano de quienes la gobiernan.

Por encima de las tentaciones de la cuitada Eva, en éste u otros planetas está el impresionante versículo del Génesis (1, 27)

"Creo Dios al hombre a imagen suya; a imagen de Dios le creó, los creó varón y hembra".

**REFERENCIAS**

- BORNKAMM, H. (1969). *Luther and the Old Testament*, trad. por Eric y Ruth Gritsch. Philadelphia, Fortress.
- BRONTE, Charlotte (1900). *Shirley*. New York, Harper (Haward Ed.).
- CALVIN, John (Ed. 1960). *Institutes of the Christian Religion*, ed. por John T. Mc Neil. Trad. de Ford Lewis Battles. Philadelphia, Westminster.
- DOBBINS, Austin C. (1975). *Milton and the Book of Revelation*. Univ. of Alabama Press.
- EMPSOM, William (1967 (1961)). "Eve" en *Milton's Epic Poetry*, ed. por C.A. Partridge. London, Peregrine Books.
- FRYE, N. (1969). "The Revelation to Eve" en *Paradise Lost: a Tercentenary Tribute*, ed. por Balachandra Rajan. Univ. of Toronto Press.
- GILBERT, Sandra M. (1978). "Patriarchal Poetry and Women Readers: Reflections on Milton's Bogey". PMLA, May Vol.
- LEWIS, C.S. (1965 (1942)). *A Preface to Paradise Lost*. Oxford Univ. Press.
- LEWIS, C.S. (1943). *A Voyage to Venus*. Harmondsworth, Penguin.
- LUTHER, Martin (Ed. 1955). *Luther Works*. Ed. por Jeroslav Pelican y Helmut T. Lehman, 55 vols. St. Louis, Concordia/Philadelphia, Fortress.
- MILTON, Johan (Ed. 1957). *Complete Poems and Major Prose*, ed. por Merrit Y. Hughes. New York, Oddysey.
- The New English Bible*. Ed. Penguin, 1971.
- WOOLF, Virginia (1954). *A Writer's Diary*. New York, Harcourt.

NOTA: La cita final del Génsis está tomada de la Biblia Católica de Editorial Herder, Ed. 1982.

## **APROXIMACIÓN A UN CONCEPTO SAPIRIANO**

**M<sup>a</sup>. Pilar NAVARRO**

Con ánimo lúdico que no científico quiero mostrar, que no demostrar, cómo el genio de la lengua puede hacer el “milagro” de aproximar al original la versión foránea de una obra literaria, teniendo en cuenta que el autor de dicha versión no utiliza el original mismo sino la traducción hecha en una tercera lengua, que en realidad no deberíamos llamar tercera lengua sino segunda, dada su posición de intermediaria. Trataré de explicarme.

Con este estudio, necesariamente breve, busco una aproximación al concepto *Genio de la lengua* tal como lo concibiera Edward Sapir. El problema es que el lingüista americano nunca definió dicho concepto, ni precisó el alcance de su significado. Por tanto debemos sacarlo de entre las líneas de sus escritos y en especial de su obra maestra *language*, publicada en 1921. Por otra parte, y dando por supuesto que el *Genio* es algo muy específico de cada lengua, pienso que el enfrentar tres versiones distintas de una misma obra —*El Buscón*— puede ser revelador en cuanto al *genio* particular de cada uno de los idiomas en que están realizadas estas versiones. Mi hipótesis será confirmada si consigo mostrar, como intentaré, que hay algo por encima de los rasgos estilísticos del traductor que le lleva a modificaciones sistemáticas. Este trabajo es el resultado de un análisis comparativo reciente de tres versiones del *Buscón* y la interpretación de un fenómeno sistemáticamente repe-

tido, el cual encontraría explicación en este concepto, que quizá actualmente se encuentre en estado de hibernación pero que adquiere aquí renovada vigencia. En efecto, el término que es propio de estudios filológicos y comparativos, renace, precisamente, por tratarse de un caso de lingüística comparada. Por otra parte, debo insistir en que mi intención es acercarme, únicamente, al concepto sapiriano, aunque como es obligado, y ya que el término no es original suyo, cite también a otras personas.

Las versiones sometidas a examen son, además del original de Quevedo, la primera traducción inglesa del *Buscón*, que data de 1657 y, que por tanto, aparece a sólo 31 años del original, y la francesa de 1633, que también es la primera que aparece en el país vecino. *The Life and Adventures of Buscon the Witty Spaniard* es obra del galés John Davies. Tras un estudio cuidadoso de la vida y obras de este traductor profesional, pude concluir que John Davies desconocía por completo nuestra lengua y que por tanto hubo de utilizar la traducción ya realizada en otro idioma. En efecto, pude comprobar con conocimiento de causa la idea sugerida por algunos según la cual esta primera versión inglesa del *Buscón* estaba basada en una traducción francesa previa: la ya citada de 1633 llevada a cabo por el Sieur de La Geneste. En mi análisis pude comprobar que el traductor británico había sido mucho más minucioso y fidedigno que el traductor francés, por consiguiente las diferencias entre el original de Quevedo y la versión francesa son incomparablemente mayores que las diferencias entre ésta y la traducción inglesa. Diferencias de todo tipo en las que no es posible entrar aquí. Ahora bien, Davies también introdujo algunas modificaciones. Algunas de ellas totalmente necesarias —como las socioculturales, por ejemplo— para el cabal entendimiento por parte de sus lectores ingleses. Sin embargo, otras modificaciones, en particular aquellas más genuinamente lingüísticas, no ofrecen una justificación aparente. Pero, dado que la mayoría de estas alteraciones son susceptibles de sistematización, lógicamente debe existir una razón interna o subyacente que las explique. Y puesto que estas alteraciones son meramente lingüísticas, no es aventurado pensar que la razón o causa es lingüística.

Como es sabido, el término “genio de la lengua” no es acuñación personal de Edward Sapir. Por el contrario, tiene ya una cierta tradición lingüística cuando él lo utiliza: hagamos aquí la obli-gada cita de Humboldt —con quien precisamente el lingüista americano comulga en varios aspectos— y su carta a M. Abel Rému-

sat sobre *El Genio de la lengua china*. Pienso que es por pertenecer a la tradición lingüística y no por negligencia u olvido por lo que Sapir no da una definición de este término que él usa con frecuencia. Pero el hecho es que se trata de un concepto cuyo verdadero valor nunca ha sido precisado. Es más, su alcance varía en los distintos autores: En algunos casos el *genio de la lengua* se presenta como un principio básicamente dinámico mientras que en otros aparece como un marco o patrón estructurante. Incluso puede decirse que este concepto no delimitado ha sido empleado bajo nombres distintos: el mismo Humboldt, en determinadas ocasiones podría utilizar su *forma interior* (*Innere Sprachform*) con una valor sinónimo, al incluir en ella la idea de fuerza activa o poder formativo (*energeia*). Esta idea aparece —en cierta manera— heredada por Steinhthal y Wilhelm Wundt y más claramente en Morsbach al identificar “forma interior” con la idea de tendencia o espíritu.

Pero no se trata de hacer una historia del concepto sino de abarcar el valor que Sapir quiso darle. En primer lugar quiero señalar un detalle sin importancia a simple vista, pero que indudablemente la tiene. Se trata del uso de comillas. En la prosa sapiriana el término *Genio de la lengua* algunas veces aparece entre comillado, mientras que otras está totalmente integrado en el texto. Pienso que se debe a que el lingüista es consciente de que se trata de un término no definido y que por tanto, en determinados momentos se duda entre su valor real y una cierta carga metafórica. No podemos detenernos en este hecho por lo que me limitaré a indicar cuándo el término aparece entre comillas.

Para entender el concepto tal como lo concibiera Sapir, creo que hay que partir de otro que es central en su modelo lingüístico: *General form of language* (forma general de la lengua):

In this way we may have obtained some inkling of what is meant when we speak of the general form of language. For it must be obvious to anyone who has thought about the question at all or who has felt something of the spirit of a foreign language that there is such a thing as a basic plan, a certain cut, to each language. This type or plan or structural “genius” of the language is something much more fundamental, much more pervasive, than any single feature of it that we can mention, nor can we gain an adequate idea of its nature by a mere recital of the sundry facts that make up the grammar of the language. (Sapir 1921: 120).

He utilizado esta larga cita porque sirve un triple propósito: en primer lugar, la presencia, más que la definición, del término que mencionaba *general form of language*. En segundo lugar, porque introducimos así mismo el término genio —entrecomillado en este

momento— y en tercer lugar porque Sapir lo refiere en este caso al genio de una lengua extranjera, cosa que también nos interesa en este estudio.

En cuanto a la *forma de la lengua*, ésta está claramente tratada por el lingüista. En sendos capítulos centrales de su obra, explica sus dos vertientes distintas: la forma, en lo que podríamos considerar su aspecto interno, incluye los conceptos gramaticales que representan relaciones de todo tipo, no sólo sintácticas —por ejemplo, también derivativas—. Y en su aspecto externo, la forma está integrada por los procesos gramaticales, o incrementos gramaticales que dan cuerpo a los citados conceptos.

Por lo que se refiere al *genio*, vemos que en este momento Sapir lo identifica con un *plan básico*, un *ciento corte*, incluso con un *espíritu de la lengua*. Y pienso que Sapir utiliza aquí conscientemente las comillas para facilitar la sinonimia. En este caso lo denomina *genio estructural*, que no debe entenderse como relativo al aspecto sintáctico o morfológico de la lengua, sino que, como él mismo señala es algo más fundamental, más profundo que el conjunto de rasgos y hechos que configuran la gramática: el *genio* es algo que trasciende los distintos planos de la lengua. Así, por ejemplo, al explicar cómo las interjecciones no deben identificarse con gritos instintivos sino que son expresiones fijadas convencionalmente a partir de sonidos naturales, señala que hay un genio fonético:

They therefore differ widely in various languages in accordance with the specific *phonetic genius* of each of these. (p. 5).

