

PERSONAJE Y CARACTERIZACIÓN
EN LAS NOVELAS DE EVELYN WAUGH

Carlos Villar Flor



**PERSONAJE Y CARACTERIZACIÓN
EN LAS NOVELAS DE EVELYN WAUGH**

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN
nº 5

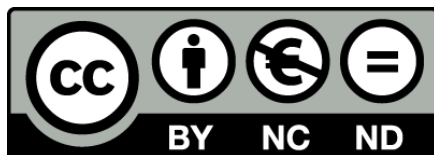
Carlos Villar Flor

*Profesor en el Departamento de Filologías Modernas de la
Universidad de La Rioja*

**PERSONAJE Y CARACTERIZACIÓN
EN LAS NOVELAS DE EVELYN WAUGH**

Universidad de La Rioja

Logroño



Personaje y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh

de Carlos Villar Flor (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-694-0192-7

a mis padres

I make so bold as to believe that the faculty (or habit) of correctly observing the characters of men, is a rare one.

Charles Dickens, *Dombey and Son*

A novel is a work of art, with its own laws, which are not those of daily life, and a character in a novel is real when it lives in accordance with such laws.

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*

PREFACIO

La obra narrativa del británico Evelyn Waugh ha suscitado diversos análisis valorativos de tipo académico en los últimos años, pero se puede afirmar que la producción de nuestro autor presenta aún muchas posibilidades para la exploración de la crítica literaria. Hasta la fecha, al hablar del arte narrativo de Waugh, el énfasis de los estudiosos y comentaristas ha recaído principalmente en su visión satírica de la sociedad y en la temática ética o religiosa expresada en sus obras, muchas veces de modo indirecto. Sobre ambos temas tratan la mayor parte de las monografías dedicadas al escritor, a las que se añade una serie de libros introductorios que abordan cuestiones de índole interpretativa en torno a sus novelas.

Uno de los aspectos de su producción literaria que carece de un estudio sistemático es la presentación de personajes, elementos estructurales básicos de la novela. Nuestro trabajo se encamina, pues, a llenar esa laguna crítica que los estudios sobre Waugh han dejado al centrarse en otros aspectos. En el presente libro pretendemos exponer la peculiar riqueza caracterológica que encierra la obra de Waugh, y trataremos de aportar un enfoque adecuado bajo el que apreciarla.

Antes de emprender este acercamiento específico, hemos creído conveniente trazar una panorámica global que familiarice al lector con la trayectoria vital y, sobre todo, novelística, del autor estudiado. Aunque las implicaciones que se barajan en este libro sólo se apreciarán plenamente previa lectura detenida de las novelas de Waugh, la panorámica que introducimos aquí servirá para que cualquier lector pueda situar contextualmente las referencias que se harán a lo largo del trabajo. A estos efectos, insertaremos una sucinta descripción de las novelas más importantes escritas por Waugh entre el relato de los acontecimientos más relevantes de su vida.

Una vez trazada tal panorámica, pasaremos a definir los objetivos más específicos de nuestro trabajo. El objeto de estudio, la caracterización en la ficción

de Waugh, necesita ciertas acotaciones iniciales para adecuarse a una obra monográfica de las características de la presente. Para ello, reduciremos el campo de estudio a los personajes de las novelas, excluyendo los que aparecen en relatos breves, biografías y relatos de viajes que nuestro autor compuso.

Nos parece interesante que una aproximación a los personajes ficticios de un autor se encuadre dentro de su planteamiento estético, para comprender mejor su método y sus logros caracterológicos. Por tanto, el capítulo 1 ayudará a definir el concepto de ficción de Waugh, especialmente su acercamiento a la perspectiva narrativa o punto de vista, y, por otro lado, la relación de su característica visión estética con la propia de su contexto literario. Mencionaremos alguna de las influencias más importantes operantes en los aspectos que vamos a tratar. Este capítulo se completará con un repaso a los escritos críticos de Waugh que puedan proporcionar una formulación de sus ideas estéticas acerca de tales aspectos, especialmente sobre el diálogo, el lenguaje literario, y la ironía.

Seguidamente, dada la imposibilidad - y la carencia de interés - de un análisis de todos los personajes individualmente, trataremos de buscar pautas comunes recurrentes en la trayectoria novelística de Waugh respecto al modo de concebir los personajes. Dividiremos nuestro estudio en dos partes de desigual extensión: la caracterización como producto, en la que nos interesa el personaje como un todo acabado, o mejor, el personaje en la última fase de su desarrollo caracterológico; y la caracterización como proceso, que implica el flujo de información pertinente a tal desarrollo del personaje. En la primera parte recorreremos brevemente algunas opiniones teórico-críticas sobre la consideración del personaje literario y sus tipologías más aceptadas. De entre estas tipologías, tomaremos la catalogación más adecuada para los personajes de Waugh, especialmente los protagonistas de sus novelas, apoyándonos en las consideraciones críticas más comunes al respecto. En la segunda parte nos proponemos detectar las estrategias de caracterización más recurrentes en el quehacer literario de Waugh, y estudiar las relaciones que se pueden establecer con su concepto de ficción que previamente esbozaremos, en especial con la perspectiva externalista y la modalidad irónica.

Respecto a la metodología crítica, emplearemos un método inductivo-descriptivo, basado primariamente en la clasificación y ejemplificación apoyada en los datos textuales tomados de las novelas de Waugh, que son consideradas la fuente primaria. A este respecto, nuestro ámbito de estudio

incluye todas las novelas completas publicadas por Waugh, a saber, *Decline and Fall*, *Vile Bodies*, *Black Mischief*, *A Handful of Dust*, *Scoop*, *Put Out More Flags*, *Scott-King's Modern Europe*, *Brideshead Revisited*, *The Loved One*, *Helena*, *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, *Love Among the Ruins*, *Men at Arms*, *Officers and Gentlemen* y *Unconditional Surrender* (estas tres últimas conocidas como la trilogía *Sword of Honour*) y la novela inconclusa *Work Suspended*.

Para definir los conceptos empleados nos remitiremos a estudios de teoría literaria especialmente de escuelas semióticas y estructuralistas europeas. Nuestro recurso a la teoría literaria es, sin embargo, meramente instrumental, en la medida en que nos sirva para definir conceptos con los que trabajaremos. No nos interesa zambullirnos en profundidades teóricas o enzarzarnos en disquisiciones de escuela que no tengan una aplicación directa a los temas que nos interesan. Esto no obsta para que, en alguna etapa de nuestro estudio, nos aventuremos a reformular conceptos o a proponer nuestros propios instrumentos metodológicos adaptando a otros autores.

Por último, mencionemos que nuestra metodología contempla un recurso habitual a la bibliografía crítica secundaria publicada sobre Waugh, la cual es eminentemente descriptiva - con algunas excepciones más dependientes de escuelas teóricas, como es el caso de Kolek o Nemoianu, y, con reservas, R.M. Davis. Sin embargo, por el hecho de que nuestro acercamiento a la caracterización de Waugh no tiene precedente crítico, no podemos realizar una primera fase de síntesis retrospectiva que gire específicamente en torno a los personajes. Las citas de la bibliografía secundaria están, pues, tomadas de capítulos dispersos de las diferentes monografías dedicadas a Waugh, y recogen consideraciones complementarias derivadas de la línea de investigación que en cada caso ha sido adoptada por los autores respectivos, y que es distinta de la que aquí hemos emprendido. Por tanto, el recurso a las monografías existentes nos ayudará a concentrar, en torno a los aspectos que aquí abordamos, teorías, opiniones y citas de autores críticos que sólo tangencialmente abordan aquellos aspectos, pero cuyas intuiciones generalmente se adecúan a un estudio más profundo de los mismos.

