

**"The Sacred Marriage" de Joyce Carol Oates:
Una parábola sobre la intertextualidad**

Pilar Somacarrera Iñigo
Universidad Autónoma de Madrid

Creative work, like scientific work, should be greeted as a communal effort—an attempt by an individual to give voice to many voices, an attempt to synthesize and explore and analyze.
(Joyce Carol Oates, 1973:74)

Joyce Carol Oates' short story collection *Marriages and Infidelities* includes a number of versions of narratives by famous writers. The common theme is, of course, marriage, although "The Sacred Marriage" itself alludes to a spiritual kind of union. Its narrator succeeds at outplanning the audience by selecting a rather improbable way to follow in the story and by introducing apparently impossible events.

From the beginning, it is possible to perceive a series of lexical oppositions referring to the setting, intended to make it look like an unreal, dream world. The protagonist, Howard Dean, who is visiting this strange place in order to study the manuscripts of a famous dead writer called Pearce, is going to experience a transcendental change brought about by the sexual rapport with his widow. Neither Howard's affair with the widow, nor his attachment to Pearce can be considered normal. The religious frame introduced in the title contributes to present Pearce as a God and his writings as "parables". "The Sacred Marriage" itself is a parable about intertextuality, presenting art as a continuity of discourses in which the writer is only the last voice of a tradition.

En su colección de narrativa breve *Marriages and Infidelities*, Joyce Carol Oates (1972) incluye una serie de versiones de relatos de escritores famosos a las que se refirió en los siguientes términos durante una entrevista con Joe David Bellamy (1972:64): "These stories

are meant to be autonomous stories, yet they are also testaments of my love and extreme devotion to these other writers; I imagine a kind of “spiritual marriage” between myself and them”. Aunque el tema que proporciona unidad a los relatos es el matrimonio, se pueden clasificar en dos grupos propuestos por Joanne Creighton (1979:131) “Some are conventional marriages of men and women, others are marriages in another sense -with a phase of art, with something that transcends the limitations of the ego”. “The Sacred Marriage”, el relato que nos ocupa, pertenecería al segundo grupo y al ser, en palabras de Carol A. Martin (1986:551) “a celebration of the ‘magic of art’, of its transforming power”, se trata una narración adecuada para iniciar un volumen que contiene interpretaciones de obras maestras de la narrativa breve. En este trabajo analizaremos la manera en que los recursos cohesivo-coherentes contribuyen a mantener la organización macroestructural del relato y a proporcionarle ese carácter ambivalente típico de las parábolas.

El hecho de que “The Sacred Marriage” contenga mucha más descripción de lo que suele ser habitual en los relatos de Oates, sugiere que ésta debe desempeñar alguna función. Por otra parte, como señala Van Dijk (1977:111), desde el punto de vista pragmático lo que caracteriza a la narración es la acción, no la descripción. Sin embargo, en “The Sacred Marriage” la descripción del paisaje del principio desempeña un papel relevante en el nivel de la interpretación global, como demuestra, por ejemplo, la presentación del valle donde van a tener lugar los acontecimientos del relato. Sigue un procedimiento que va de lo general a lo particular: pasa del paisaje al pueblo, de ahí a la casa de Pearce, luego a las habitaciones. Este es el orden que Van Dijk (1977:106) considera habitual dentro de las descripciones de estado. Inmediatamente después comienzan las oposiciones, tan típicas en Oates, que en este caso se refieren al contraste entre las palabras del campo semántico de ascenso y descenso. Las oraciones “Route 77 had been ascending steadily into the mountains”, “The altitude had began to affect his ears” tienen relación con el ascenso, frente a otras expresiones que se refieren al descenso, como el mismo nombre del lugar, “Mouth of Lowmoor”, con el adjetivo “low”, o “He drove over a narrow bridge and, still descending, on an incline that made his heart flutter” (Oates. 1972:3-5).

El mismo tipo de oposición que se produce con el ascenso y descenso tiene lugar con las palabras que expresan sensaciones agradables y desagradables. Dentro de las sensaciones placenteras

podemos citar: "the valley was placid" (1972:3); "placid as a watercolor" (1972: 4); esta última comparación activa en el lector una impresión -el paisaje recuerda al de un cuadro -que había sido introducida previamente por una serie de datos lingüísticos que analizaremos más adelante. Entre las expresiones que se refieren a sensaciones desagradables recogemos: "the downtown area was very old, shabby"; "on the bank of an untidy, foul-smelling river" (1972:5); también la casa de Pearce presenta un aspecto poco acogedor: "the Pearce home itself, a small mansion, a Victorian House of three stories that was rather shocking at first, monstrous and gaunt, arrogant and ugly, all drab red brick with abortive spires and cupolas" (1972:6).