Hasta aquí el genio aparece como un principio estático, pero en la siguiente definición de *palabra*, vemos que, más que de un genio que denominaríamos semántico, se trata de un factor dinámico que impulsa las agrupaciones conceptuales:

The word is merely a form, a definite molded entity that takes in as much or as little of the conceptual material of the whole thought as the *genius* of the language cares to allow. (p. 32).

Existe, incluso, un genio metafórico, también de carácter dinámico:

Logically there is an impassable gulf between I and IV, but the illogical *metaphorical genius* of speech has wilfully spanned the gulf and set up a continuous gamut of concepts and forms that lead imperceptibly from the crudest of materialities ("house" or "John Smith") to the most subtle of relations). (102).

En I y IV hace referencia a dos de sus cuatro grandes grupos conceptuales. Estos, I y IV, son los dos extremos. Como se desprende de la cita, en el primer grupo se incluyen los que Sapir llama conceptos fundamentales concretos, esto es, los que se refieren a objetos materiales, acciones, abstracciones, cualidades etc. El cuarto grupo integra las relaciones sintácticas más puras, desprovistas de cualquier otro tipo de composición o combinación.

Por lo que respecta al *genio*, vemos que en este caso, sin comillas, el genio metafórico e ilógico de una lengua selecciona para su stock léxico determinados conceptos de uno u otro tipo. No sólo de I y IV sino de los intermedios II y III que no aparecen directamente citados. Así, pues, esta interpretación es similar a la anterior. Ahora bien, el genio es algo que va más allá de la lengua propiamente dicha. Algo que se transmite a lenguas derivadas de un tronco común, como se deduce de las siguientes palabras:

The general drift of language has its depths. At the surface the current is relatively fast. In certain features dialects drift apart rapidly. By that very fact these features betray themselves as less fundamental to the *genius* of the language than other more slowly modifiable features in which the dialects keep together long after they have grown to be mutually alien forms of speech. (p. 172).

Es decir que los rasgos de dialectos descendientes de una lengua común que evolucionan con más rapidez son precisamente los menos típicos de aquellos que configurarían el *genio*. Los más genuinos perduran en lenguas ya independizadas. Una vez más, el *genio* aparece como principio estático, como factor aglutinante de rasgos; y con el mismo carácter estático se presenta en esta otra cita que nos refiere al mundo de la traducción:

The literary artist may never be conscious of just how he is hindered or helped or otherwise guided by the matrix but when it is a question of translating his work of art into another language, the nature of the original matrix manifests itself at once. All his effects have been calculated or intuitively felt, with reference to the formal "genius" of his own language. They cannot be carried over without loss or modification. (p. 222).

Hay otro término, también perteneciente a la tradición lingüística que Sapir utiliza, al menos en ocasiones, con un valor sinónimo. Me estoy refiriendo a *espíritu de la lengua*. Vefámos en la primera cita:

... who has felt something of the *spirit* of a foreign language that there is such a thing as a basic plan... a structural "genius".

Donde se presenta como algo más indefinido, más general que *plan básico, genio estructural*. Aunque ya hemos visto que *estructural*, tal como lo utiliza aquí Sapir no simplifica o precisa las cosas, al contrario implica incursiones en el campo conceptual, semántico. En el siguiente caso, *espíritu* se opone a forma externa:

It would throw together languages that differ utterly in spirit merely because of a certain external formal resemblance. (p. 127).

Por lo que bien podría identificarse con forma interna. Pero donde más claramente se expone la entidad del *espíritu* es en este momento:

We are here concerned with the most fundamental and generalized features of the spirit, the technique, and the degree of elaboration of a given language. (p. 141).

Donde se presenta como el tercer criterio para la clasificación de las lenguas: técnica expresiva, grado de síntesis —en este caso de “elaboración”— y características de la selección de conceptos, es decir *espíritu*. Y pienso que Sapir se refiere a lo mismo, bajo la etiqueta de *actitud psicológica* al estudiar los préstamos lingüísticos y su papel en la historia de una lengua:

It seems very probable that the psychological attitude of the borrowing language itself towards linguistic material has much to do with its receptivity to foreign words. (p. 195).

Así, pues, *genio, espíritu, actitud psicológica*, incluso *forma interna* son términos sinónimos en determinados momentos de la prosa sapiriana. Ninguno de ellos es original del lingüista americano. Todos ellos pertenecen a una tradición lingüística relativamente reciente. Son categorías que tienen su origen en lo que podríamos llamar romanticismo lingüístico. Son conceptos sobrentendidos y asumidos por autores que, observados desde la perspectiva del positivismo lingüístico posterior, aparecen como más cercanos a la intuición del artista que a la exactitud del científico. Sin embargo llaman la atención en el caso de Sapir por tratarse de un lingüista conocedor y defensor de los postulados básicos del estructuralismo lingüístico —aunque a veces se cuestione su pertenencia a este movimiento, creo que sus planteamientos en este sentido son claros. Lo que no puede es integrarse en la línea iniciada por Leonard Bloomfield y seguida por los distribucionalistas en general.

Ocurre, en mi opinión, que Sapir se encuentra entre dos formas

distintas de acercarse a la lengua. Por una parte, existen en él reminiscencias de este *romanticismo lingüístico* que, quizás sea lo que le hace merecer el apelativo de *soplo de aire fresco en la superformalizada lingüística americana*. Pero por otra parte, los materiales lingüísticos que maneja y los problemas con ellos relacionados le impulsan a desarrollar perspectivas estructuralistas y a postular métodos más científicos. Y es por esto, que, aunque Sapir hereda el término *genio de la lengua* y lo asume sin delimitar su alcance, el papel que juega en su modelo lingüístico no es difícil de precisar. Como hemos visto, habla de *genio fonético, estructural, formal, metafórico*. Un genio que oscila entre el principio estático y la fuerza dinámica. Claramente señala que *el genio* trasciende a la gramática e incluso, que es algo más profundo que la técnica expresiva o el grado de cohesión conceptual. El *genio* es pues, básicamente un principio selector que actúa en el continuo conceptual: de forma idiosincrática, selecciona conceptos fundamentales concretos, conceptos de relación pura y, entre estos y aquellos, toda una gama caprichosa de conceptos que oscilan entre ambos polos. Esto es básicamente el genio. A éste, él lo denomina *estructural, formal*. Y es, curiosamente el que entrecilla. Los demás son ramificaciones de aquél.

Poco puedo detenerme en razonar el papel que el *genio* pudo jugar en las tres versiones del *Buscón*. Los ejemplos seleccionados en los apéndices son sólo unos pocos de los muchos que podrían citarse, pues, como dije al principio, las variaciones entre una y otra versión son muy numerosas. Me limitaré a explicar brevemente las alteraciones sistematizadas en estos casos. Recojo en primer lugar, A, un fenómeno que puede contarse por decenas, por no decir cientos. Consiste en la ampliación de un sintagma a oración en una versión y la subsiguiente reducción a sintagma en la tercera. En efecto, un rasgo característico de la prosa del *Buscón* es la ausencia de formas personales del verbo, incluso la ausencia del verbo mismo en frases donde éste pueda sobrentenderse; el resultado es que en la novela hay un gran número de sintagmas de este tipo que son los que, en cierta manera, le dan ese ritmo acelerado, casi apremiante. El traductor francés, Sieur de La Geneste, de forma prácticamente automática desarrolla estos sintagmas introduciendo verbos, generalmente en forma personal, dando así a su traducción un ritmo, por completo distinto. Cuando la novella llega a Davies, éste se encuentra con un conjunto de peripecias que se suceden a lo largo del hilo argumental —si es que lo tiene como cuestiona el Profesor

Lázaro Carreter—pero narradas en una prosa cadenciosa e, incluso, en ciertos momentos morosamente redundante, que no tiene nada que ver con la acumulación vertiginosa de sucesos del original.

No podemos decir que el estilo conceptista de Quevedo sea un buen exponente del genio de la lengua española, por el contrario sabemos que la dificultad de su estilo proviene precisamente de ese retorcer y dislocar la lengua que por supuesto significa ataques mortales al genio del español. Pero esta actuación lingüística es un instrumento magnífico para expresar la sucesión urgente de acontecimientos que planea Quevedo. Es como si estilo y contenido formaran una unidad indisoluble. Ahora bien, esta presentación lingüística se oponía al genio francés claramente y La Geneste trató de subsanarlo, sin saber —o quizás sabiendo— que con ello destruía la obra. Por utilizar terminología sapiriana, digamos que el traductor galo encontró una serie de *conceptos fundamentales* que no iban acompañados de los conceptos de relación que moldearían las oraciones en su idioma, e incluso podemos pensar que en el nuestro pues, sin ir más lejos, algunas de las frases aquí citadas están demandando la expresión de algún concepto de relación. Recordemos por ejemplo:

Acostábase en un aposento encima del de mi amo.  
Que me acordaba de cuando muchacho.  
Cuando topé con un clérigo muy viejo en una mula.

El caso del inglés era distinto. El mismo Sapir señala cómo la lengua inglesa es más sintética mientras que la francesa es más analítica.

English, however, is only analytic in tendency. Relatively to French it is still fairly synthetic, at least in certain aspects. (p. 128).

Por tanto no es extraño que Davies, identificado con una lengua que puede prescindir de la expresión formal de determinados conceptos siguiera un proceso contrario al de La Geneste, recortando oraciones y despojándolas de elementos que para él resultarían superfluos. Curiosamente estos tres ejemplos citados, que a nosotros puedan parecernos esquemáticos con exceso y por tanto opuestos al genio de nuestra lengua, pueden ser traducidos literalmente al inglés sin violencia alguna. Es más, la traducción literal —como viene a demostrarlo el primer traductor británico del *Buscón*— es más genuina que la que resultaría de la traducción literal de las oraciones francesas.