Nuestro criterio respecto a la mención de citas de apoyo será el siguiente: por un lado, la transcripción de la cita en idioma inglés no se traducirá, sea de material primario o secundario. Las citas de autores de lengua diferente a inglés o castellano se ofrecerán según las traducciones editadas en España, salvo que se indique lo contrario.

Por otro lado, en lo relativo a las notas de pie de página, seguiremos distinto criterio conforme la cita correspondiente proceda de bibliografía primaria o secundaria. Consideramos primaria, como ya mencionamos, las dieciséis novelas de Waugh, y cuando se citen designaremos la referencia por medio de siglas, a las que se añadirá el número de página. Por consiguiente, adoptaremos la nomenclatura de siglas que ahora se refiere:

<i>Decline and Fall</i>	DF
<i>Vile Bodies</i>	VB
<i>Black Mischief</i>	BM
<i>A Handful of Dust</i>	HD
<i>Scoop</i>	Sc
<i>Put Out More Flags</i>	POMF
<i>Work Suspended</i>	WS
<i>Scott-King's Modern Europe</i> (contenido en)	WS
<i>Brideshead Revisited</i>	BR
<i>The Loved One</i>	LO
<i>Helena</i>	H
<i>The Ordeal of Gilbert Pinfold</i>	GP
<i>Love Among the Ruins</i> (contenido en)	GP
<i>Men at Arms</i>	SH
<i>Officers and Gentlemen</i>	SH
<i>Unconditional Surrender</i>	SH

La bibliografía secundaria, sea relativa a crítica o teoría literaria, a las ediciones de escritos no ficticios de Waugh, o bien a escritos de diversa índole, se citarán adjuntando al apellido del autor el año de publicación, tal como figura en la relación bibliográfica al final de nuestro trabajo, y añadiendo el número de la página o páginas.¹

En el caso de las citas de artículos periodísticos de Waugh que se recogen en colecciones recopilatorias, hemos preferido reseñar los datos bibliográficos completos del artículo antes de indicar su ubicación en el volumen correspondiente, pues nos parece que la indicación exclusiva de la fecha, dada la diversidad de artículos en un mismo año, no es orientadora. El mismo criterio se aplicará a otros escritos no ficticios de Waugh que coincidan en el mismo año de edición. Igualmente, los artículos de autores que estén recogidos en volúmenes editados por otro autor diferente, se mencionarán con los datos íntegros sólo la primera vez que se citen en nuestra monografía.

INTRODUCCIÓN

SEMBLANZA DE LA VIDA Y NOVELAS DE WAUGH

Evelyn Waugh nació en Hampstead (Londres) en 1903, el segundo hijo de un conocido editor y crítico literario. Sus recuerdos de infancia le evocan un ambiente cálido de cariño -especialmente materno-, de piedad religiosa y de cultura literaria, favorecida por la profesión de su padre. El joven Evelyn lee ávidamente, y a la edad de seis años escribe su primera historia y “edita” su primera revista; poco después comienza a redactar un diario personal, que regularmente mantendrá hasta el final de su vida.

Sin embargo, su agradable entorno se modificará al ingresar en Lancing, colegio de segunda etapa. Allí Evelyn experimenta la frustración de ser uno más “contra mundum”, de no sentirse apreciado. Se encierra en sí mismo y paulatinamente desarrolla un instinto retador que busca imponerse a los demás como actitud defensiva. Por otro lado, la semilla creadora que ya prematuramente manifestaba comienza a germinar y a dar frutos: forma un grupo entre sus amigos, de sofisticadas pretensiones intelectuales con su correspondiente carga de esnobismo, mientras cosecha premios literarios y colabora para la revista del colegio. Con todo, el balance final de su etapa de Lancing se le antoja negativo; consecuencia de una desmedida lucha por la autoafirmación es el abandono de su fe religiosa: “A la edad de 16 años notifiqué formalmente al capellán de mi colegio que Dios no existía”. A los factores que favorecieron tal abandono se referirá treinta años más tarde en un famoso artículo, “Come Inside”, que mencionaremos más adelante.

En 1921 Evelyn ingresa en Hertford College (Oxford) para iniciar estudios de historia. Sus brillantes calificaciones en Lancing le permiten disfrutar de una beca, y así puede codearse con compañeros de una clase social superior a la suya. Deslumbrado por la vida social oxoniense y rodeado de estetas y corrompidos, Evelyn inicia una vida azarosa por encima de sus posi-

bilidades económicas. Le atrae el modo de vida desenfrenado de sus nuevos amigos y le atraen las posibilidades creativas que ofrece Oxford, donde participa en publicaciones universitarias como *Isis*, *Oxford Broom* o *Cherwell*.

Es este, pues, un periodo contradictorio en la vida de Waugh, en el que adopta vicios que le pesarán durante toda su existencia -recordemos que Evelyn destruyó avergonzado la parte de su diario que cubría los años de Oxford-, a la vez que entabla amistades permanentes. Sin embargo, la profunda insatisfacción que gradualmente experimenta desembocará en su abandono de Oxford en 1924.

Se inicia ahora la etapa que Waugh denominará “un registro de continuo fracaso”. Tras probar fortuna en varios trabajos eventuales acaba como profesor en un colegio privado galés. De este modo se inicia en el ambiente enraizado de la enseñanza británica de entonces, de donde sacará abundante material para reciclar humorísticamente en su primera novela, *Decline and Fall*. Sin embargo, la vida como maestro le deprime aún más, por su constante conciencia de hombre fracasado. No sorprende, a la vista de esta situación, su intento de suicidio en el mar, del que se arrepintió en el último momento.

Seguirán dos colegios más, con similares resultados, si bien al final de estos periodos la pasada crisis parece superarse lentamente, al renacer en Waugh cierta esperanza de vivir acompañada de una preocupación artística y estética. En 1927 comienza a escribir de modo constante y, tras la publicación de relatos breves y un ensayo sobre la hermandad de pintores pre-rafaelistas, la editorial Duckworth le encarga la biografía del pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti, cuya elaboración compaginará con lo que será su primer éxito, la novela *Decline and Fall*.

Publicada en 1928, *Decline and Fall* cuenta la historia de un joven inocente, Paul Pennyfeather, que es expulsado de Oxford bajo la injusta acusación de “comportamiento indecente” y para ganarse la vida ingresa como profesor en Llanabba Castle, un ridículo colegio de Gales. Allí conoce a la deslumbrante viuda millonaria Margot Beste-Chetwynde, madre de su alumno favorito, de la que acaba enamorándose fascinado por su personalidad aristocrática. Paul así ha entrado en contacto con dos mundos nuevos -el docente y el de clase alta- tan diferentes de su antiguo refugio universitario. Aún conocerá otro ambiente, el carcelario, pues como consecuencia de los manejos y engaños que rodean su insegura existencia se le acusará de nuevo de un crimen que jamás habría imaginado.

Paul, tras sufrir los embates de estos tres mundos y de sus personajes, contra los que no está naturalmente preparado, no tendrá otra salida que refugiarse de nuevo en el ambiente del que salió, proporcionando así un desenlace circular a la novela.