Otra característica de este paisaje que tiene categoría de macroproposición es que sólo es percibido de manera nebulosa :

To his right the land fell steeply to a small, shallow creek and to pastureland, where uncertain white dots grazed -they must be sheep, so motionless! The first farm in sight had a red barn so dulled by the haze in the air that it seemed no more than a smudge. Beyond it, a white house. Then there was a confused ridge of trees -then another stream, or a small road, and two more houses, both white. Maybe one of them was a church. Far off to the right, nearly hidden behind more trees, were several white structures that Howard guessed were large barns, one of them a long white rectangle showing no depth at this distance, another an even longer metal rectangle hardly visible. Howard had to squint to make it out (1972:4).

Este fragmento demuestra que la descripción está realizada desde el punto de vista de Howard, como ratifican las expresiones "in sight" (la vista de Howard) y "at this distance" (en que el deíctico "this" apunta también al protagonista). Hemos subrayado los distintos procedimientos empleados para señalar a nivel de la superficie esa dificultad visual, que pueden clasificarse en tres grupos. En primer lugar, una serie de adjetivos ("uncertain", "dulled", "confused", "nearly hidden", "hardly visible"), en los que puede apreciarse una gradación descendiente hacia una visibilidad cada vez menor. En segundo lugar, sustantivos que denotan formas indefinidas ("dots", "smudge", "structure"). Se encuentran también una serie de verbos que indican que lo que se cree ver es tan sólo una probabilidad ("must be", "seemed", "guessed", "make it out"), y pertenecen a un grupo que Fillmore (1981:159) deno-

mina "verbs designating psychological states or events". En el texto no se dice de manera explícita quién experimenta estas impresiones, pero se sobreentiende que es Howard, el personaje principal del relato. El paisaje recuerda, por sus líneas difuminadas, una acuarela, como confirma después el ya mencionado símil "placid as a watercolor". Tampoco faltan alusiones directas a ese colorido diluido de este tipo técnica pictórica: "colors blunted by the distance"; "an artist who mixed all his colors with brown" (1972: 4). Ante todo este cúmulo de sensaciones visuales, el protagonista observa con un interés que el narrador define como "his need to see everything clearly, closely" (1972:4).

El interior de la casa también recibe un tratamiento detallado. Según el procedimiento propuesto por Linde y Labov (1975:934), comienza por la descripción de las habitaciones principales, como el salón o recibidor. La mayoría de los sustantivos están acompañados por adjetivación de connotaciones negativas: "a single long sofa of some neutral beige color, rather shabby", "the aged wooden floors had not been properly buffed and polished", (1972:13). A continuación describe el comedor en el mismo tono ("She led him through the dining room, a long, musty, shadowed room with a heavy chandelier that was too fancy, even a little vulgar 1972:13-14); y la cocina: "the massive mahogany sideboard" (1972:14); "a ghastly old fashioned room with a huge stained sink, in fact two sinks, both stained with rust gone green around its edges. A large ugly stove". La siguiente estancia, por el contrario, provoca sensaciones agradables: "They entered a room that was a surprise to Howard-an open, airy, spacious sitting room" (1972:15). La sorpresa de Howard sólo se puede entender si se tiene en cuenta este contraste. El grado de intimidad de las habitaciones respecto a Pearce va aumentando, hasta llegar a su estudio (1972:16) y, finalmente, a su dormitorio (1972:18). Al entrar en ellos, Howard no puede disimular su emoción: "his eyes were stinging with tears" (1972:19). La función de esta elaborada técnica descriptiva repleta de antítesis y ambigüedades es crear desde el principio una coordenada local que produzca una sensación de irrealidad o sueño: "A kind of paradise. Another world" (1972:3); "Howard felt as if he was being hypnotized and this somehow pleased him" (1972:5). Al ocupar la posición final de un párrafo, esta última frase podría ser una expresión tópica con categoría de macroproposición, extraída mediante la macrorregla de la construcción, ya que denota el mismo hecho que toda la secuencia anterior de proposiciones; se trata, además, de una

macroproposición directamente relacionada con la macroestructura del relato, que, como veremos, puede formularse como "Howard Dean va a sufrir un cambio".