En los primeros ejemplos, vemos como el francés se sirve de verbos con contenidos bastante neutros. Como diría Sapir, son básicamente portadores de conceptos de relación; verbos como *ser* o *tener, haber*. En B hay unos ejemplos con verbos más plenos, es decir que incluyen conceptos fundamentales, *ir, llamar, querer decir*, etc., pero que sin embargo, apenas suministran información, porque, en general, ésta se puede deducir del contexto: Quevedo calculaba muy bien el contenido de sus oraciones, lo que él no quería era explicitar los conceptos de relación que no eran absolutamente precisos. En los últimos casos, hay una pequeña variación formal; no se da el fenómeno de elevación de rango, es decir, paso de sintagma a oración. Se trata solo del análisis o precisión de contenidos, en ese deseo del francés de dejar expresado con claridad todo aquello que pudiera quedar vago o indefinido en el original. Pero con frecuencia este “análisis” resulta redundante para el traductor inglés que, en dichos momentos, no duda en seguir el dictamen del *genio de su lengua*.

#### APENDICE A

- |  |   |
|--|---|
| E - un mozo medio espíritu   | E - un rosario con unas cuentas frisonas                              |
| F - un serviteur, qui <i>estoit</i> plutost esprit que corps.                | F - il <i>avoit</i> un grand chapelet aux mains                       |
| I - a Servant, more like a Ghost than a body                                 | I - In his hands a great string of Beads                              |
| E - Acostábase en un aposento encima del de mi amo                           | E - y vender mi vestido cuellos y jubones                             |
| F - Elle couchoit dans une chambre qui <i>etoit</i> sur celle de mon Maistre | F - \$ vendre ce peu d'habilemens que <i>i'avois</i> sur moy          |
| I - She lay in a Chamber over my Masters                                     | I - But first I sold my clothes                                       |
| E - que estaba preso por cosas de aire                                       | E - Como más nuevo en la venta y muchacho                             |
| F - qu'il estoit là pour des choses qui <i>n'estoient</i> que de vent        | F - le dernier venu en l'hostellerie, \$ ieu-ne qu'il <i>estoit</i>   |
| I - he was in for a trivial windy matter                                     | I - the last comer, and but a young man                               |
| E - un mozo tuerto, alto, abigotado  | E - que me acomodaría con otro caballero amigo suyo                   |
| F - ... qui <i>portoit</i> de grandes moustaches,                            | F - qu'il me metroit avec un autre Cavalier qui <i>estoit</i> son ami |
| I - ...with a Beard as big as a six penny besome,                            | I - that he would recomend me... unto a Gentleman, a friend of his    |

- E - que me acordaba de cuando  
muchacho  
F - que ie avois representé *estant* petit  
garçon  
I - I had acted when a Boy
- E - deshechas las narices  
F - il *avoit* le nez cassé  
I - his nose wrapp'd in his cloak

## APENDICE B

- E - un licenciado Cabra  
F - qui *s'apelloit* Ragot  
I - of one Ragot
- E - Salimos del mesón a la casa que nos  
tenían alquilada  
F - nous sortimes de l'hostellerie, §  
*allasmes* à la maison qu'on nous  
avoit louée  
I - we went out of our June to the house,  
which had been hired for us
- E - Traía un rosario al cuello siempre,  
tan grande, que era...  
F - Elle portoit toujours un Chapelet ou  
col, où *il y avoit* tant de bois, que...  
I - She did wear about her neck a pair of  
Beads so heavy, that...
- E - y entre *ellos* viene uno que mató a mi  
madre  
F - dans *ceste troupe*, là, il y en a un qui  
a tué ma mere  
I - one of *them* kill'd my Mother
- E - merecíalo la comedia  
F - la comedie meritoit bien *ce payement*  
*là*  
I - The Comedy deserved it
- E - con los platos y olla  
F - *tenant* deux plats  
I - with my Dinner
- E - los rosarios en la mano  
F - *tenant* nos rozaires en la main  
I - with our beads in our hands
- E - y llamó Cabra a lición  
F - § le maistre nous appell pour *aller* à la  
leçon  
I - and our Master called us up to our  
Books
- E - cuando topé un clérigo muy viejo en  
una mula  
F - quand ie rencontray un certain vieil-  
lard, qui *estoit monté* sur une mulle  
I - When behold I overtook an ol old  
man on a Mule
- E - Yo vi luego la letra  
F - Je connus bien ce que cela *vouloit*  
*dire*  
I - I understood his meaning
- E - *El*, por esconderse  
F - *Le pauvre affligé*, pour se cacher  
I - Who, to save himself
- E - y le está probado *esto*  
F - il y a force tesmoins *du fait*  
I - there are witnesses enough of *it*
- E - no les haga mal *lo que han comido*  
F - de peur que *la refection* que vous  
avez prise ne se corromps  
I - that *what you have eaten may the bet-  
ter digest*

## APENDICE C

- E - *Iba* con gran desenfado mirando a las  
ventanas  
F - \$sttobsd,rd à la ville d'Alcala  
I - and so came to Alcala
- E - y diéronme un vaso *con agua*  
F - on me donna une taxxe *pleine d'eau*  
I - one brought me a dish *of water*
- E - partía la comida en la mesa  
F - elle *servoit* § *tranchoit* la viande es-  
tant à table  
I - At table she *carved* all the meat
- E - habíamos conjurado contra *la  
despensa*  
F - § *conspiré* contre *nostre argentier* §  
*contre la dépence*  
I - and conspired against *our Steward*
- E - uno que estaba a mi lado  
F - une des plus *insolentis* § *éfrontez* qui  
estoit aupres de moi  
I - one of the most *imprudent* who was
- E - declararon *la burla*  
F - ils me conterent *la fourbe* § *la malice*  
I - they told me what *a trick*

## **EXPERIENCIA DEL TIEMPO Y EXPERIENCIA MÍSTICA EN FOUR QUARTETS**

**Macario OLIVERA VILLACAMPA**

### **Introducción**

Son cuatro poemas que de forma ocasional llegaron a formar un conjunto. Hay, no obstante, un hilo conductor: La experiencia del tiempo asimilada y transformada en vivencia trascendente, de manera que, en su cúspide, llega a ser experiencia mística. La experiencia del tiempo, pasado, presente y futuro, pero todo presente apuntando hacia otra intensidad.

Hay una influencia, una inspiración, o una confluencia con la doctrina mística de san Juan de la Cruz, específicamente en la misteriosa dialéctica de la “noche oscura”. Algunos manuales recogen y refieren este dato, pero nada más. Dicen, por ejemplo: “La influencia mística de san Juan de la Cruz sobre el poema es evidente, y, en algún punto, concreta y admitida”. “En *Four Quartets* se encuentran influencias evidentes, y confesadas, de san Juan de la Cruz”<sup>1</sup>. Nada se dice sobre las pruebas que pudieran fundamentar

<sup>1</sup> PUJALS, E., *La Poesía Inglesa del siglo XX*. (Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1980) pp. 74, 75.

esa evidencia repetida. Y la fundamentación aparece como más necesaria al ser dicha influencia calificada como "concreta", "admitida", "confesada". "Using material from St. John of the Cross and from other Christian sources..."<sup>2</sup>. Tampoco se dice cuál es el material utilizado.

Es una recreadora tarea tratar de penetrar en las conexiones de T.S. Eliot con san Juan de la Cruz. La poesía llega a lo sublime cuando roza lo místico. Entonces, el tiempo no se cuenta, ni casi cuenta. El tiempo: Matemático, físico, psicológico y metafísico. En la dimensión metafísica surge la vivencia mística. Es una diferente experiencia del tiempo, es en realidad, superación del tiempo, pero en la envoltura temporal en que ineludiblemente dura el hombre, "timeless in time".

Existe, además, el aliciente de basar este estudio en una obra que es un magnífico logro, la obra maestra de la moderna poesía inglesa, como dice Salingar: "Four Quartets is a superb achievement, the masterpiece of modern English poetry"<sup>3</sup>.

### Ecos de experiencias

*Burnt Norton* pertenece a la etapa en que T.S. Eliot vivió en South Kensington, entre 1933 y 1937. Aunque durante este período su principal interés se centró en el teatro, con la aparición de *The Rock* y *Murder in the Cathedral* y la preparación de *The Family Reunion*, sin embargo escribió también un pequeño volumen titulado *Collected Poems 1909-1935*, figurando al final de este volumen el poema *Burnt Norton*. El título es el nombre de un lugar, una solitaria casa de campo rodeada de un amplísimo jardín, que Eliot visitó por invitación de sus amigos Mr. & Mrs. Perkins. En el jardín hay unos puntos especialmente sugestivos y sugerentes, como un rincón donde nada se oye excepto el canto de los pájaros, o un viejo enorme árbol casi atemporal, o una rosaleda de misteriosa fragancia. El jardín, con su tranquilidad, belleza y soledad,

despertó los recuerdos de Eliot y los fue conduciendo, a partir de pasadas experiencias dispersas, a un nuevo significado. Como dice Reilly en *The Cocktail Party*:

You will have to live with these memories and make them  
Into something new. Only by acceptance  
Of the past will you alter its meaning<sup>4</sup>.

*Burnt Norton* pudo fácilmente haber permanecido como un poema solitario si un nuevo acontecimiento, y éste de alcance universal y trágico, no se hubiera desencadenado: La segunda guerra mundial. Los otros tres poemas tienen marca social, comunitaria, universal. Ello no quiere decir que estén temáticamente disociados del primero. Es cuestión de acento. La ansiada perfección individual del alma del poeta se proyecta en una sociedad herida, atormentada y rasgada por las bombas de la muerte. La experiencia individual, al hacerse universal, crece en intensidad. Lo "universal" puede entenderse de dos formas: Como suma de experiencias individuales, o como principio unificador de todo. Pero viene a ser lo mismo, porque su intención es que lo individual confluya en lo universal absoluto. Para Eliot el mayor peligro no era Hitler, sino el final y completo alejamiento de Dios después de la muerte. Su idea de la sociedad no se basa en el frágil compañerismo de los hombres, ahora y tantas veces roto, sino en la aspiración de ser uno en el principio unificador absoluto que trasciende el tiempo. El humanismo como forma de vida y meta de un sistema educativo no es suficiente, porque no puede cambiar la voluntad de aquéllos que rinden culto a falsos dioses, ni puede frenar las crecientes ambiciones y pasiones desenfrenadas que son motivo e hilo conductor de la vida de la mayoría de los hombres. El humanismo puede ser una ayuda, pero no el sustento de la sociedad entera. Se impone la necesidad de un sentido específico de la historia que, por medio de la reconciliación con Dios, crea comunidad no de este mundo en este mundo.