Es curioso que Waugh se viera forzado a advertir en su prefacio: "Por favor, téngase presente que todo esto pretende ser divertido". En efecto, la absurda historia está narrada con tal distanciamiento al presentar injusticia y deshonestidad -el narrador no parece tomar partido- que en su tiempo se censuraron algunas partes del libro y se obligó a Waugh a introducir dicho prefacio.

En definitiva, la novela es una visión satíricamente caótica de las locuras de un mundo moderno vistas a través de un inocente volteriano, sufridor pasivo ante la violencia de la sociedad. Paul Pennyfeather, en cuanto a personaje, es un mero pretexto para la presentación de viñetas cómicas. No experimenta evolución psicológica alguna, salvo la convicción -expresada en boca del embriagado hijo de Margot al final del libro- de que jamás debería haberse mezclado con aquel tipo de personas, de mentalidad tan distinta a la suya. En efecto, un inocente es el eterno marginado en la sociedad que Waugh retrata.

Decline and Fall supuso igualmente una novedad en el estilo narrativo: pose distanciada, humor negro y diálogo deslabazado y expresivo, todo ello conjugado con una gran economía de estilo y una técnica de indicios y sugerencias que se revelarán en el momento adecuado. La caracterización se realiza mediante la observación externa, sin recurrir a monólogos o a dilatadas interiorizaciones. La técnica de Waugh recuerda en gran medida a la sucesión espacio-temporal de secuencias cinematográficas, con predominio del "showing" sobre el "telling".

En los años anteriores a la publicación de esta obra Waugh había conocido a Evelyn Gardner, con la que contrae matrimonio en junio de 1928. La fortuna parece empezar a sonreír al incipiente escritor. Es también en estos años cuando un Evelyn Waugh antes anárquico y descomprometido comienza a tomar partido públicamente ante la realidad. Escribe abundante periodismo en estilo directo, popular, adoptando cierta pose de paladín de la juventud sensata frente a una generación decadente.

Tras un crucero mediterráneo que servirá de base para su primer libro de viajes, Waugh se retira una temporada al campo con el propósito de

emprender la redacción de su segunda novela. Al cabo de unas semanas, su esposa le confesará estar enamorada de un hombre llamado Heygate, por el que abandona a Waugh. Este acontecimiento -apenas mencionado en los diarios o autobiografías de nuestro autor- tendrá enorme trascendencia en su obra: el motivo de la esposa infiel recurrirá constante -y amargamente- en sus novelas (*Vile Bodies*, *Brideshead Revisited*, la trilogía *Sword of Honour* y, especialmente, *A Handful of Dust*); pero, ante todo, activará con más fuerza sus mecanismos de defensa ante una sociedad hostil y fraudulenta, donde los compromisos son meramente pasajeros, lo cual por reacción le llevará a anhelar valores permanentes, eternos, comprometidos con la eternidad y no con los frívolos caprichos del mundo moderno.

En 1930 se publica *Vile Bodies* (*Cuerpos viles*), que resulta aún más exitosa que *Decline and Fall* en su época e introduce a Waugh en nuevos círculos sociales. La obra desarrolla un argumento débil, mera excusa para presentar un conjunto de retazos fragmentarios que retratan las actividades de la Juventud Alegre (*Bright Young People*), nombre con el que se conocía en las columnas periodísticas de sociedad a cierta *coterie* de los locos años veinte que destacaba por sus extravagancias festivas.

El débil hilo argumental narra la historia de Adam y Nina, una pareja que contraerá matrimonio en cuanto Adam consiga los mínimos medios económicos para mantenerse, lo cual en última instancia depende de un cheque retenido por un extravagante militar que aparece intermitentemente en el relato. Alrededor de esta débil trama se teje un vértigo de fiestas, acontecimientos sociales, resacas, fatídicas carreras de coches, y diversas originalidades que sirven de escenario a una remesa de personajes caricaturescos. En efecto, ninguno se libra del sutil -pero contundente- ataque de la sátira: la juventud vacía, la moral formalista de la aristocracia madura, el oportunismo periodístico, el atolondramiento de los políticos, el fanatismo de las sectas, los fraudes del mundo cinematográfico, etc. además de variadas caricaturas individuales. De nuevo los recursos para lograr sátira que contemplamos en *Decadencia y caída* se repiten, consiguiendo un tono irónico muy ágil. Sin embargo, el carácter cómico no obedece a un mero divertimento: retrata un mundo insensible que lleva en sí mismo la semilla de su propia decadencia, idea que manifiestan algunos personajes en ocasiones aisladas pero reveladoras.

También en este año 1930 se produce un acontecimiento crucial en la vida de Waugh: el 29 de septiembre es recibido en la Iglesia Católica. Entre

las diversas razones que le hayan movido a tomar tal decisión ocupa un lugar no irrelevante su inquietud - ya apuntada- por hallar un foco de estabilidad en el que compromisos como los nupciales son permanentes y donde los valores morales adquieren importancia destacada.

En invierno de 1930 Waugh adquiere una de sus primeras experiencias africanas que se proyectaran en la ficción: viaja como corresponsal del *Times* a Abisinia para cubrir la coronación del emperador Haile Selassie. En 1932 se publica *Black Mischief* (traducida en España como *Fechoría negra* o, más recientemente, *Merienda de negros*) en la que Waugh relata las incidencias de un imaginario país africano, Azania, donde un joven emperador nativo con una curiosa indigestión de primitivismo y cultura occidental mal asimilada, se empeña de modo visionario en “modernizar” el incivilizado país, para lo que emplea al frente de su principal ministerio a Basil Seal, un inglés de buena familia que es socialmente un “salvaje” sin escrúpulos. *Black Mischief* no es, contra algunas interpretaciones superficiales, una simple sátira del primitivismo africano: los europeos aparecen tan salvajes espiritualmente como pueden ser culturalmente los nativos, incluso con más culpabilidad desde el momento en que se creen portadores del estandarte de la civilización. Así, la novela insinúa (palabra clave dentro de la novelística de Waugh, máxime en la etapa inicial) que la modernización indiscriminada no es la panacea que resolverá el problema del mal en el hombre; se hace urgente hallar otras soluciones distintas.

A Handful of Dust (*Un puñado de polvo*, 1934), también organiza su trama en torno al contraste entre civilización y primitivismo, y el tratamiento que se da a tal dualidad en la novela sugiere la confusión de ambos ambientes, que llegan a compartir rasgos análogos; así, la sociedad civilizada puede ser portadora de aspectos de salvajismo y depredación inimaginables en la selva.

El personaje principal, Tony Last, ilustra este designio al convertirse en víctima del barbarismo moderno y civilizado. Con ecos de tragedia clásica, la novela nos presenta un protagonista sin grandes vicios o maldades que, como consecuencia de un defecto que no consigue detectar y dominar, se ve envuelto en una cadena de situaciones que le conducen a un desenlace fatal. Así, Tony se nos presenta inicialmente como un hombre felizmente casado con una bella mujer, próspero, cuyas ocupaciones principales son la educación de su único hijo, sus hábitos sociales y la conservación de su mansión señorial. Cegado por su bienestar inicial, que juzga permanente, Tony

no alcanza a percibir la existencia de otras necesidades distintas de las suyas, por lo que no es consciente del progresivo distanciamiento de su esposa que culminará en adulterio y en su posterior separación. Como remedio para su frustración, Tony se embarca en una expedición en busca de una imaginaria ciudad ideal -proyección de sus utopías acerca de un mundo ordenado y tranquilo- en un país tropical del que nunca podrá escapar.