Si la macroestructura del relato está basada en el cambio del protagonista, es preciso saber cómo se encontraba antes de llegar a la casa de Pearce. El texto de la superficie proporciona algunos datos sobre sus circunstancias: "he was, after all, absolutely free, uncommitted, still awaiting, at the age of thirty-seven, the event that might change his life and give it value" (1972:8). Su vida se encuentra en una especie de compás de espera: "Howard was like a man in perpetual suspension, standing forever with a telephone pressed to his ear" (1972:10). Howard está, efectivamente, esperando un cambio en su vida. Lo que no se dice explícitamente, pero se puede inferir, es que se trata de un hombre sumido en las contradicciones ("not yet connected"/"though given over to his party", "silence"/"yet absorbed in the conversation"). Uno de los rasgos más reiterados a lo largo del relato es su carácter asustadizo y nervioso: "People made him uneasy, frightened him" (1972:8). El cambio del protagonista se irá apreciando a través del texto de la superficie. En un principio, se presenta a Howard y a Connell Pearce como a personas con caracteres opuestos. Howard no tiene excesivo apego por el lugar en donde vive, mientras que Pearce había mitificado su casa de West Virginia:

It did not matter much to him where he lived. But Connell Pearce had planned his homes so carefully, he had contrived such a mystique of places-even the names of places-that this house in Mouth-of-Lowmoor must have been chosen for a purpose (1972:6-7).

El protagonista es un hombre "not accustomed to beauty", pero en Mouth-of-Lowmoor todo lo que le rodea está lleno de belleza ("the valley continued in its sleepy beauty" 1972:4). Pearce y Howard también se diferencian en su vitalidad: "Pearce was a strong, vital, very *visible* man-Howard felt, by contrast, rather transparent, even invisible" (1972:18); "Pearce's terrible energy, his prolificacy, had alarmed Howard, who felt like a child compared to him. It was frightening to realize the immense differences between men" (1972:9). De alguna manera, siempre había existido una relación espiritual entre Howard y Pearce: "Howard had been aware of Connell Pearce at a distance, living out a parallel life, a presence, not ghostly but very solid, substantial" (1972:10). Las expresiones "*visible*" (resaltada mediante el procedimiento tipográfico de la cursiva), "solid", "substantial" y "not

ghostly” insisten sobre la idea de que la presencia de Pearce para Howard nunca fue una sensación fantasmagórica, sino totalmente real; al morir Pearce, fue como si hubiese muerto una parte de sí mismo (“Howard gulped for air, as if part of himself had died” 1972:10), porque la obra del escritor había cambiado su vida (*The Fate of Animals* was the first book of your husband’s I read, and I think it changed my life” 1972:11). Todos estos años de vinculación espiritual con el escritor habían culminado en la llegada a su santuario, la casa de West Virginia. Al acceder a los manuscritos del escritor, se produce en él una sensación de nerviosismo que va *in crescendo*: “His heart was beating with apprehension” (1972:12); “Howard’s heart had begun to hammer” (1972:16); “his heart had began to pound violently” (1972:17).

Durante la estancia de Howard en la mansión de Pearce, su viuda, Emilia le propone mantener una relación sexual con ella. En este encuentro amoroso van apareciendo señales de la macroestructura del cambio de Howard. Después de la proposición de Emilia encontramos el siguiente párrafo:

His mind seemed to contract, and then it brightened as if with a silent explosion: throwing light upon Howard himself, his physical body, his benign, fairly attractive face: he had not thought of himself for some time. Not his self, his body, his particular face: he had not thought about his personality for some time. He did not take himself seriously enough to worry about his personality, as other men did. He was too modest. He had too much work to do. But now the raw jagged outline of his skeleton seemed to be asserting itself (1972:24).

Howard atraviesa un proceso de reafirmación de su personalidad, representado por la metáfora de la luz y la antítesis “silent explosion”. Más adelante, el narrador sigue insistiendo sobre esta idea: “He went about touching his own face, as if discovering it for the first time” (1972:25). Howard llega a adquirir un atractivo que antes no tenía, como se demuestra cuando el narrador lo compara con Felix Fraser, el otro investigador que ha ido a estudiar los manuscritos de Pearce: “Not so attractive as Howard had come to be, but attractive” (1972:31). La expresión “had come to be” indica que ese atractivo es fruto del proceso que acabamos de explicar, y que ha dado forma a su vida (“Howard’s aimless life was at last beginning to take shape” 1972:22); el proceso se completa con una vuelta de Howard a su antigua personalidad, como

refleja la expresión "take shape" contrastando con el adjetivo "amorphous" en el pasaje siguiente:

He felt his face, his body, his very identity seeping back inside him,
inside the amorphous shapelessness of his past.
He was becoming an ordinary man again (1972:35).