*East Coker* es de 1939. En 1937 se trasladó a un piso en Emperor's Gate. Estando allí estalló la guerra y allí permaneció durante el primer año de la misma. El título corresponde a un hermoso pueblo de Somerset, que él había visitado anteriormente. En el cemen-

2 DAICHES, D., *A Critical History of English Literature* (London: Martin Secker & Warburg Ltd, 1975) vol. IV, p. 1135.

3 SALINGAR, L.G., "T.S. Eliot: Poet and critic", *The Pelican Guide to English Literature* (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1976) vol. VII, p. 362.

4 Citado por GARDNER, H., *The Composition of Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1978) p. 33.

terio de este pueblo, junto a la iglesia, estaban enterrados algunos muy lejanos antepasados suyos. Viejas piedras, testigos mudos resistentes al paso del tiempo, señalan las tumbas de los que ya terminaron para empezar, o empezaron al terminar. "In my beginning is my end, in my end is my beginning".

*The Dry Salvages* es un poema cargado de recuerdos de infancia y juventud. El poeta había nacido en St. Louis, y a este recuerdo original urbano se superpuso el de París y luego el definitivo de Londres. Pero el río Mississippi, a su paso por St. Louis - East St. Louis, era el más poderosamente llamativo impacto natural de su infancia. Como paisaje abierto, era la costa de New England la que más le había impresionado. Allí estaba *The Dry Salvages*, un saliente rocoso de unos quince pies de alto sobre la mayor altura de las aguas del Atlántico. Impasible y firme, azotado por las olas, pero nunca sobrepasado, ni siquiera humedecido. Es la permanencia. El río que da forma al poema, un gran río, es el símbolo más exacto del humano peregrinar. Todo pasa. En la más pura doctrina heraclitiana, la vida y las cosas son un continuo fluir, como las aguas de un río, y nada en el momento siguiente es igual al momento anterior. El hombre es un viajero cuyo destino es siempre el "fare forward". Pero tiene vocación de permanencia. Cuando escribió este poema, vivía en el campo, en Shamley Green, cerca de Guildford. 1940.

*Little Gidding* corresponde, una vez más, al nombre de un lugar que Eliot visitó en una ocasión. Solo una especie de cortijo queda ya de aquella casa solariega en la que, según la historia, Mrs. Ferrar se refugió durante la gran plaga de 1625. A ella se unió muy pronto su hijo Nicholas, sus otros hijos y nietos. Nicholas recibió el Diaconado, y bajo su dirección surgió una comunidad cristiana de unos cuarenta miembros, de todas las edades y de ambos sexos. Algo tan moderno como una "comuna cristiana". Aparte este atípico dato "comunal" y la falta de continuidad histórica, en cuanto a su inspiración doctrinal la "comuna" de Nicholas Ferrar es comparable a otras grandes figuras de la vida religiosa, como Ignacio de Loyola y la Compañía de Jesús, o Felipe Neri y los Oratorianos. Se trataba de promover los valores de la vida monástica, la oración, el trabajo intelectual y manual, vida comunitaria, contemplativa y desprendida. No ser de este mundo en este mundo. Es el último poema de *Four Quartets*, 1941. Ya con plena intención de

unidad, recoge y completa datos e imágenes de los tres anteriores en torno al gran tema de la envoltura temporal del hombre y su liberación para un destino trascendente.

### Devenir, duración real y tiempo bíblico

Un análisis elemental de la frecuencia de los términos en el lenguaje nos llevaría a la constatación de que la mayor frecuencia corresponde a expresiones temporales. Incluso, si, por hipótesis, desapareciera de nuestra mente la noción de tiempo, la comunicación sería imposible, por carecer de los necesarios puntos de referencia para resolver las contradicciones. El "cuándo" es fundamental para saber y entender cómo y en qué grado la afirmación y negación de un mismo hecho puede ser verdad. No en vano existe una categoría gramatical que llamamos "verbo", como si fuera "palabra por excelencia", dedicada a situar las acciones en su tiempo apropiado y correcto. De ello depende la verdad. Porque la verdad real es relativa al tiempo, con la salvedad, para no caer en un relativismo puro, de los postulados metafísicos, que por definición escapan al tiempo, y de los enunciados científicos, que, por su conexión con las leyes físicas, o mientras no se demuestre lo contrario, son un presente. Pero, en su conjunto, el cosmos es un inmenso "devenir", es decir, un durar en sucesión o cambio permanente, lo cual implica un paso constante del presente al pasado y de un futuro que se hace presente para pasar.

Pasado, presente y futuro son las tres grandes coordenadas de la experiencia temporal. Y a su implacable cobertura tampoco escapa el hombre, que es prisionero del devenir cósmico, con la diferencia de que en él este proceso es consciente, es un sello impreso en los cimientos de su conciencia como aviso de que "lo nuestro es pasar". Ha sido el hombre quien ha ideado unas medidas: Años, estaciones, meses, días, etc., a partir del movimiento de la Tierra con relación al Sol, para establecer cuánto duran las cosas y a qué edad él mismo muere. Pero este tiempo cuantitativo, o matemático, o métrico, no es real; es una invención, es un "ente de razón", como dirían los clásicos; en el fondo, es una ficción. Realmente, no hay cumpleaños ni hay edad para morir. Solo hay devenir.

La obra de Henri Bergson supuso una aportación decisiva, al in-

troducir la noción de tiempo psicológico. La duración de las cosas es un proceso temporal uniforme y homogéneo, y la medida que aplicamos para cuantificar esa duración es matemáticamente perfecta. Al tiempo exterior, uniforme, cuantitativo, Bergson contrapone el tiempo vivido en el interior de "mi conciencia", que es heterogéneo y cualitativo, y es el que constituye la duración real, "la durée réelle". Esta expresión se corresponde con: "la durée vraie", "le temps réel, je veux dire perçu et vécu", "la durée de chacun de nous", "la durée interieure", "la durée interne", "la durée hétérogène du moi", "la durée toute pure", "le moi interieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide", "une force dont les états et modifications se pénètrent intimement", "nous se mesurons pas la durée, mais nous la sentons; de quantité elle revient à l'état de qualité", "une multiplicité qualitative", "un moi où succession implique fusion et organisation", "une durée dont les moments ne constituent pas une multiplicité numérique"<sup>5</sup>. Para Bergson la verdadera noción de tiempo es la duración experimentada por la conciencia individual, es algo intríior, el "yo" íntimo que siente y decide, un tiempo percibido y vivido, no cantidad sino cualidad, no medida sino sentimiento. Esto justifica las expresiones con que comúnmente nos manifestamos: "Fue un minuto que duró una eternidad", o "aquel día se me pasó en un santiamén". Todo depende del estado psicológico, del sentimiento, de la vivencia. Hay un tiempo grato, normalmente asociado a situaciones placenteras, que se dice pasa muy rápido, y un tiempo ingrato, asociado a circunstancias dolorosas, que se dice pasa muy lento. Y en una misma situación el tiempo para dos semanas suele ser diferente, porque cada una reacciona y siente de manera distinta. El pasado se puede reconstruir en forma de recuerdos bellísimos que ocupan suavemente la conciencia, o puede ser un espía perseguidor que la atormenta. El futuro siempre es experiencia interna en forma de expectación, y varía desde el pánico hasta la ilusión. El presente es la vida ahora, que en mi conciencia puedo retener para disfrutar, o bien ahuyentar para que no me abrume. Es la duración real.

Al hablar del tiempo bíblico, nos referimos a la forma específi-

<sup>5</sup> BERGSON, H., *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience* (París: Presses Universitaires de France, 1948). Ver especialmente el cap. II: "De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée", pp. 56-104.

—*Durée et Simultaneité* (París: Presses Universitaires de France, 1968). Especialmente el cap. III: "De la Nature du Temps", pp. 41-67.

ca y peculiar que tiene la Biblia de concebir el tiempo, a diferencia de las otras nociones de tiempo que ya quedan expuestas y a las que, por supuesto, no es ajena la propia Biblia. Pero el tiempo bíblico como tal, como distinto, es el "kairós". Es el tiempo de la salvación. Es la plenitud de los tiempos que coincide con el momento de la Encarnación, o conjunción del tiempo con la eternidad. En ese momento la metahistoria se instala en la historia, y se pronuncia un "hoy" que, además de ser tiempo presente, es presencia de eternidad: "Hoy os ha nacido un Salvador, el que es Cristo Señor, en la Ciudad de David" (Lc. 2,11). La palabra "eternidad" puede tomarse en dos sentidos: Uno general, para designar un tiempo muy largo, y otro estricto, para significar la carencia de sucesión y, en consecuencia, la ausencia de tiempo. Esta distinción está en conexión con la de "este mundo" y "el mundo venidero", que se halla con frecuencia en la literatura apocalíptica. El "mundo venidero" implica la realidad que empieza después del fin del mundo, realidad que no es temporal; es la inauguración de la eternidad desvelada. A la vez, el "mundo venidero" se inicia ya, de forma velada, en "este mundo", de manera que la vivencia de la realidad del mundo venidero puede ser una posesión actual (Ef. 2,5-8), bastando para ello que el hombre traspase por la fe los velos de esa realidad escondida aunque presente. De esta forma, es posible para el hombre vivir la realidad de otro mundo en este mundo y vivir en el tiempo estando incorporado a la eternidad; es decir, en el tiempo y no tiempo, sin que ello implique contradicción.