La obra representa un cambio sustancial en la trayectoria novelística de Waugh: los personajes de sus novelas previas se asemejaban a marionetas, sin relieve ni profundidad, pretextos para la sátira de una sociedad absurda y ridiculizable. Ahora el protagonista es un ser verosímil, con profundidad dramática. El tono sigue siendo eminentemente satírico, pero con acentos sutiles y agrios propios de un desenlace trágico. De la novela se desprende la impresión del fracaso de un humanismo basado en lo puramente sentimental y utópico, incompatible con un mundo en el que el barbarismo triunfa tanto en Londres como en el recóndito Amazonas. Una vez más, Waugh nos proporciona unas imágenes -lejos de la moraleja forzada- que sugieren lo insostenible de un mundo sin valores: se necesitan otras soluciones distintas de la frivolidad mundana o de los ensueños irreales para dar sentido a nuestra existencia.

En cuanto a la técnica narrativa de la novela, Waugh cultiva en grado eminente su característica economía verbal, que deja al lector a solas con los personajes y con los hechos externos. El narrador se esconde y no juzga ni interpreta la acción, e incluso se complace en desorientar deliberadamente al lector en sus expectativas. Tanto es así que un lector tan experimentado como el crítico Cyril Connolly comentó, al leer la primera entrega seriada de esta novela, que narraba "la historia de una familia feliz", lo cual no podía ser más contrario a la realidad textual. Es destacable la habilidad para construir diálogos significativos, sugerentes y con frecuentes sobreentendidos, que caracterizan a los personajes indirectamente y avanzan la trama con agilidad.

En el origen de la inspiración que suscitó las dos últimas novelas se encuentra la serie de viajes internacionales que Waugh realizó en los años treinta: Abisinia, las colonias inglesas del Africa Oriental, la Guyana Británica, Brasil, etc. Algunos viajes los hizo como reportero; otros por el mero afán de escapar del ambiente opresivo de Londres (y de la humillación que supuso su frustrado matrimonio) o en busca de experiencias que activasen su imaginación creadora.

Al convertirse al catolicismo Waugh aceptaba la imposibilidad de un segundo matrimonio. Sin embargo, enterado de un caso parecido al suyo y después de dos años de deliberación, decide solicitar a Roma la incoación del proceso de nulidad matrimonial. En 1936 se resuelve positivamente, y al año siguiente se casa con Laura Herbert, una joven católica que conocía desde 1933. Laura, con sus dotes de serenidad y sentido común, será la compañera perfecta que sabrá apaciguar los momentos borrascosos en la vida de su marido. Tras la boda, Waugh disfruta de una época de satisfacción que, de alguna manera, influye en el tono desenfadado de su siguiente novela, *Scoop (Noticia bomba)*, publicada en 1938, más limitada que las anteriores, de un estilo cómico similar al de las dos primeras sátiras de nuestro autor.

John Boot, un joven que escribe puntualmente sus notas naturalistas en el *Daily Beast* recibe por equívoco un empleo como corresponsal de guerra en Ishmaelia, supuesto país africano. John, hombre inocente, contempla allí la lucha encarnizada por conseguir la exclusiva entre los numerosos corresponsales, que da origen a enormes fraudes. Sin embargo, siendo consecuente con sus sencillos principios, John logrará al final una “noticia bomba” que, sin quererlo, le perpetuará en la historia del periodismo. La novela es, pues, una comedia cuya vitalidad radica principalmente en lo extravagante de sus personajes, incidentes y lenguaje, y en la sátira del mundo periodístico que Waugh conocía tan bien.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Waugh se presenta como voluntario en el ejército, a pesar de encontrarse ya en edad madura. Contempla la guerra inicialmente como la defensa de los valores democráticos -que, con sus fallos, vendrían a estar representados por la cultura europea- amenazados por los totalitarismos nazis y soviéticos. Consigue despacho de oficial en el cuerpo de Royal Marines. Entre las campañas bélicas en que participó se cuentan un frustrado ataque en la costa norte franco-africana y, dentro de los comandos, la batalla de Creta, donde a pesar de la derrota Waugh demostró siempre gran valentía. Sin embargo, a partir de esta batalla el desengaño comienza a invadirle: la guerra se le presenta cada vez menos como cruzada y más como producto del oportunismo de unos pocos. A este sentir se añade la profunda decepción que le causa la alianza de la URSS con Inglaterra y la consiguiente filtración de filo-marxistas en los cargos gubernamentales británicos.

A bordo del navío que le trae de Egipto consigue el sosiego necesario para comenzar la redacción de su próximo libro, *Put Out More Flags, (Más*

banderas), que describe la irrupción de la guerra en las vidas de sus antiguos personajes "Metroland" (es decir, los que aparecen en sus tres primeras novelas). Esta técnica de hacer reaparecer antiguos caracteres como protagonistas o personajes secundarios, inspirada en clásicos británicos como Thackeray, proporciona cierta familiaridad entre creador y lector. Sin embargo, apreciamos en ellos cambios singulares en la psicología de los personajes -Alastair, Peter Pastmaster y Basil Seal se alistán voluntariamente en el ejército superando así su proverbial irresponsabilidad- y en su tratamiento: están descritos con mayor detalle y adquieren rasgos más profundos que en sus apariciones precedentes. Aunque el protagonismo se centra en Basil Seal, la obra es un mosaico ágilmente trazado de diversas personalidades y sus trayectorias vitales entrelazadas bajo el efecto del conflicto bélico.

Durante un permiso Waugh se consagra a componer la que sería su obra más célebre y también más polémica: *Brideshead Revisited*, o *Retorno a Brideshead*. Esta novela representa una cumbre en el proceso creativo de Waugh por el que su mundo de ficción pasa, de la pintura de cuadros caricaturescos en tono distanciado, a la revelación íntima del protagonista que interpreta toda la acción. Este cambio de actitud implicará también un cambio formal: la novela está escrita en primera persona y el estilo verbal abandona la característica economía para dar paso a una exuberancia de palabras, metáforas y descripciones, dotadas de un especial poder evocador. En esta línea, es particularmente brillante la recreación del ambiente del Oxford de los años veinte, rodeado de un aura de nostalgia.

Charles Ryder, capitán de infantería durante la Segunda Guerra Mundial, llega con sus tropas a un asentamiento militar que en otro tiempo fue la mansión de la familia Flyte, cuyos miembros dejaron profunda huella en la vida de Charles. A partir de este reconocimiento la novela retrocede cronológicamente para situarnos en los años oxonienses en los que Charles conoció a Sebastian, el hijo varón más joven de dicha familia, evocando nostálgicamente este periodo de felicidad. Los Flyte, de familia noble con tradición católica, se encuentran divididos según sus actitudes hacia la fe: Lord Marchmain, el padre, ha abandonado su religión y su familia para ir a vivir a Italia con su amante; Lady Marchmain es una persona delicadamente posesiva; de los hijos, Bridey, el mayor, se mantiene en la ortodoxia con rigidez excesiva, mientras que Sebastian y Julia creen que su religión les corta las alas. Sólo Cordelia, la hija pequeña, combina equilibradamente cariño por los demás y piedad religiosa.