La responsable del cambio experimentado por Howard es Emilia. La primera vez que la voz narrativa se refiere a ella, lo hace mediante un sustantivo genérico, precedido por un artículo indeterminado, con un sólo detalle distintivo, su vestido verde, que parece tener cierta entidad significativa: "a woman came out the side door of the house, dressed in green" (1972: 7); "he recalled Pearce's widow, stepping out the side door, unaware of him, in her green dress" (1972:8); "she was wearing a green dress. A leaf-colored green that stood out too brightly" (1972:13). Esa indeterminación continúa de manera consistente las primeras veces que se refiere a ella. El sujeto de las oraciones de las que Emilia es agente queda sin especificar, debido a la utilización de construcciones pasivas: "but the letters went unanswered" (1972:11); "While the other men's letters went unanswered, Howard's letter was answered at once"; "The telephone was answered" (1972:12). Deliberadamente se deja sin expresar el sujeto para crear un mayor misterio alrededor de la viuda de Pearce. En "The door was opened and a woman appeared smiling at him (...) She was a very young woman" (1972:12), aparecen los dos procedimientos, la pasiva y el sustantivo genérico, "a woman". Tres veces más se referirá a ella como "the woman"-con artículo determinado esta vez- (1972:12,14), y sólo una como "Pearce's wife" (1972:13). Todas estas estructuras lingüísticas son coherentes con la poca importancia que Howard asigna al principio a esta mujer: "But she had no reality for Howard, who had hardly thought of her until today: she was simply a presence, a medium between herself and the dead poet"(1972:8). Más adelante, se verá obligado a fijarse en ella: "Howard had never thought much about her before, and now he was forced to acknowledge her existence, her disturbing reality" (1972: 13). 1972:14) y descubrirá en su personalidad algo inquietante: "the woman's heart-shaped, girlish, pretty face, a face that looked unnaturally pretty. It was out of place here: it was inappropriate" (1972:12). Su hospitalidad exagerada también resulta poco natural:

She was extremely polite, almost exaggeratedly hospitable. During lunch she had shown Howard that exaggerated concern, that meticulous

observation for small things-her guest's smallest wish-that characterizes genteel hostesses or the slightly insane (1972:20).

El narrador introduce la posibilidad de que la viuda de Pearce sea una persona mentalmente desequilibrada, que parece tener una misión que cumplir. "She might have been in charge of a treasure so enviable that she must apologize for it" (1972:14), aunque en este momento no se revela cuál es. En el grupo nominal "a treasure", el artículo indeterminado tiene un valor catafórico que sirve para crear suspense. Otros usos similares del artículo tienen lugar en "this house in Mouth-of-Lowmoor must have been chosen for a purpose" (1972:6-7), en donde el lector se pregunta inmediatamente cuál es ese propósito; o en "Pearce must have entered a final phase" (1972:19).

Es Emilia la que da el primer paso hacia una mayor intimidad entre Howard y ella, en una afirmación que en realidad es una invitación: "This is Connell's favorite room, I mean it was-we used to have our meals here-We can have our lunch here today, she said" (1972:15). El verbo en tiempo presente ("is"), que Emilia utiliza en un principio para referirse a Pearce, indica que ella no contempla a su marido como alguien que ha muerto. Mediante la yuxtaposición de los dos verbos modales ("used to" y "can"), se identifican las situaciones presente y pasada y se sugiere que es Howard quien ocupa el lugar de Pearce. Desde el punto de vista pragmático, como ya hemos dicho, se trata de un acto ilocutivo con carácter de invitación. Una invitación presupone cierta intimidad entre los participantes en el intercambio comunicativo; en este caso la sorpresa del protagonista ante el ofrecimiento de la viuda de Pearce se explica porque acaban de conocerse:

Howard stared at her, uncomprehending
 "We can?....Today...?" (1972:16).

La falta de comprensión se vuelve a repetir cuando le invita a hacer el amor con ella, situación relativamente poco frecuente entre dos personas que no se conocen bien y que mantienen una relación por motivos profesionales:

"Do you want to come upstairs with me?"
 "What do you mean?"
 "Do you want to love me?" (1972:24).

De una manera parecida, en "I think you'll like Madison" (1972:30), hay implícita una proposición de matrimonio. Se trata de una implicación conversacional, ya que de otra manera esta afirmación iría contra la máxima de la relación ("Sé pertinente"). Sin embargo, la frase no parece tener el efecto deseado: "When he had spoken of Madison...when he had alluded to the two of them living together there..hadn't she understood? He had not exactly spoken of marriage. Maybe he had failed to make his feelings clear?" (1972:31).

Después del encuentro amoroso, Howard, como al principio del relato, cree que ha soñado: "He felt his own face emerge as if out of a lifetime of slumber" (1972:25). De nuevo se plantea la paradójica cuestión de si el sueño es su relación con Emilia o incluye toda su vida anterior. Las alusiones al estado onírico de Howard son frecuentes a partir de este momento: "Howard was to remember that afternoon, that love-making, with amazement: it had taken place so easily (...) that it seemed like an event in a dream" (1972:25). El clímax de este sueño, o "unión mística" se produce en el siguiente fragmento:

Howard felt as if he had been living in this house for part of his lifetime. He seemed to belong here. It was natural that he live here, his things neatly hung in the closet in that bedroom, his sleep faintly, gently disturbed by the roosters' crowing long before dawn, his body sweetly perfumed by Emilia's love, which made no demands upon him. He felt that he had been working with the Pearce papers for many years. He felt at times lost in this work, sometimes mixed up with Pearce's manuscripts. For instance, had Connell Pearce written in pencil the first draft of that beautiful poem, "Lying Awake", back in 1941, or had Howard himself written it?...