### All time is unredeemable

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

(B. N. 1-5)

Las primeras líneas del primer poema nos colocan ya en la perspectiva de la experiencia temporal del poeta. El juego entrelazado de las tres coordenadas temporales fundamentales, pasado, presente y futuro, tiende a conducirnos al estado de un presente eterno. Y

una vez alcanzada esa situación, el tiempo es “unredeemable”. Esta palabra, derivada por prefijación negativa y sufijación adjetiva del verbo “redeem”, es de origen latino: “redimere” = “re + emere”: volver a comprar o tomar algo que previamente se ha perdido. Referida al pasado, podría entenderse en el sentido irremediable e irrepetible de lo que pudo haber sido y de lo que ha sido, “what might have been and what has been”. Volver sobre ello sería “abstraction”, “speculation”. Pero referida a todo el conjunto temporal, como aquí sucede, solo puede tener sentido pleno y coherente si el tiempo se toma en su dimensión bíblica. Es decir, se trata de la superación del tiempo mediante la inserción en el mundo salvífico de la redención ya realizada. Esta cuestión está relacionada con la doble dialéctica del tiempo y no tiempo, del comienzo y el fin, que, por lo general de forma antitética, aparece varias veces en los poemas, hasta el punto de constituir una clave básica para su interpretación:

Only thorough time time is conquered (B.N.89)  
 The end precedes the beginning (B.N.146)  
 In my beginning is my end (E.C.1,14)  
 In my end is my beginning (E.C.208)  
 Time stops and time is never ending (D.S.45)  
 What we call the beginning is often the end  
 And to make and end is to make a beginning  
 The end is where we start from (L.G.213-215)

Tiempo de llegada y tiempo de partida, fin y principio, principio y fin, tiempo y no tiempo, tiempo a través del tiempo, fin del tiempo y tiempo interminable. Tiene que haber un punto de intersección que haga válidos estos extremos.

### The Point of Intersection

Men's curiosity searches past and future  
 And clings to that dimension. But to apprehend  
 The point of intersection of the timeless  
 With time, is an occupation for the saint  
 No occupation either, but something given  
 And taken, in a lifetime's death in love,  
 Ardour and selflessness and self-surrender.

(D.S.199-205)

Que el hombre se agarre a la dimensión temporal, sobre todo al futuro con la esperanza de que le sea benéfico y se prolongue, forma parte del natural apego a la vida, que está siempre cuestionada y amenazada por el implacable devenir. Por su esfuerzo natural, por sus luces naturales, el hombre no puede hacer más que aceptar, resignarse, resistir como un estoico, rebelarse como un existencialista, o prolongarse indistinto en la especie al parecer de los colectivistas. El hecho de captar el punto de intersección no es propiamente una tarea o un trabajo, sino que le es dado al “santo” en virtud de una iluminación superior a la luz de la razón, y el santo recibe ese don en una mística de muerte a la vida temporal en medio de la pasión amorosa de desprendimiento y entrega. Por “santo” no se entiende la persona oficialmente canonizada después de la muerte, sino el hombre temporal que participa ya de los valores eternos por medio de las virtudes teologales. Vive en el tiempo y no en el tiempo.

El punto de intersección es la Encarnación:

The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation  
 Here the impossible union  
 Of spheres of existence is actual,  
 Heré the past and future  
 Are conquered, and reconciled,  
 Where action were otherwise movement  
 Of that which is only moved  
 And has in it no source of movement

(D.S.215-222)

Y su preludio es la plegaria de la Anunciación:

Only the hardly, barely prayable  
 Prayer of the one Annunciation.

(D.S.83,84)

Estamos bajo la influencia del misterio. Apenas se puede imaginar, no se puede entender bien, y la unión para el poder humano es imposible. Pero la realidad es que aquí se produce la unión de las esferas de la existencia: Tiempo y eternidad; del movimiento causado y de la fuente del movimiento; en suma, de lo humano y lo divino. Tiempo y no tiempo en el tiempo. Fin del tiempo y principio de la eternidad. “In my end is my beginning / In my beginning is my end”.

### As we grow older

A medida que vamos envejeciendo, no son en realidad los años contados los que van cargando nuestras espaldas hasta convertirlas en curvatura sobre la tierra. Envejecer es una cuestión de mayor y progresiva experiencia temporal acumulada en nuestra conciencia. Un fruto preciado de la experiencia es la sabiduría. Y la sabiduría se compone de tres cualidades: Conocimiento, generosidad y humildad. El poeta no cree que el conocimiento adquirido con el tiempo sirva para desvelar la oscuridad que como un manto misterioso envuelve nuestra existencia y de la que hubiéramos deseado ansiosamente salir. Como mucho, tiene solo un valor limitado:

There is, it seems to us,  
At best, only a limited value  
In the knowledge derived from experience

(E.C.81-83)

En cuanto a la generosidad, la constatación, que no quisiéramos oír, es que disminuye con el paso del tiempo al aumentar el miedo a la posesión —miedo de ser poseídos— a la entrega a los demás, o a Dios; que el viejo, cargado de miedos, se siente amenazado y se hace egoista; “their fear of possession / Of belonging to another, or to others, or to God”. (E.C.95,96).

La única porción de sabiduría que se puede esperar, como legado quizá de tantas decepciones producidas y padecidas, es una infinita humildad. “The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless. (E.C.97,98).

Hay un suave tono de profundo pesimismo, incrustado a medida que vamos envejeciendo, y que se expresa a modo de impresión a la esperanza, a la tranquilidad, la serenidad otoñal y la sabiduría propia de la edad:

What was to be the value of the long looked forward to,  
Long hoped for calm, the autumnal serenity  
And the wisdom of age?

(E.C.72-74)

Hay un pesimismo que nace de la reflexión sobre el mundo exterior. Ya todo va resultando más extraño y complicado. Y surge

con nueva fuerza la idea de un final del devenir de la vida, que se va quemando por momentos, “a lifetime burning in every moment” (E.C. 194); “the time of death is every moment” (D.S.158). El recuerdo de la muerte de los que precedieron anticipa el propio destino: Pasar y desaparecer, como nombres de viejas lápidas que ya no se pueden descifrar, “Old stones that cannot be deciphered” (E.C.195).

Pero, en contraste con el pesimismo, se produce una poderosa reacción que invita al viejo a dirigirse hacia otra intensidad. El amor es más puro cuando deja de importar aquí y ahora, cuando se proyecta hacia una unión más plena, una comunión más profunda, después de pasar por el vacío y la desolación. Es una llamada a superar la situación temporal y proyectarse a la eternidad, la otra intensidad, donde es posible la unión con la divinidad en común unión, “communion”, con los otros que de la misma ya participan,

We must be still and still moving  
Into another intensity  
For a further union, a deeper communion  
Through the dark cold and the empty desolation

(E.C.203-206)

Cabe todavía otra reflexión. Se ha pensado que la rosa, olorosa y fugaz, es símbolo de la juventud. Y el tejo, enorme y longevo, es símbolo de la vejez. “The moment of the rose and the moment of the yew-tree / Are of equal duration” (L.G.231,232). Carece de interés el tiempo en su dimensión cuantitativa, o es el mismo para todos. La diferencia está, no en la duración, sino en la intensidad —tiempo psicológico— con que se vive el momento.

Además, la conexión entre la vida y la muerte, el morir con los que mueren, y el nacer porque otros mueren, evoca la teoría clásica del eterno retorno o vuelta a la vida. Por lo menos, indica que la muerte de unos hace posible el nacimiento de otros,

We die with the dying:  
See, they depart, and we go with them.  
We are born with the dead:  
See, they return, and bring us with them.

(L.G.227-230)

## Descend lower

En la *Subida del Monte Carmelo* trata san Juan de la Cruz del modo que ha de proceder el alma para subir hasta la cumbre del monte, cumbre que simboliza un estado de perfección que consiste en la unión del alma con Dios. Pero ocurre que, para ascender, hace falta descender primero, incluso el descenso es el comienzo del ascenso. Los tres Libros que integran la *Subida* son un largo comentario a los diez primeros versos del poema con que se abre la obra, y comienza situándose "En una noche oscura".

La idea de la "noche" corresponde a una dinámica psicológica en que se realizan muy especiales purgaciones o purificaciones del alma. La *Subida* considera las purificaciones "activas", lo que equivale a decir que son consecuencia del trabajo y esfuerzo humano, a diferencia de las purificaciones "pasivas", que se derivan de la acción de Dios en el alma. El Libro I trata de la purificación activa del sentido; el Libro II de la purificación activa del entendimiento; y el Libro III de la purificación activa de la memoria y de la voluntad<sup>6</sup>.

Descend lower, descend only  
 Into the world of perpetual solitude,  
 World not world, but that which is not world,  
 Internal darkness, deprivation  
 And destitution of all property,  
 Desiccation of the world of sense,  
 Evacuation of the world of fancy,  
 Inoperancy of the world of spirit;

(B.N.114-121)

Ocurre con frecuencia que, en la dialéctica de la vida espiritual, se contraponen los extremos en una fuerte antítesis que solo se puede resolver cambiando el punto de vista. El poeta se coloca en la perspectiva de la *Subida*, pero bajando, porque, para llegar a la

<sup>6</sup> Al referirme a las obras de S. Juan de la Cruz, procedo según la edición preparada por Crisólogo de Jesús et al., *Vida y Obras de San Juan de la Cruz* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978). Para una lectura actualizada, puede verse MARTI BALLESTER, J., *San Juan de la Cruz. Subida de Monte Carmelo leída hoy* (Madrid: Ediciones Paulinas, 1979). *Noche Oscura leída hoy* (Madrid: Ediciones Paulinas, 1981).

cumbre, hay que bajar al mundo que no es mundo, mundo de permanente soledad; es decir, hay que vaciar el alma de los afanes temporales, privándola y desnudándola de toda posesión.

Los versos de *Burnt Norton*, citados antes, se corresponden con la temática y disposición de la *Subida*, pero no de una manera exacta, sino que son reproducción libre. Aparte la dialéctica "descenso - subida", la "noche oscura" se denomina "internal darkness", reproduciendo justamente el significado simbólico. Por lo que respecta a la disposición general, el Libro I, que trata de la noche o purificación del sentido, está aludido directamente en "Desiccation of the world of sense". Se refiere a la segunda noche, que es la del espíritu, en "Inoperancy of the world of spirit", pero no distingue en esta noche del espíritu las partes de entendimiento (Libro II), y de memoria y voluntad (Libro III). En cambio, introduce el mundo de la fantasía, "Evacuation of the world of fancy", que no es extraño a la *Subida*, pero que no pertenece a su disposición general, sino que se incluye en la noche o purificación del entendimiento (Libro II, cap. XII). No obstante, a la purificación de la memoria, a modo de liberación para el aumento del amor, se alude en otro lugar:

This is the use of memory:  
 For liberation - not less of love but expanding  
 Of love beyond desire, and so liberation  
 From the future as well as the past.