Charles, a través de su amistad con Sebastian, pasa a ser parte capilar en la vida de esta familia, cuya evolución contempla sin llegar nunca a ser un factor que modifique en gran medida dicha trayectoria. Su papel es de observador, testigo de cómo “opera la gracia divina en un grupo de personajes muy diversos entre sí”, lo cual, según el Prefacio del autor, era el propósito de la novela. En efecto, a pesar de que el desenlace de cada pequeña tragedia individual no comporta ningún clásico final feliz desde un punto de vista superficial, Waugh nos sugiere que el bienestar material o el mero encanto estético son subordinables a los bienes espirituales, simbolizados por el arrepentimiento final de Lord Marchmain y de los dos miembros “descarriados” de la familia, la conversión de un Charles agnóstico y, finalmente, la continuidad del ideal cristiano en medio de los efectos demoleedores de la guerra y de la moderna sociedad desacralizada.

Brideshead Revisited es considerada la mejor obra de Waugh por muchos críticos. Sin embargo, es también la más polémica, pues no faltan las acusaciones de quienes la consideran demasiado religiosa y mundana a la vez. Ciertos críticos, por razones extraliterarias, no admiten que Waugh haya empleado “la acción de la gracia” como motivo central de una gran novela. Otros destacan el desenlace gris de los protagonistas que supuestamente resulta de tal acción. Con todo, el hecho de que *Brideshead Revisited* haya despertado ataques y defensas tan apasionados es un síntoma de su gran energía, que la sitúa en un plano destacado dentro de la narrativa contemporánea.

Tras una última posición militar en Yugoslavia - oficial de enlace representante de Inglaterra ante los partisanos de Tito - que acaba colmando su proceso de desencanto con respecto a la distinción de bandos e ideales en la guerra, Evelyn Waugh reanuda la vida normal en su casa de campo de Piers Court. Tiene una familia que empieza a crecer y es ya considerado un escritor mundialmente famoso. Realiza un viaje por los Estados Unidos en el que la Metro-Goldwyn-Mayer le propone una suculenta oferta por la adaptación cinematográfica de *Retorno a Brideshead*, la cual rechaza por desconfiar de la fidelidad del resultado cinematográfico respecto al original. Sin embargo, su estancia en California le proporciona abundante material para su siguiente novela, *The Loved One* (*Los seres queridos*), esta vez dentro de la línea satírica de las primeras obras.

Dennis Barlow, un dudoso poeta inglés que reside en California, encuentra un trabajo como enterrador de animales domésticos. Tras el sui-

cidio de un viejo amigo entra en contacto con una empresa funeraria que disfraza la muerte con aparatosos montajes escénicos y técnicas de maquillaje, y cuyos empleados adoptan lenguaje y mentalidad de artistas. Allí se enamora de una de las empleadas, por la que se plantea convertirse en un "clérigo no-sectario" para oficiar las ceremonias mortuorias y entrar así a formar parte del deslumbrante engranaje. El desenlace, al igual que la tónica general del libro, es macabro intencionalmente: una sordidez que denuncia las técnicas pseudo-espirituales para amasar fortuna, los engaños escénicos y, de paso, cinematográficos y periodísticos, la insensibilidad espiritual, el neopaganismo -que produce inventos como los cementerios de animales y los clérigos no-sectarios-, el deseo de evadir la realidad de la muerte mediante sofisticación. En definitiva, es una crítica - no ligera y juguetona como en las primeras novelas - a la irracionalidad que demuestra un mundo bárbaro pendiente sólo del bienestar material a costa de ejercitar el autoengaño.

Al comenzar la década de los cincuenta, encontramos a un Evelyn Waugh que conjuga su reclusión tras la tranquilidad externa de su mansión de Piers Court, con una intensa actividad literaria, periodística y epistolar. Recibió ofertas por escribir colaboraciones en publicaciones como el *Daily Mail*, *Sunday Telegraph*, *Sunday Times*, *Life*, etc., si bien en algunas ocasiones los editores, tras pagar la colaboración, no se atrevían a publicarla por la contundencia con que Waugh exponía ciertas opiniones. Tanto a través de sus ensayos como de su ficción, Waugh considera su capacidad creadora como una vocación que debe fructificar; es algo mucho más profundo que el mero afán de destacar o de asegurarse un público fácil.

En 1950 Waugh publica su obra favorita, *Helena*, centrada en la figura de santa Elena, madre del emperador Constantino. Waugh opta, entre las diversas leyendas, por atribuir a Elena un origen británico, la hija del rey de Colchester en el siglo III. La novela está escrita de modo atractivo y ágil, si bien no es de las más brillantes novelas del autor, que se mueve con más libertad entre la Inglaterra de su tiempo. ¿A qué se debe la predilección - expresada en ciertas ocasiones - de Waugh por esta obra? Además de ser la única novela histórica que compuso, nuestro autor pretende transmitir una serie de contenidos que se desprenden sutilmente de esta novela y que podrían enlazar con nuestra época moderna: Helena llega a la conversión a través de una firme aserción intelectual a las verdades de fe, en medio de un entorno cultural en el que proliferan diversas religiones cada cual más imaginativa. Por encima del fraude envuelto en ropajes intelectualizados o mis-

téricos, que demanda una adhesión ciega sin base que la sustente, Elena abraza una fe que le puede decir cuándo y dónde sucedieron los hechos capitales de la redención del hombre. *Helena* también desarrolla los temas vinculados con la irrupción del barbarismo en el foco de la Europa civilizada, Roma. Viejos motivos que enlazan con obras anteriores: la decadencia y caída de un imperio (*Decline and Fall*), el paganismo salvaje y el salvajismo civilizado (*Black Mischief*), la indolencia religiosa que aún cree en las utopías de la Ciudad Temporal (*A Handful of Dust*), los motivos para la conversión (*Brideshead Revisited*). Si consideramos este intento de perfeccionamiento expresivo sobre la base de unos motivos profundos recurrentes, todo ello enmarcado en torno a la figura de una santa cuya oscuridad historiográfica permitía mayor especulación imaginativa, no sorprende el entusiasmo con que Waugh acometió esta novela. Suponía un reto más de su vocación como escritor.

Como apuntábamos antes, los años cincuenta resultan enormemente productivos para nuestro autor, no sólo por sus novelas y libros de viajes, sino también por la cantidad de cartas escritas a amigos y personajes de la cultura y su intervención en periódicos y revistas de opinión. Es ahora también cuando decide por fin plasmar su experiencia militar en la ficción, y comienza el primer volumen de la trilogía *Sword of Honour* (*Espada de honor*), que contiene *Men at Arms* (1952), *Officers and Gentlemen* (1955), y *Unconditional Surrender* (1961). La figura central de la trilogía es Guy Crouchback, de nuevo un personaje solitario, con orígenes nobles de tradición católica. Abandonado por su mujer y divorciado posteriormente, al estallar la 2ª Guerra Mundial contempla el conflicto bélico como la única oportunidad de hacer algo provechoso con su vida, por lo que tras una difícil búsqueda consigue entrar como oficial en el cuerpo de Halberdiers. Desde este momento su vida militar constituirá un escape para la monotonía e intrascendencia de su existencia, y contemplará la guerra mundial con grandes dosis de romanticismo. En líneas generales, la trilogía despliega el proceso interior de Guy que, a partir de su idealismo y su aislamiento emocional, evoluciona, por un lado, hacia un creciente desengaño ante el inefable sinsentido que envuelve la guerra, y por otro, hacia una nueva preocupación por servir al prójimo individualmente: Guy aprende que su adscripción a la Iglesia -que al principio no conlleva para él muchas más exigencias que las rituales- exige una sinceridad de vida tal que le lleve a preocuparse en concreto por cada persona individual que le rodea, sin aplicar

juicios cuantitativos. La vida cobra sentido si con ella podemos socorrer a otro ser humano, aunque no sea más que a uno.