Pearce had developed several styles of handwriting. Howard admired the most recent style, its slanted, dignified letters, done with a blunt-tipped fountain pen, and usually in black ink. Howard tried to copy that handwriting. He had found the pen Pearce had used, and he practiced Pearce's signature until he believed he could match it perfectly. *Connell Pearce....* (1972:27).

La sensación experimentada por Howard de haber vivido toda su vida en la casa de Pearce se manifiesta a nivel de la superficie mediante los deícticos "this" (en "this house") y "here", que indican proximidad al personaje, de manera que estos dos párrafos se desprende una macro-

proposición “Identificación de Howard con Pearce”. El que el protagonista ya no sepa si los poemas los ha escrito él o Pearce confirma esta nueva macroproposición, que también se apoya en la alusión al canto de los gallos, un dato aparentemente irrelevante, pero que cobra valor en relación con el escritor muerto. El segundo párrafo de la cita termina con el nombre de Connell Pearce, aparte y en letra cursiva, porque éste constituye precisamente la expresión de su tema. Por medio del mismo recurso tipográfico, que crea una sensación de paralelismo, se identifica a Emilia con Pearce,

Sometimes Emilia would be out there, hoeing.
Emilia (1972:26),

y mediante una frase ambigua se activa de nuevo esta confusión entre Pearce, Emilia y Howard:

Howard said, “But you loved him very much?...”
“Yes.” And he would clasp her arms around his neck as if to demonstrate her love (1972:27).

Con este tipo de estructura superficial es difícil saber si el amor de Emilia se dirige a Howard o a Pearce. Otro caso de ambigüedad que debe ser interpretado en el mismo sentido es “After a moment Emilia said, “Would you like to see our room-my room?” (1972:18). El deíctico “our” apunta a un sujeto plural, que puede ser Emilia y Pearce, pero también Emilia y Howard. Inmediatamente se produce una corrección (“my room”), como ya había ocurrido con la sustitución del presente por el pasado (“is”/“was” 1972:15). Estos dos ejemplos constituyen casos de ambigüedad intencionada, o lo que de Beaugrande (1984:186) denomina “polivalencia” (“polyvalence”). “AMBIGUITY can designate an unintended multiplicity of meaning and POLYVALENCE an intended one. Only the former counts as an impediment to communication, whereas the latter is an enrichment, especially in literature”. Finalmente, esta unión entre los tres personajes sugerida por la ambigüedad se expresa de manera explícita: “The boundaries between the three of them became hazy” (1972:28).

Un marco, que aparece ya en el título y es utilizado a lo largo de todo el relato para dar forma a la unión de Howard y Pearce, es el de la religión. Desde el principio, se califica al paisaje que rodea la casa de

Pearce como "A kind of paradise" (1972:3), y de la casa se comenta, "The place seemed unhuman, holy" (1972:20), representando un ambiente casi espiritual que Pearce siempre había buscado deliberadamente: "He had contrived such a mystique of places..."(1972:6). En varias ocasiones del relato el escritor es identificado con Dios ("Howard had been aware of Connell Pearce at a distance, living out a parallel life, a presence, not ghostly but very solid, substantial, the kind of transparent substance Howard had once attributed to God" 1972:10). Parece tener las mismas cualidades que la divinidad, ya que pone orden en el caos, concepto que aparece a través de una serie de sinónimos ("chaos", "confusion", "the mess of America" 1972:11). Pearce es, además, la explicación al destino de Howard:

Howard had been aware of it, aware of Pearce as his contemporary in these confused, unserious, tragic times, Pearce in book after book leading the way for Howard and others of his generation, explaining their fate to them (1972:9).

He has managed to create a sense of destiny, personal destiny, out of this chaos and he has made us see that it is not sentimental to believe in something, that it is simply not the pious who have hope of being saved (1972:11).