(L.G.156-159)

A continuación, el poeta da al amor y a la liberación una proyección social, aplicándolos a toda la nación: "History may be servitude, / History may be freedom" (L.G.162-163).

Hay en los poemas otras alusiones claras a la purificación del alma y vacío del sentido, aunque, por contraste, se haga de forma negativa:

Nor darkness to purify the soul  
 Emptying the sensual with deprivation  
 Cleansing affection from the temporal

(B.N.96-98)

### The figure of the ten stairs

En la *Noche Oscura* trata san Juan de la Cruz de las purgaciones o purificaciones "pasivas", que afectan igualmente al sentido y al espíritu, en correspondencia con las purificaciones "activas" a que se refiere la *Subida*. En el cap. XVIII explica cómo la figura de la "escala" es muy apropiada para significar las misteriosas comunicaciones y acciones de Dios sobre el alma hasta llevarla al punto de la asimilación divina. Entre las cinco razones por las que se justifica la figura de la "escala", destaca la que aparece en quinto lugar:

diremos que la propiedad principal por la que aquí se llama escala es porque la contemplación es ciencia de amor, lo cual, como habemos dicho, es noticia infusa de Dios amorosa, que juntamente va ilustrando y enamorando el alma, hasta subirla de grado en grado hasta Dios, su Criador; porque solo el amor es el que une y junta al alma con Dios (Libro II, cap. XVIII, 5).

Los grados progresivos de amor por los que Dios va subiendo al alma hasta la unión son diez, y se corresponden con los diez peldaños de que consta la "escala" (cap. XIX y XX).

Sin duda, Eliot tiene en mente toda esa doctrina mística, pero solo la indica de forma parcial. No alude a la figura de la "escala" como un todo, sino directamente a los diez peldaños, "ten stairs". Y no individualiza estos diez grados de amor, sino que se refiere al amor divino como un todo, inmutable, causa y fin, eterno, infinito, aunque su captación sea limitada:

The detail of the pattern is movement,  
As in the figure of the ten stairs.  
Desire itself is movement  
Not in itself desirable;  
Love is itself unmoving,  
Only the cause and end of movement,  
Timeless, and undesiring  
Except in the aspect of time  
Caught in the form of limitation  
Between un-being and being.

(B.N.159-168)

Encontramos también alusiones a las purificaciones pasivas en forma de llamadas a la oscuridad de Dios, para que incida sobre la receptividad del alma: "I said to my soul, be still, and let the dark

come upon you / Which shall be the darkness of God". (E.C.112,113).

Y encontramos oscuridades superpuestas, en expresiones ininteligibles para los no iniciados en las oscuridades de las "noches oscuras": "a movement of darkness on darkness" (E.C.115). Es la oscuridad pasiva o acción de Dios sobre la oscuridad activa o acción del hombre.

En la experiencia mística, la oscuridad, en el décimo y último grado de la "escala", se convierte en clara visión de Dios, se convierte en luz (Libro II, cap. XX, 5). "So the darkness shall be the light" (E.C.128).

### The way of dispossession

Al terminar el comentario del primer verso de la canción, dice san Juan de la Cruz en la *Subida*: "Resta ahora dar algunos avisos para saber y poder entrar en esta Noche del Sentido" (Libro I, cap. XIII, 1). Y la conclusión de estos avisos y reglas son los versos siguientes:

Para venir a gustarlo todo,  
no quieras tener gusto en nada;  
para venir a poseerlo todo,  
no quieras poseer algo en nada;  
para venir a serlo todo,  
no quieras ser algo en nada;  
para venir a saberlo todo,  
no quieras saber algo en nada;  
para venir a lo que no gustas,  
has de ir por donde no gustas;  
para venir a lo que no sabes,  
has de ir por donde no sabes;  
para venir a lo que no posees,  
has de ir por donde no posees;  
para venir a lo que no eres,  
has de ir por donde no eres.

(Libro I, cap. XIII, 11).

Temáticamente, estos versos giran en torno a cuatro conceptos: El placer, el poseer, el ser y el conocer. La construcción antitética hace que a cada concepto correspondan dos versos, uno por afir-

mación y otro por negación en los ocho primeros. Estos ocho versos se refieren a los temas de una manera absoluta y general: "todo", "nada". Los ocho restantes reproducen los mismos temas, pero de manera relativa y particular, aunque indefinida, lo que facilita que la antítesis sea de forma negativa en ambos versos: "lo que no", "por donde no".

En T.S. Eliot encontramos una reproducción de los versos anteriores, casi una cita, pero a través de un proceso de libre adaptación:

In order to arrive at what you do not know  
 You must go by a way which is the way of ignorance.  
 In order to possess what you do not possess  
 You must go by the way of dispossession.  
 In order to arrive at what you are not  
 You must go through the way in which you are not.  
 And what you do not know is the only thing you know  
 And what you own is what you do not own  
 And where you are is where you are not.

(E.C.138-146)

Aparecen los temas de conocer, poseer y ser, y su contraposición antitética, pero desaparece el concepto de placer. La antítesis se dispone por pares de versos en los seis primeros; correspondientes a los tres temas, pero se incluye dentro del mismo verso en los tres últimos, en que se repiten los conceptos. La referencia de extremos absolutos queda reducida a dos: "ignorance", "dispossession", sin sus correspondientes. Predomina ampliamente el relativo con carácter indefinido "what", lo cual facilita la construcción negativa dentro del mismo par. Y es justamente en los tres últimos versos donde la antítesis se establece por la vía afirmación - negación.

#### If you came this way

If you came this way,  
 Taking any route, starting from anywhere,  
 At any time or any season,  
 It would always be the same: you would have to put off  
 Sense and notion. You are not here to verify,  
 Instruct yourself, or inform curiosity

Or carry report. You are here to kneel  
 Where prayer has been valid.

(L.G.39-46)

*Little Gidding* es el nombre de un lugar en que floreció una interesante comunidad monástica. Al recordarlo, es posible que el poeta esté invitando al ejercicio de la vida mística en un convento, en el claustro. Esta hipótesis se ve favorecida por el uso de locuciones espaciales, como "starting from anywhere", "here to kneel". Pero no es necesario. Es posible y suficiente referir los términos espaciales al lugar intencional de la experiencia mística en sí misma. Concretamente, "to kneel" se puede usar metafóricamente para indicar el ejercicio de la humildad. Parece que "If" tiene un matiz desiderativo; es también un "ojalá", que enfatiza el condicionado: "you would have to put off / Sense and notion": Tendrías que purificar el sentido y el espíritu; es decir, pasar por la noche oscura del sentido y la noche oscura del espíritu. Lo cual conlleva exclusiones importantes: Verificar, instruirse, curiosear, informar. Y dos exigencias fundamentales: La humildad y la oración.

#### Conclusión

Este estudio es una verificación de las conexiones de *Four Quartets* con la doctrina mística de san Juan de la Cruz. Pero no es solo una constatación fáctica, sino también una aproximación a las alturas de la mística, la poesía de inspiración más sublime. Era necesario un recorrido anterior, para que la mística no aparezca como una elucubración desvinculada del hombre intramundano en devenir. Es poesía encarnada, es poesía necesaria. El espacio, en sus variadas concresciones de jardín, cementerio, río, mar, roca, monasterio, motiva evocaciones contrapuestas en la mente del poeta, en las que está esencialmente incrustada la noción de tiempo. El tiempo es vida, vida en devenir y vida que lucha por sustraerse al tiempo. Al vivir en contemplación pedazos de eternidad, el espíritu introduce la experiencia mística en la experiencia del tiempo, todo dentro de la dinámica de una muy especial trama psicológica.

Pudiera suceder que alguien pensara que el poeta, T.S. Eliot, es un carmelita descalzo. Es un seglar, casado, divorciado y anglicano. La vivencia mística no es patrimonio exclusivo del claustro, ni

de una confesión religiosa. Es brote privilegiado de un alma que no cabe en sí misma, y cuya riqueza rompe los moldes del tiempo hacia otra intensidad.

## BIBLIOGRAFIA

- BARLOW, M., *Henry Bergson*, París: Editions Universitaires, 1966. Trad. María Martínez Peñaloza, *El Pensamiento de Bergson*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- BERGSON, H., *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, París: Presses Universitaires de France, 1948.
- Durée et Simultanéité*, París: Presses Universitaires de France, 1968.
- GARDNER, H., *The Art of T.S. Eliot*, New York: E.P. Dutton & Co., 1959.
- The Composition of Four Quartets*, London: Faber and Faber, 1978.
- JESÚS, C. de et al., *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.
- KENNER, H., *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, New York: Ivan Obolensky, Inc., 1959.
- MARTI BALLESTER, J., *San Juan de la Cruz. Subida del Monte Carmelo leída hoy*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1979.
- Noche Oscura leída hoy*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1981.
- MATTHIESSEN, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot*, New York: Oxford University Press, 1959.
- MAXWELL, D.E.S., *The boetry of T. S. Eliot*, New York: Hillary House, Inc., 1959.
- MOODY, A.D., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- TATE, A., *T.S. Eliot. The Man and his Work*, Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1971.
- UNGER, L., *T.S. Eliot. Moments and Patterns*, United States of America: University of Minnesota Press, 1966.

## **UN PROCEDIMIENTO PARA LA PREDICCIÓN, DESCRIPCIÓN Y CORRECCIÓN DE ERRORES EN LINGÜÍSTICA APLICADA**

**Ignacio VÁZQUEZ ORTA**

La lingüística sincrónica comparada pone en contacto diferentes lenguas con el fin totalmente utilitario de mejorar los métodos de enseñanza de las distintas lenguas que se enseñan hoy día. La investigación sobre las lenguas en contacto ha demostrado que el habla del que aprende una lengua va siempre acompañada de un cierto grado de interferencia de la lengua materna. Esta es la razón por la que se ha asociado siempre la idea de transferencia lingüística con el proceso de aprendizaje de lenguas extranjeras y podría resultar que fuese el nexo natural entre las dificultades del aprendizaje y la diferencia lingüística entre la lengua de origen y la lengua de destino.