Penetrada de esta línea temática, la trilogía nos ofrece una sucesión de episodios certeramente estructurados -nos encontramos ya con un Waugh en plena madurez de dominio narrativo- y unos personajes vigorosos, entre los que destacan Apthorpe, un compañero inicial de Guy que supone un acertado estudio del tipo inocentemente fanfarrón y patéticamente ensimismado; Ben Ritchie-Hook, un brigadier violento y enérgico; y Ludovic, el enigmático cabo mayor que ascenderá a comandante tras cometer una acción que le remorderá en la conciencia de modo irrevocable. No faltan las escenas cómicas y los retratos caricaturescos, marcadamente agudos y observadores, si bien en el tercer volumen la nota pesimista llega a dominar el tono global de la obra.

Sword of Honour, es, pues, la culminación de un aprendizaje narrativo que duró toda la vida del artista. La trama, los personajes, los temas y las insinuaciones se entrelazan magistralmente de modo que ni un detalle se pierde en la transición de un libro a otro, a pesar de la distancia temporal que los separa. El célebre crítico Cyril Connolly declaró que ésta es la mejor obra en lengua inglesa escrita sobre la Segunda Guerra Mundial.

Los últimos años de Waugh son unos años de popularidad y, al mismo tiempo, de tensión y lucha contra aspectos de su carácter tales como sus fácil irascibilidad y su tendencia al alcohol. Su temperamento histriónico le lleva a ocasionales reacciones desmedidas en el seno familiar, ante los amigos y en público. La contemplación de una Europa, cuna de la cultura, que tiende a analfabetizarse; del dominio de la apariencia sobre la verdad en el ámbito de la opinión pública; de una Iglesia Católica en cuyo seno se alzaban ciertas voces que pretendían reivindicar lo que Waugh detectaba como gérmenes del protestantismo; todo ello deprimía el ánimo naturalmente pesimista de nuestro autor. A ello hay que añadir las enfermedades que sufrió en estos años: unos brotes de manía persecutoria, sordera, reumatismo y unas pasajeras alucinaciones que dieron pie a su última gran novela, *The Ordeal of Gilbert Pinfold*.

Gilbert Pinfold, maduro novelista que vive en el campo con su mujer y sus hijos, se embarca en un crucero marítimo por motivos de salud. Sin embargo, este viaje de placer se convertirá en una fantasmagórica lucha contra ciertas voces que Pinfold oye constantemente, antojándosele pertene-

cientes a seres que buscan su ruina. A lo largo del viaje Pinfold construye diversas teorías sobre quiénes son los que atentan contra su persona y qué motivos les mueven, teorías que van transformándose progresivamente para crear diferentes intrigas imaginarias.

La novela encierra enorme interés, pues supone el estudio de una especial locura pasajera en la que inspiración y artesanía literaria interaccionan en la mente del artista. Los personajes que Pinfold proyecta tienen el poder autónomo de la imaginación. Responden a un esfuerzo constante por armonizar las voces ficticias con la realidad observada por Pinfold a bordo del navío. También es de gran trascendencia la “batalla final”, por la que Pinfold gana la *ordalía* (ese sería el término equivalente a “*ordeal*”): la decisión de confesar la verdad de tal situación a su mujer. A través de esta acción de sinceridad y confianza, las voces le rogaban que no lo hiciera. Pinfold se sobrepone a las alucinaciones y comienza a recuperar lucidez.

El carácter transparentemente autobiográfico de esta novela nos proporciona una última clave para acercarnos al perfil humano de Waugh. Es una confesión por la que admite en sí mismo la existencia del mismo vicio y locura que ha estado satirizando toda su vida, dando testimonio, sin embargo, de una diferencia que le permite alzar la cabeza sobre tales limitaciones: la fuerza que extrae de su condición de artista, del amor a su mujer, y de su fe religiosa. *The Ordeal of Gilbert Pinfold* es, pues, una confidencia sincera de las limitaciones de nuestro autor en la que se esbozan a la vez las claves que le permiten superarlas. Como ejemplo memorable nos queda el amplio autorretrato con el que se inicia la novela, uno de los pasajes inolvidables en la ficción de Waugh.

La redacción de esta novela se intercala entre la primera y la segunda parte de la trilogía *Sword of Honour*, ya comentada. En sus últimos años de vida, esta propensión a la irascibilidad en Waugh se vería activada por algunos factores ya esbozados: pesimismo ante el futuro, ante el deterioro de la sociedad occidental, ante los nuevos cambios en la Iglesia. Sus amigos iban muriendo, sus hijos creciendo, su salud deteriorándose. En 1963 publica su último relato breve, *Basil Seal Rides Again*, un último vistazo sobre los personajes “Metroland”. En 1964 publica el primer volumen de una incompleta autobiografía, *A Little Learning*, que abarca desde su nacimiento hasta su frustrado intento de suicidio. “Entonces ascendí por la aguda colina que conducía a todos los años venideros”, serán las palabras con las que concluya

este primer y único volumen. Sin embargo, la muerte le llegaría en breve, el 10 de abril de 1966, tras asistir a misa con su familia.

Además de las novelas comentadas, Evelyn Waugh dejó tras de sí otras obras de valía como la novela inconclusa *Work Suspended*, la antiutopía futurista *Love among the Ruins*, dos libros de relatos breves, cinco libros de viajes, y tres biografías: *Rossetti*, *Edmund Campion*, y *Ronald Knox*, además de un conjunto de artículos, cartas y entradas de diario íntimo publicadas recientemente.

Con este corpus literario de indudable importancia, Evelyn Waugh contribuyó a reavivar la narrativa inglesa y universal por medio de su ingenio cómico e inventiva, su singular raciocinio y artesanía literaria, su economía de expresión y su delicada visión del arte, la amistad y el amor, todo ello impregnado de un acusado sentido de la historia al presentar la sociedad británica de su tiempo.

1. EL ESCRITOR EN SU CONTEXTO GENERACIONAL Y LITERARIO: EL ARTE OBJETIVO Y EXTERNO

1.1. ESCRITORES DE LOS AÑOS TREINTA

Una acechante tentación para quien se dispone a estudiar monográficamente la obra de un autor es el intento inicial de “etiquetar” al objeto de su estudio. Sin embargo, no parece probable que un artista acepte dócilmente la imposición tipológica que el estudioso le pudiera dedicar. Partiendo de la limitada exactitud de tales clasificaciones, ¿cómo podríamos encuadrar dentro de las corrientes de su tiempo a un autor tan difícilmente clasificable como Waugh? En efecto, los críticos no coinciden respecto a qué etiqueta genérica y generacional podría corresponderle. Así, mientras Edmund Wilson consideró a Waugh “the only first-rate comic genius that has appeared in English since Bernard Shaw”,¹ Terry Eagleton le considera “an author of upper-class novels along with Woolf and Forster”, Donat O'Donnell lo conceptúa como “one of a group of Catholic writers, in the company of Greene and Mauriac”, para Stephen Greenblatt es un satirista moderno junto a Huxley y Orwell,² John Riley le empareja con Anthony Powell,³ Graham Martin con Graham Greene y C.P. Snow,⁴ Martin Green le incluye dentro de la tradición de humor inglés con Shaw y Kingsley Amis,⁵ Sissman le agrupa dentro del panteón de clásicos del siglo XX junto con Woolf, Conrad y Lawrence,⁶ y Johnstone le asocia generacionalmente con Upward, Warner, Gre-

1. Wilson (1950), p. 140.

2. Para estos tres testimonios véase Littlewood (1983), pp. 7-8.

3. Cfr. Riley (1976), en el que compara el arte narrativo de ambos autores, amigos en sus años de estudiantes.

4. Cfr. Martin, G. (1978) “Novelists of Three Decades: Evelyn Waugh, Graham Greene, C.P. Snow”, en Ford (1978), pp. 412-32.