Las alusiones al destino también resultan predecibles dentro de un marco de lo sobrenatural. En "The Sacred Marriage" encontramos las siguientes, además de la que acabamos de citar: "Howard Dean was destined to present Pearce" (1972:9); el título del libro de Pearce, "*The Fate of Animals*" (1972:10), "*We are not doomed to private fates*" (1972:11); "immutable desing" (1972:12), "forestall his fate" (1972:23). Otra de las cualidades que entra dentro de un guión de divinidad es la de dar vida a las criaturas ("Your husband has partly created me" 1972:11). Esta hipótesis es confirmada por el hecho de que el verbo "created" aparece tres veces en la carta que Howard escribe a la viuda de Pearce (1972:11), que puede ser interpretada de acuerdo con este marco religioso: "a person of no importance, really, but insignificant as I am I know without the poetry of Connell Pearce I might not have survived until now" (1972: 11). En un marco religioso, cualquier creyente se considera un ser insignificante ante el poder de Dios, y las gracias se le ofrecen por la misericordia divina, no porque él las merezca: "He felt he had come to a secret place. He had not deserved this place, but he had come here innocently, without selfishness or design" (1972: 17).

Los escritos de Pearce, en forma de “notes for religious parables and riddles” (1972:30), son algo sagrado: “He put them down again as if he had touched something sacred” (1972:19). El término “parábola” aparece también en “Howard leafed through the notes for the “religious parables and riddles” (1972:33), título que contiene cierto parecido con el de otro de sus libros, llamado “*Psalms and Runes*” (1972:7); en ambos es posible observar un componente religioso (“psalms”, “parables”), y otro de misterio (“riddles”, “runes”). Ya hemos señalado que el relato contiene un secreto, que sólo se descubrirá en la nota autobiográfica de una de estas parábolas. Estamos de acuerdo con Carol A. Martin (1986:542), en que esta nota sirve para aclarar el argumento tanto al lector como al protagonista, además de para resumir los sucesos del relato:

Let us imagine X, the famous Spanish novelist. Born 1899. Must be born in the 19th century . Many adventures. Prison. A series of novels acclaimed by the world. X is handsome, aging, elegant, a dandy, something of a phony (his exaggerated catholicism, his loyalty to Franco etc). Totally dedicated to his art. The language of his parable must suggest that the transformation of a man into his art. Language carries more than its own meaning. On edge. On the edge of poetry. Yes, X is about to die and wants to write the novel of his own life, extended beyond his life. In Madrid he selects a certain woman. He is a noble, dying old man, she is a very beautiful young woman. *She* is worthy of being his wife. And therefore he marries her, and she nurses him through his last illness, buries him, and blesses all the admirers of his art who come to her, or she alone retains X's divinity. *Her body. Her consecration.* A multitude of lovers come to her, lovers of X, and she blesses them without exception, in her constant virginity....(1972:34).

En esta parábola siguen apareciendo elementos de un marco religioso: “blesses”, “divinity”, “consecration”. Muchas alusiones son coherentes con oraciones que han aparecido a lo largo del relato. La mención al atractivo de Pearce (“Yes, Howard thought contemptuously, Pearce was certainly more attractive than Pearce, with his freckles and anxious stoop” 1972:33), queda ahora confirmada por el adjetivo “Handsome”. Las expresiones “elegant, a dandy”, también tienen su precedente en “he appeared in well-tailored clothes” (1972:18). Las tres frases que hemos subrayado son fundamentales en el nivel macroestructural. La dedicación total de Pearce a su poesía ya había sido anunciada (“He just wanted the poetry. He didn't want himself” 1972:21), y por la

macrorregla de supresión se puede deducir la macroproposición "He was the poetry", que aparece de manera explícita a continuación ("the transformation of a man into his art"). Hay que recordar que ésta es precisamente la macroestructura planteada de manera provisional para el relato ("la transformación de Howard"). La palabra de Pearce, por lo tanto, se trasciende a sí misma ("Language carries more than its own meaning").

Pearce pretende pervivir a través de su arte utilizando como instrumento a su esposa, a la que elige como merecedora de su amor ("She is worthy of being his wife"). El recurso tipográfico de la letra cursiva, que marca el énfasis en el pronombre "she", expresa, precisamente, que la ha "seleccionado" entre todas las otras mujeres, idea que también había aparecido antes ("I was the woman he married out of all those women..." 1972:28). En Emilia se produce el misterio de que pese a su entrega a los seguidores de Pearce, conserva su virginidad, una castidad que también se menciona en otros momentos del relato ("a chaste, perfectly typed note" 1972: 12 y "But she leaned to kiss him good-by, companionably and chastely" 1972:35).

En el pasaje citado habíamos subrayado también la expresión "extended beyond his life", porque la meta de Pearce es vencer a la muerte, propósito que constituye el objetivo principal de cualquier religión. A lo largo del relato hay varias alusiones al final de la existencia: "Pearce had helped him mature. By dying, Pearce had shown him the way to die-otherwise death might have seemed to Howard unimaginable" (1972:12). Carol A. Martin (1986:547) afirma que, al crear una visión de la muerte y del renacer, Pearce insta una especie de "resurrección" para sus seguidores: "By making death "imaginable"-by creating an image of death, and of rebirth-Connell Pearce, the embodiment of Art, enables others to live". El gran secreto del relato es que Pearce no ha muerto, ya que pervive a través de la relación sexual que su viuda mantiene con sus críticos.