De hecho, esto es lo que ocurrió cuando los pioneros de la Lingüística Aplicada propusieron el *análisis comparado predictivo*, basado en la hipótesis de la interferencia lingüística: *We assume that the student who comes into contact with a foreign language will find some features of it quite easy and others extremely difficult. Those elements that are similar to his native language will be simple for him, and those elements that are different will be difficult*<sup>1</sup>.

1 LADO, R. (1957), p. 2.

En principio, ésta pareció una hipótesis adecuada de trabajo y aparecieron muchos proyectos de investigación comparativa basados en dicha hipótesis que cristalizaron en estudios concretos. Cabe citar los intentos de comparación fonológica y gramatical del inglés con algunas de las lenguas más habladas en Europa<sup>2</sup>.

No obstante, después de estos intentos varios, se llegó a la conclusión de que los alumnos tenían dificultades de asimilación de estructuras que no estaban predichas como difíciles por el análisis comparativo; y algunas estructuras de la lengua materna que se suponía que conducirían a error eran obviadas y sus estructuras equivalentes en la lengua extranjera eran asimiladas sin dificultad. También se averiguó que las estrategias de aprendizaje de una lengua no podían basarse primordialmente en el grado de diferencia entre los sistemas lingüísticos de la lengua materna y la lengua que se pretendía aprender.

Desde entonces, el análisis comparado de las lenguas ha sido atacado sistemáticamente desde distintos flancos. Una de las mayores críticas que se le ha hecho es la de que no ha resuelto todavía el problema de la comparabilidad<sup>3</sup>.

En efecto, en 1964 Michael A. Halliday, Mc Instosh y Strevens propusieron el criterio de la *translational equivalence*<sup>4</sup>. Dentro del marco de la gramática generativa, Klma<sup>5</sup> y Stockwell<sup>6</sup> propusieron el criterio de la comparación formal y la colocación de las reglas en la gramática de ambas lenguas. Con posterioridad se ha elaborado más este enfoque e incluso se ha intentado integrar el criterio de la traducción dentro del marco de la gramática generativotransformacional, proponiendo factores tales como la *congruencia* y la *equivalencia*<sup>7</sup>.

Esta crítica de los criterios de comparabilidad no es ni puede ser nunca una crítica válida del análisis comparado en sí mismo. Creemos que el análisis comparado de las lenguas tiene plena vigencia y lo que se necesita es un marco de comparación más elaborado, ya que, aunque es relativamente fácil establecer la equivalencia formal de las estructuras de mayor o menor complejidad en dos len-

2 DELATRE, P. (1965). Stockwell, R.P. et al. (1965).

3 HAMP, E.P. (1966), Georgetown Monograph nº 21, p. 143.

4 HALLIDAY, M.A.K., McINTOSH, A. and STREVENS, P. (1964).

5 KLIMA, E.S. (1962).

6 STOCKWELL, R.P. et al. (1965).

7 KRZESZKOSKI, T. (1967), p. 33-39. MARTON, W. (1968) p. 53-62.

guas, sin embargo es un problema más difícil establecer cualquier tipo de equivalencia semántica o funcional. Cada lengua, pongamos por caso el inglés y el español, tiene sistemas y subsistemas propios y, por tanto, cada función o estructura es parte de un todo y como tal debe ser considerada.

En el estado actual de elaboración del análisis comparado, la mejor solución es adoptar un punto de vista práctico y utilizar el criterio de la *cualquier equivalencia*, tal como se hace en el campo de la traducción.

Aparte del problema de la equivalencia de estructuras (para cuya realización utilizaremos el criterio que acabamos de mencionar), está la cuestión de la aceptabilidad de las estructuras equivalentes en la segunda lengua que roza el campo de la estilística. La mayoría de los lingüistas están de acuerdo en preocuparse antes de las áreas centrales de los sistemas lingüísticos que se comparan que de las regiones más o menos periféricas que lindan con el campo de la estilística. Pero no debemos olvidar que estas zonas periféricas son especialmente interesantes para los estudiantes avanzados. Acabamos de escribir *periféricas* de una forma superficial. Es claro que el problema de la equivalencia sintáctica y/o semántica es básico, pero dicha equivalencia quedaría incompleta si no se tuvieran en cuenta otras consideraciones. Si nos disponemos a comparar oraciones, párrafos o pasajes enteros en dos lenguas, a establecer sus equivalencias sintácticas y semánticas, no podemos olvidar que el significado (incluso en la más simple de las oraciones) implica relación con la situación. La estructura lingüística no existe al margen del conocimiento que el hablante y el oyente tienen del mundo. Ni el significado, ni la sintaxis existen en el vacío; y a su vez, tampoco existen ambos al margen de los contextos situacionales.

El análisis comparativo no está todavía tan bien desarrollado como para incorporar todas estas ideas de forma sistemática en su campo de estudio. Sin embargo, los autores de libros de texto para la enseñanza de las lenguas y los profesores de las mismas deberían tener en cuenta estas consideraciones. El análisis comparativo es útil para la enseñanza de las lenguas. Esto está fuera de toda duda. Naturalmente, el efecto de la lingüística comparada en la práctica didáctica variará de acuerdo con los objetivos y edad de los alumnos. No todos los resultados del mismo son utilizables para el trabajo práctico en el aula de clase. Sin embargo, los autores de libros de texto y los profesores necesitan conocimientos de gramáti-

ca comparada para poder predecir, explicar, corregir y eliminar errores debidos a la interferencia entre la lengua materna y la lengua extranjera.

En este trabajo vamos a exponer un procedimiento para alcanzar todos estos fines, con especial referencia a ciertos efectos, que no errores, que se producen por interferencia de la lengua materna y que es necesario corregir cuando el alumno se encuentra en un estadio avanzado del proceso de aprendizaje de una segunda lengua. *One feature of non-native use of a second language or L2 is the excessive use (over-indulgence) of clause (or group) structures which closely resemble translation-equivalents in the mother tongue or L1, to the exclusion of other structures (underrepresentation), which are less like anything in L1. Closely resemble can be more precisely defined as with translation-equivalents which correspond at the level of group (or word) as well as clause; less like means with translation equivalents which correspond at the level of clause (or group) only. Although the L2 structure produced by group level translation may be completely acceptable, both grammatically and lexically, it can still produce effects by no means intended by the user: verbosity, formality, informality and so on<sup>8</sup>.*

Aquí en este trabajo vamos a analizar una serie de ejemplos extraídos de los trabajos de nuestros alumnos, en concreto de las redacciones sobre distintos temas que les hemos ido sugiriendo. Seguimos el modelo de clasificación propuesto por E.A. Levenston<sup>9</sup> que nos ofrece la siguiente taxonomía:

A) *Formalidad*: tendencia a elegir la expresión más formal en la segunda lengua.

B) *Verbosidad*: tendencia a elegir entre dos oraciones la que contenga más palabras.

C) *Informalidad*: es el efecto contrario al primero mencionado arriba.

D) *Incorrección*: entre dos oraciones, el alumno elige una incorrecta, no por contacto con hablantes que la utilicen, sino por interferencia de la lengua materna.

E) *Intercambiabilidad*: la preferencia por el uso de una u otra construcción puede pasar desapercibida cuando dos construcciones son más o menos intercambiables.

F) *Arcaismo*: de entre dos estructuras se prefiere la más arcaica.

Después de exponer toda esta taxonomía de efectos desviantes que se producen en el proceso del aprendizaje a causa de la interferencia lingüística, proponemos un procedimiento mediante el cual un lingüista, trabajando con descripciones adecuadas de las dos lenguas que se comparan, aunque sin experiencia didáctica (la experiencia didáctica no se excluye; por el contrario, es deseable como factor de refuerzo), podría predecir la ocurrencia de ciertos rasgos. El procedimiento es el siguiente:

1º.) Elaboramos una lista de estructuras en la segunda lengua (L2) y sus estructuras equivalentes en la primera lengua (L1) por medio de la traducción. Damos por supuesto que las construcciones equivalentes tienen idénticas estructuras profundas, aunque sean claramente diferentes en su estructura superficial<sup>10</sup>.

Si caracterizamos varias construcciones en dos lenguas en términos de equivalencia y correspondencia formal observaremos que las oraciones pueden ser:

- a) equivalentes y formalmente distintas.
- b) equivalentes y formalmente semejantes (congruentes).
- c) no equivalentes y formalmente semejantes.
- d) no equivalentes y formalmente diferentes.

En este trabajo nos ocuparemos de los casos a) y b).

2º.) Una vez elaboradas las listas de las estructuras de la segunda lengua (L2) y sus equivalentes en la primera lengua (L1), si ninguna estructura en la segunda lengua es equivalente a nivel de frase, traducimos la versión equivalente más común en la primera lengua de nuevo a la segunda lengua, frase por frase.

Si el resultado es aceptable en la segunda lengua, consideramos la relación existente entre las dos estructuras en la segunda lengua a la luz de la taxonomía sugerida antes:

A) *FORMALIDAD*. Examinando los distintos ejemplos del corpus observamos la presencia de determinadas estructuras sobrerepresentadas (S.R.) en la segunda lengua, en este caso, el inglés. Otras, en cambio, están muy poco representadas (P.R.):

1. S.R. It is obvious that they ...

P.R. Obviously they...

La interferencia del español aquí es evidente: "es obvio que ellos...".

<sup>10</sup> Cf. consideraciones sobre la *base universal* del lenguaje en FILLMORE, Ch. (1968), BACH, E. (1968) y QUINE, W. (1964).

<sup>8</sup> NICKEL, G. (ed.) (1971): *Papers in Contrastive Linguistics*, p. 115.

<sup>9</sup> ID. p. 115-121.

2. S.R. He said that he agreed ...

P.R. He said he agreed ...

La mayor frecuencia de uso de la frase con *that* se debe a la necesidad de utilizar la conjunción *que* en castellano:

Dijo que estaba de acuerdo.