5. Green (1961), p. 220.

6. Sissman (1974), p. 107.

ene, Isherwood y Orwell.⁷ A la vez, Waugh reconoció frecuentemente su deuda con Hemingway, Wodehouse, Firbank, Saki, Norman Douglas, etc., mientras que referencias de sus obras apuntan a escritores del XIX tales como Pater, Lear, Carroll, Browning, Tennyson y Dickens.⁸

El estudio más extenso realizado hasta la fecha sobre la relación de la ficción de Waugh con el ambiente literario en que se desenvolvió, ha sido llevado a cabo por Robert M. Davis.⁹ Este crítico agrupa a Waugh dentro de la generación de escritores británicos que comenzaron a escribir a finales de los años veinte, en medio de un ambiente literario afín al Modernismo. Este periodo literario es conocido en algunos contextos bajo la poco rigurosa denominación de "The Age of Auden", o, más ampliamente, "the Generation of Decline", si bien los escritores aludidos no formaban escuela o movimiento alguno. Dentro de este grupo destacan autores como Graham Greene, George Orwell, Christopher Isherwood, Henry Green, Anthony Powell y el autor objeto de nuestro estudio.

No es fácil establecer pautas comunes que expliquen su peculiar formación. Todos pertenecían, salvo Green, a la "moneyless, landless, educated gentry who managed the country", según la expresión contenida en *Work Suspended*.¹⁰ Todos se educaron en *public school* y - con la excepción de Orwell - pasaron por Oxford o Cambridge, educación que, de nuevo en palabras de Waugh, suponía unívocamente "the preparation for one trade only; that of an English prose writer".¹¹ La creciente cultura de masas que recibió esta generación (comedias sociales, relatos de exploradores, periodismo en masa, irrupción del cinematógrafo...) completaba la peculiar formación recibida en un ambiente de posguerra y de cambio social y psicológico.

Una diferencia notable con el grupo de Bloomsbury es la distinta concepción de autoridad académica. El Oxbridge de estos jóvenes autores no era ya el foco de intercambio generacional del saber por medio de venerados tutores: era más bien un lugar de rebeldía y de esnobismo cultural, por parte de una generación de posguerra que se negaba a confiar en sus mayores. Como dato significativo, ninguno de los seis autores mencionados, salvo

7. Cfr. Johnstone (1982).

8. Cfr. Littlewood (1983), p. 8.

9. Cfr. especialmente los dos primeros capítulos de Davis (1989).

10. WS, p. 112.

11. Waugh (1983) *A Little Learning*, p. 140.

Powell, culminó sus estudios universitarios, a pesar de las evidentes aptitudes intelectuales de todos.

Tampoco hay claros paralelismos biográficos entre ellos. La necesidad de encontrar una profesión y las diversas actitudes externas fueron distanciando cada vez más las vidas de estos escritores, cuyas actividades se desarrollaron por los escenarios geográficos más diversos. John Plant, uno de los personajes que la crítica de Waugh más unánimemente identifica como “portavoz” de las ideas de su autor, expresa así esta inquietud viajera y las relaciones interpersonales de sus amigos escritores:

There was little love and no trust at all between any of my friends. Moreover, we were bored; each knew the other so well that it was only by making our relationship into a kind of competitive parlour game that we kept it alive at all. We had from time to time cut out divergent trails and camped on new ground, but we always, as it were, returned to the same base for supplies, and swapped yarns of our exploration.¹²

A pesar de la adopción de diferentes poses públicas, como la de un Orwell proletario o la de un Waugh terrateniente, todos se inclinaban a concebir al artista como un ser que participa de las inquietudes de la humanidad, no como una criatura que se aísla y dicta leyes desde su refugio. Esto supone una deliberada negación del “silence, exile, and cunning” de Stephen Dedalus.

Sus gustos estéticos también divergían del Modernismo, enraizado en una generación anterior. A finales de los años veinte el Modernismo estaba firmemente establecido, si no era ya verdadero *establishment*. Parece cierto que tales escritores se propusieron concienzudamente no imitar a los autores modernistas, si bien conocían la técnica y los cánones de estos. En concreto, Waugh estaba fascinado por el uso del *leit motif* en T.S. Eliot y tanto él en “The Balance” como Orwell en partes de *A Clergyman's Daughter* o Greene en “The Bear Fell Free” aplicaron brevemente tales conocimientos.

Aunque inevitablemente aprendieron y admiraron técnicas modernistas, su escala de valores era diferente: admitían un gusto por la cultura popular frente al concepto de arte elevado y elitista, y enfatizaron la literatura

12. WS, p. 171.

como entretenimiento. Particularmente importante es su afición al cinematógrafo: así, en Oxford, Henry Green asistía a dos películas todos los días durante el periodo escolar, y Graham Greene trabajó posteriormente como comentarista profesional de cine. Casi todos trabajaron de algún modo u otro para un estudio cinematográfico.¹³ Este interés influyó de modo necesario en su técnica narrativa, especialmente en lo referente a la focalización externa: al comienzo de la novela de Isherwood *Goodbye to Berlin* leemos "I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking",¹⁴ y Greene, al igual que Waugh, hizo abundante uso de técnicas análogas al movimiento de cámara y al efecto de *montage* a lo largo de su carrera.

Otra manifestación de una diferente concepción estética es la pública defensa que estos jóvenes realizaron de autores menospreciados por los modernistas, o considerados de segunda fila. Así, Powell consiguió que la editorial Duckworth publicara la colección de obras completas de Firbank, mientras que Waugh dedicaba uno de sus primeros ensayos críticos a este autor. Asimismo, Orwell y Waugh aclamaron los logros técnicos de Somerset Maugham y defendieron de igual modo la ficción de P.G. Wodehouse.

Sin embargo, la más radical diferencia se halla en la concepción del universo mantenida por esta generación de escritores. La textura del mundo ficticio en Waugh y sus contemporáneos es más superficial que en los realistas y modernistas, pues lo entienden desde otra perspectiva. Consideran la confusión ya de suyo alarmante, algo que no reporta promesas vitales para el arte; para sobrevivir, el arte debe batirse en retirada hacia regiones con una mínima coherencia y orden.

De igual modo, cuestionar la linealidad temporal no ofrece ya un alivio ante el peso opresivo de la historia, que se cierne sobre el presente y futuro. Randall Stevenson explica este fenómeno de la siguiente manera:

History, in other words, was in many ways as much of a nightmare for members of the thirties generation as it had been for the modernists. But they had less inclination - and less opportunity - to

13. Waugh comenta en uno de sus primeros artículos: "Of my contemporaries, only one is earning 'real money'; he is a film star at Hollywood (...). Another friend, on the other hand, took high honours in Mods and Greats and has also devoted himself to cinema work". (1930) *Daily Mail*, 21 June, en Gallagher (1984), p. 82.