La utilización de una mujer como instrumento para la perpetuidad de la gloria artística masculina no es el único motivo temático del relato, que constituye, además, una parábola sobre la interacción entre los textos literarios o intertextualidad (de Beaugrande y Dressler 1981:10), tan frecuentemente usada por escritores contemporáneos. En su artículo "The Myth of the Isolated Artist", Oates (1973:74) ataca el

mito de la individualidad del artista perpetuado durante tanto tiempo en perjuicio de los propios escritores y críticos que lo suscriben:

Therefore, while the intelligent scientist knows that “his” findings are not really “his”, but that he represents the spearhead of a process of systematic theorizing and truth-finding which may go back for centuries, the artist believes that “his” work is exclusively “his”.

El destino del escritor es, por tanto, recibir la influencia de los autores que le precedieron, y compartir su obra con los que le sigan. “The Sacred Marriage” constituye, precisamente, un manifiesto de Joyce Carol Oates sobre la creación artística, en el mismo sentido que la declaración que pone en boca de Ilena, la protagonista de “The Dead”: “I don’t exist as an individual but only as the completion of a tradition, the end of something, not the best part of it but only the end” (1972:478). Pearce tampoco está de acuerdo con el individualismo en arte, ni en la vida, como demuestran las siguientes afirmaciones: “*We woke out of adolescence to discover that there is nothing private in the senses (...) We are not doomed to private fates*” (1972:11).

Tampoco podemos olvidar que “The Sacred Marriage” trata, como su mismo título indica, de una unión matrimonial, aunque ésta sea un tanto simbólica. “The Sacred Marriage” como título, cuenta con varios referentes posibles. Este matrimonio puede ser el de Emilia y Pearce, concebido por el escritor como una manera de perpetuar su triunfo artístico; pero también puede referirse a la unión sexual de Emilia y Howard, o a la literaria entre Howard y Pearce, que son dos caras de una misma moneda. Como ya indicamos, la ambigüedad es potenciada para representar la identificación entre los personajes de Pearce, Emilia y Howard. En el relato hay varias alusiones al carácter “matrimonial” de la relación entre estos dos últimos: “Her fingers caressed Howard as if she had known him a long time, as if she were perhaps his wife, the two of them returning now to that house as a wife and a husband might return, without any haste.” (1972:24); “But Emilia was like a wife to him and there could be no embarrassment between husband and wife” (1972:25); “She was so docile, so wifely” (1972:30). Aplicando esquemas previos, y condicionado en parte por el título, el lector espera que la relación acabe en un matrimonio tradicional, y, sin embargo, no sucede así. Es precisamente este apartarse del final convencional -el matrimonio “oficial” entre Emilia y

Howard- lo que aumenta la informatividad del relato. Destaca el contraste entre el comienzo tradicional, con una presentación del marco local y los antecedentes del protagonista, y lo innovador de la terminación que, como en la mayoría de los relatos de Oates, es abierta. El interés del lector se mantiene debido a la existencia, desde el principio, de un secreto al que la voz narrativa se refiere mediante una serie de expresiones catafóricas. Este efecto se consigue porque el narrador filtra todos los acontecimientos por el punto de vista de Howard, que desconoce, como el lector, los motivos del extraño comportamiento de Emilia. Al principio, el protagonista sabe muy poco de ella: "Howard cast his mind about for information he must have read about her: she was about twenty-five, from a city somewhere in New York. Otherwise nothing. A blank" (1972:13). De ahí la perplejidad de Howard, paralela a la del lector, ante la manera en que se desarrollan los acontecimientos, que parecen seguir un destino inevitable.

Resulta pertinente señalar aquí que en "The Sacred Marriage" parecen cumplirse las características que de Beaugrande (1980:257) considera necesarias para que un relato mantenga el interés de los lectores:

- Selección de un camino improbable para la secuencia del relato: la relación entre Emilia y Pearce no desemboca, como hemos dicho, en el esperado matrimonio.
- Interacción no esperada entre los acontecimientos: resulta difícilmente previsible que Emilia, en lugar de acercarse a Pearce por amor, lo haga como una especie de sacerdotisa de Pearce.
- Retención intencionada de conocimiento que, de explicitarse, convertiría los sucesos en algo pronosticable: en la ya comentada presencia de un secreto que no se revela hasta que aparece la nota autobiográfica de Pearce.
- Introduciendo hechos aparentemente imposibles: el relato contiene muchos ejemplos: la capacidad telepática de Emilia, la inmortalidad planificada por Pearce... El texto se hace eco explícito de que un mundo textual no tiene que seguir necesariamente los dictados del real, y por lo tanto, en él todo puede ser posible: "He taught me that anything can happen between people" (1972:29).