Ocurre lo mismo con el uso del relativo. Los hablantes españoles siempre prefieren utilizar un pronombre relativo explícito:

3. S.R. This is the book that you sent me.

P.R. This is the book you sent me.

Este es el libro que me enviaste.

4. S.R. The man to whom you were sepaking ...

P.R. The man you were speaking to ...

El hombre con el que estabas hablando ...

5. S.R. This is the film about which I spoke to you.

P.R. This is the film I spoke to you about.

Esta es la película de que te hablé.

6. S.R. I would prefer to stay here.

P.R. I'd rather stay here.

Preferiría permanecer aquí.

7. S.R. I would prefer that you stayed here.

P.R. I would prefer you to stay here.

Preferiría que te quedaras aquí.

8. S.R. Tom would prefer to read a novel.

P.R. Tom would rather read a novel.

Tom preferiría leer una novela.

B) *VERBOSIDAD*: Es ésta una tendencia muy generalizada característica de los hispanohablantes que aprenden inglés. Vamos a examinar algunos ejemplos significativos:

1. S.R. There is no possibility for me to ...

P.R. I cannot possibly ...

2. S.R. The thought that I will see you ...

P.R. The thought of seeing you ...

La idea de que te veré ...

3. S.R. It seems to me that. I am very popular.

P.R. I seem to be very popular.

Me parece que soy muy popular.

4. S.R. He told us that we (should) call him once we were at home.

P.R. He told us to call him once we were at home.

Nos dijo que le llamáramos una vez que estuviéramos en casa.

5. S.R. He told Susan that she (should) phone us.

P.R. He told Susan to phone us.

Le dijo a Susan que nos telefoneara.

6. S.R. It is possible that it is the postman.

P.R. It may be the postman.

Es posible que sea el cartero.

C) *INFORMALIDAD*: Es éste el efecto contrario al mencionado más arriba. Se utilizan con más frecuencia alternativas de expresión más informales por influencia de la lengua materna:

1. P.R. The boy was happy for us to go away.

S.R. The boy was happy that we went away.

El chico estaba contento de que nos fuéramos.

2. P.R. What questions were you asked in the exam?

S.R. What questions did they ask in the exam?

Qué preguntas te hicieron en el examen?

3. P.R. They thought him innocent.

S.R. They thought that he was innocent.

Pensaron que era inocente.

4. P.R. If he were here ...

S.R. If he was here ...

Si estuviera aquí ...

5. P.R. If I had known, I would have gone.

S.R. If I would have known, I would have gone.

D) *INCORRECCION*: A veces también se encuentran en el corpus errores gramaticales, a pesar del nivel avanzado de conocimientos que se supone que tienen los alumnos. Citamos algunos ejemplos:

1. P.R. I want you to come with me.

S.R. I want that you come with me.

Quiero que vengas conmigo.

2. P.R. He may come.

S.R. It may be that he comes.

Puede ser que venga.

3. P.R. I don't see anything.

S.R. I don't see nothing.

No veo nada.

4. P.R. I have never been in New York.

I haven't never been in New York.

E) INTERCAMBIABILIDAD: Cuando dos estructuras son más o menos intercambiables en la segunda lengua, la preferencia de los alumnos por una u otra puede pasar desapercibida. Sin embargo, su inglés, por ejemplo, no se acercará al inglés que hablan los nativos de dicha lengua en lo que se refiere a la frecuencia de uso de determinadas estructuras:

1. P.R. I like singing in the bath.  
S.R. I like to sing in the bath.  
Me gusta cantar en el baño.
2. P.R. I was given a present for you.  
S.R. They gave me a present for you.  
Me dieron un regalo para tí.
3. P.R. He may come tomorrow  
S.R. Perhaps he will come tomorrow.  
Quizás vendrá mañana.
4. P.R. He was given a book.  
S.R. A book was given to him.  
Le fue dado un libro.
5. P.R. I was given a present for you.  
S.R. A present for you was given to me.  
Me fue entregado un regalo para tí.

F) ARCAISMOS: Entre dos estructuras a veces los estudiantes prefieren utilizar la más arcaica:

1. S.R. He asked me that I might come and see him.  
P.R. He asked me to come and see him.  
Me pidió que fuera a verlo.
2. S.R. I would prefer to stay here.  
P.R. I'd rather stay here.  
Preferiría permanecer aquí.
3. S.R. I would prefer that you stayed here.  
P.R. I'd rather you stayed here.  
Preferiría que permanecieras aquí.
4. S.R. Tom would prefer to read a novel.  
P.R. Tom would rather read a novel.  
Tom preferiría leer una novela.

Una vez examinados estos ejemplos, y con ayuda del procedimiento analítico formulado, podemos establecer diferencias en las estructuras de las oraciones. Asimismo, los profesores pueden atraer la atención de los alumnos hacia el nexo existente entre las estructuras de la primera (L1) y de la segunda lengua (L2).

La importancia de este tipo de análisis radica en la ayuda que puede dar a los estudiantes avanzados. A veces se considera que se ha cumplido la finalidad de la enseñanza de una lengua extranjera cuando se ha conseguido un dominio mecánico de la estructura de la segunda lengua. Cualquier refinamiento en la elección de formas alternativas de expresión se considera puramente estilístico. Y la estilística se considera que está más allá del campo de la lingüística comparativa que sólo se debería ocupar de la descripción y predicción de los errores<sup>11</sup>.

Si un estudiante avanzado usa estructuras que son gramaticalmente aceptables, pero inapropiadas de una forma u otra a la situación concreta, nadie le ofrece ninguna guía. Lo que proponemos aquí es llenar ese vacío introduciendo consideraciones de tipo estilístico en la elaboración de los materiales didácticos elaborados como resultado de un análisis comparativo previo de la primera y de la segunda lengua.

El éxito limitado del análisis comparativo que ha creado un cierto desengaño sobre su utilidad en los últimos diez años más o menos es debido al hecho de que no se han introducido ningún tipo de consideraciones textuales en el análisis comparativo. El procedimiento que proponemos aquí puede ayudar a los alumnos a ser conscientes, no sólo de la aceptabilidad gramatical de las estructuras de la segunda lengua que aprendan, sino también de la adecuación de su expresión en dicha lengua.

El análisis contrastivo sólo se ha realizado mediante una comparación sistemática de unidades estructurales de distinto rango. Pero, puesto que las estructuras son los medios de expresión de las funciones básicas de la lengua, se relacionan con áreas de significado definidas funcionalmente. Y dicha relación siempre debe tenerse en cuenta para no perder la dimensión funcional de las estructuras que se comparan.

Una descripción completa y adecuada de dos lenguas diferentes no se puede llevar a cabo sino tomando el *texto* como unidad de comparación y estableciendo una teoría de la traducción basada en él. Es este un objetivo a largo plazo, pero debemos ir dando pasos en ese sentido. Este trabajo quiere ser una pequeña aportación a dicha tarea.

11 "The value of contrastive analysis in the preparation of teaching materials is generally recognized; both as means of preventing and of remedying errors". In DUSKOVA, L. (1969).

## BIBLIOGRAFIA

- BACH, E. (1968): "Nouns and noun phrases in universals". In *Linguistic Theory*, ed. Edmon Bach and Robert T. Harms, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- CORDER, S.P. (1981): *Error Analysis and Interlanguage*, Oxford University Press, Oxford.
- DELATRE, P. (1965): *Comparing the Phonetic Features of English, French, German and Spanish*, Groos, Heidelberg.
- DI PIETRO, R.J. (1971): *Language Structures in Contrast*, Newbury House, Rowley/Massachussets.
- DUSKOVA, L. (1969): "On sources of errors in foreign language learning" IRAL, VII, I.
- FILLMORE, CH. (1968): "The Case for Case", in BACH, E. and HARMS, R.T. (1968): *Linguistic Theory*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- HALLIDAY, M.A.K., McInstosh, A. and Strevens, P. (1964): *The linguistic sciences and language teaching*, Longmans, London.
- HAMP, E.P. (1968): "What a contrastive grammar is not, if it is", In J.E. Alatis (ed): *Report of the Nineteenth Annual Table Meeting on Linguistics and Language Studies, Monograph Series on Languages and Linguistics n° 21*, Washington.
- KLIMA, E.S. (1962): "Correspondence at the grammatical level", MIT Research Laboratory of Electronics XXIV, Mechanical Translation.
- KRZESZKOWKI, T. (1967): "Fundamental principles of structural contrastive studies", *Glottodidactica* II.
- LADO, R. (1957): *Linguistics across Cultures*, Ann Arbor, Michigan.
- LADO, R. (1964): *Language Teaching: A Scientific Approach*, McGraw Hill, New York.
- MARTON, W. (1968): "Equivalence and congruence in transformational contrastive studies", *Studia Anglica Poznaniensia* I.
- NICKEL, G. (1971): *Papers in Contrastive Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- QUINE, W.V. (1964): *Meaning and Translation in the Structure of Lan of Language*, ed. Jerry Fodor and Jerrold J. Katz, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- STOCKWELL, R.P., BOWEN, J.D. and MARTIN, J.W. (1965). *The Grammatical Structures of English and Spanish*. Chicago University Press, Chicago.

## ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria .....	5
Prólogo .....	7
F. Javier SÁNCHEZ ESCRIBANO, <i>Los dioses en «Dido, Queen of Carthage»</i> .....	9
José M <sup>a</sup> . BARDAVÍO, <i>La estructura sísica de Tito Andrónico (Segunda parte)</i> .....	21
Susana ONEGA, <i>Temática y caracterización en «Hard Times»</i> .....	41
Carmen OLIVARES, <i>Las cuitas interplanetarias de Eva</i> .....	51
M <sup>a</sup> . Pilar NAVARRO, <i>Aproximación a un concepto sapiriano</i> .....	65
Macario OLIVERA VILLACAMPA, <i>Experiencia del tiempo y experiencia en «Four Quartets»</i> .....	77
Ignacio VÁZQUEZ ORTA, <i>Un procedimiento para la predicción, descripción y corrección de errores en lingüística aplicada</i> .....	95
Índice general .....	105