Además, la estructura circular permite establecer otra hipótesis frecuente en la narrativa de Oates: “¿Ha sido todo un sueño?”. Dentro de la macroestructura del cambio que experimenta Howard, es posible preguntarse si su vida antes de conocer a Emilia había sido un sueño, o si, por el contrario, el sueño ha sido esta relación. Como indicamos, uno de los factores que contribuye a crear este ambiente de ensoñación es el entorno físico, percibido al principio como algo borroso e irreal, en donde ciertas estrategias retóricas, como la personificación, contribuyen a darle una dimensión sobrenatural. Al final, la historia de la relación amorosa de la viuda del escritor se repetirá con otro de sus críticos, Felix Frazer. Emilia vuelve a realizar con él el recorrido por la casa y a repetir el discurso ritual: “Connell loved this house...” (1972:13,31). La viuda de Pearce también le hace la misma pregunta a Howard al principio y al final: “Are you happy?” (1972:17)/“Were you happy, working here?” (1972:35).

Finalmente, una vez más, este relato es un ejemplo de ajuste entre macroestructura y marco. El marco religioso, independientemente de que establezca una relación arte/religión común en la literatura desde el siglo XIX, resulta en este caso adecuado para la macroestructura del cambio de Howard, porque las religiones siempre llevan consigo una transformación del individuo. Esta macroestructura se manifiesta en tres fases: la identificación del protagonista con Pearce a través de la relación sexual con Emilia, la ruptura con su viuda al sentirse engañado por ella, con la consiguiente frustración y, por último, el nuevo sentido que su “obligación sagrada” de difundir la obra del escritor aporta a su vida. Citaremos fragmentos de los últimos párrafos del relato que demuestran como esa depresión de Howard por su fracaso amoroso se va disolviendo gradualmente ante la conciencia de lo grandioso de su misión:

The mountain road kept looking giddily...as if in a dream, barely under his control. He was very tired. Depressed (...).

In the morning, on the road again and headed north to Charleston, he felt a little better. He contemplated the past twelve days and had to conclude that things weren't so bad. His depression began to lift (...).

The sun rose. The fog was burned away. Howard's depression burned away, gradually, and by the time he came to the Ohio state line at Marietta it was nearly gone. He felt instead the same marvelous energy he had felt upon first seeing those piles of Pearce's unpublished, unguessed-at works. That was real. Yes, that was real, and whatever had

happened to Howard was not very real...It was not important. He thought about this and felt his old energy pour down to him. He was going to bring Connell Pearce to the world's attention: that was his mission, the shape of his life. It was a sacred obligation and he was going to fulfill it.

He drove all day with a passion he could barely contain (1972:36).

Este final no sólo resulta cohesivo por sí mismo, sino que además constituye un colofón altamente eficaz, por sus conexiones con el resto del relato. Al principio del pasaje citado encontramos una referencia al sueño, que ha sido un motivo temático constante a lo largo de todo el relato, particularmente al principio en interacción con el paisaje. La narración culmina con el paralelismo -por su contigüidad en el texto- del marco del paisaje y el del interior del personaje, que también se había establecido en el comienzo. Por último, al desaparecer la niebla, y poder apreciar con claridad el entorno, desaparece la depresión de Howard, y se pasa del dominio del sueño al de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- de Beaugrande, R. 1984. *Text Production*. Norwood, N.J.: Ablex.
- de Beaugrande, R. y W. Dressler 1981. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
- Bellamy, J.D. 1972. "The Dark Lady of American Letters. An Interview with Joyce Carol Oates", *Atlantic* 229: 63-67.
- Cole, P. 1981. *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press.
- Dijk, Van, T.A. 1977. Text and Context. *Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.
- Fillmore, C.J. 1981. "Pragmatics and the Description of Discourse". En P. Cole 1981: 143-167.
- Martin, C.A. 1986/87. "Art and Myth in Joyce Carol Oates's 'The Sacred Marriage'". *Midwest Quarterly* 28: 540-551.
- Oates, J.C. 1972. *Marriages and Infidelities*. New York: the Vanguard Press.
- Oates, J.C. 1972. "The Dead". En Oates 1972: 453-488.
- Oates, J.C. 1972. "The Sacred Marriage". En Oates 1972: 3-36.
- Oates, J.C. 1973. "The Myth of the Isolated Artist". *Psychology Today* 6: 74-75.