14. Isherwood (1939), p. 11.

awake from or otherwise evade it in ways the modernists had developed.(...) Equipped with clearer recollections of a better world in the past, the modernists restructured their fiction to retreat from a disturbed life after the First World War into inner consciousness - or through memory (...). Thirties authors, on the other hand, faced the difficulties of contemporary life and the threat of a future second war with less opportunity for 'retreating and advancing' in their novels. A greater obligation therefore fell upon them to consider how life could be restructured not only in fiction but in fact.¹⁵

La imaginación artística debe, para estos escritores, aplicarse al orden; no dislocar, sino componer; no debe sacudir las estructuras sociales o metafísicas, ya suficientemente vulneradas. La experimentación modernista se entiende dentro de un concepto expansivo que busca nuevas realidades en el universo y en la psicología humana. Los escritores que, después de la guerra, están imbuidos de la idea de derrota y la aceptan como tal, no necesitan tal experimentación. Para retratar una tradición, una cultura y un sistema de clases en decadencia los medios narrativos tradicionales son adecuados. Vuelven, pues, a técnicas menos vanguardistas porque consideran que el mundo deliciosamente confuso ha pasado a ser caótico.

Esta visión que reconoce ciertos límites a la creación novelística no implica necesariamente una condena a la vitalidad y energía del arte, al igual que el valor artístico del soneto no se encorseta por el hecho de ajustarse a unas normas. Muchos de estos novelistas buscan la vitalidad creativa no en temas extensos y complejos, o en incursiones por nuevas áreas psicológicas o morales, sino en métodos de armonizar materia y estilo, de modo que el arte apoye delicadamente su peculiar visión del mundo.

1.2. VISION OBJETIVA Y EXTERNA

La concepción del personaje literario, y consiguientemente su función y presentación, se distancia en los autores de los años treinta de las innovaciones de principios de siglo. Durante el siglo XIX, abundó en la novela europea el personaje-tipo, a cuyo servicio se movilizaban los restantes elementos de la narración, dándole el máximo relieve e imponiendo su pre-

15. Stevenson (1993), p. 58.

sencia en todas las situaciones. Como dicen Bourneuf & Ouellet, "el espacio circundante se subordina a él, el paso del tiempo confirma la permanencia de sus pasiones, el retrato se detiene en los menores detalles de su fisonomía".¹⁶

Posteriormente surge una nueva concepción de un antihéroe pasivo, trivial y casi anónimo, concepción que se desarrolla pareja a otro fenómeno: el proceso de interiorización por el que la novela nos permite acceso a la conciencia de los personajes. Los conflictos interiores, las pasiones desatadas o reprimidas, los móviles disimulados, la conducta inspirada por una ética, etc., todos estos elementos, presentes desde siempre en la historia de la narrativa, son percibidos por una conciencia inmersa en el universo de la novela. Esta tendencia se acentúa aún más con el "nouveau roman", donde el personaje no es más que una pura conciencia.

Por el contrario, el arte narrativo de Waugh y otros escritores de los años treinta rechaza tanto la pormenorización del personaje decimonónico como la interiorización de principios de siglo. Los datos que se nos ofrecen sobre el personaje proceden principalmente de una observación externa, que suele ser distanciada y semánticamente intensiva.

Tal concepción de la novela como un cauce limitado de percibir la experiencia está relacionada, según George McCartney,¹⁷ con la división filosófica a comienzos de siglo entre dos modos de definir la realidad: el modo esencialista (lineal, espacial, visual, ordenado, objetivo) y el existencialista (cíclico, atemporal, subjetivo, caótico). El primero sería característico de Waugh y su generación, mientras que el segundo se identificaría con el Modernismo, que aboga por la unicidad y subjetividad de la experiencia.

Estos diversos modos de concebir la experiencia repercuten, pues, en uno de nuestros principales objetos de estudio, las estrategias de caracterización. Mientras los autores modernistas concentran la atención en los descontrolados e incontrolables procesos mentales de los personajes, los autores contemporáneos de Waugh se interesan principalmente por el comportamiento externo y por el habla. La tendencia externalista y objetiva¹⁸ implica que tales autores no se preocupan excesivamente por explorar

16. Bourneuf & Ouellet (1985), p. 231.

17. Véanse especialmente los dos primeros capítulos de McCartney (1987).

18. Hablar de visión *objetiva* no conlleva que el universo narrado sea necesariamente verosímil, ni que el género resultante de aplicar esta perspectiva sea el de la novela realista, natu-

hallazgos de sus predecesores tales como el monólogo interior o el flujo de conciencia, que suponen un tipo de discurso apropiado para expresar la sensibilidad modernista. La generación posterior enfatiza la presentación del habla del personaje sin intermediario, por medio de abundantes diálogos. La observación externa de las acciones y locuciones del personaje pasan a un primer plano, y la ficción retorna a "an epoch of photographic realism, reversing the priorities of the previous decade, directing the novel once again upon outward reality and social being rather than inner consciousness."¹⁹

Hablar del concepto objetivo y externo de ficción nos remite al problema del *punto de vista* o *perspectiva* (también llamado *visión* o *focalización* por algunos autores), que guarda relación estrecha con los modos de caracterización. El punto de vista nos remite a la relación entre el narrador y el universo representado, y en esta relación entran en juego, al menos, tres protagonistas: el personaje, el narrador y el lector; es decir, la persona de quien se habla, la persona que habla, y la persona a quien se habla. Autor y lector no se identifican necesariamente con autor y lector reales, pues con frecuencia se produce un desdoblamiento de autor implícito/autor empírico y lector implícito/lector real.

Cesare Segre, basándose en Genette, aborda el problema del punto de vista atendiendo al lugar o persona desde cuya perspectiva discurre la narración.²⁰ Según esta formulación, la "focalización interna" (que puede ser fija, variable o múltiple) se da cuando la narración es servida por los personajes, mientras que en la "focalización externa" los personajes actúan ante el narrador, sin que éste muestre conocer sus pensamientos o sentimientos.

Todorov, en su análisis de la problemática de la visión, distingue cinco categorías susceptibles de combinación: el contexto de enunciación (cómo se habla), la identidad del narrador (quién habla), la presencia del narrador (desde dónde habla), las distancias del narrador (su actitud con respecto al autor implícito, a los personajes, al lector implícito, éstos entre sí, etc.) y la

ralista o conductista (si bien tal punto de vista es característico de esta última). Por el contrario, la ficción de Waugh presenta en ocasiones grandes dosis de imaginación al presentar mundos cómicos y situaciones imposibles, especialmente en las primeras novelas, tales como *Decline and Fall*, *Vile Bodies*, *Black Mischief*, etc.

19. Stevenson (1993), p. 57.

20. Cfr. Segre (1985), apartado 1.6.2.

“ciencia” del narrador.²¹ Dentro de esta última categoría cabe destacar dos aspectos:

a) Visión interna y externa: el narrador puede describir el universo mental desde el interior del personaje, introduciéndose en su espíritu, o desde el exterior.

b) Grados de profundidad: tomando en cuenta la desigual penetración del narrador (o bien su *ángulo* de visión). Según esto, el narrador puede, o bien describir comportamientos limitándose a observar a los personajes, o bien transmitir los pensamientos del personaje, o incluso comunicar procesos que el propio personaje ignora por completo. Pueden distinguirse distintos tipos de conocimientos implicados: psicológicos, factuales, etc.

Esta cuestión de la *ciencia del narrador* -también formulada por Jean Pouillon²² - nos permite definir el alcance de lo que varios críticos de Waugh han denominado “prosa objetiva y externa”, rasgo común a diversos escritores de su generación. En cuanto a la visión, su punto de vista es generalmente externo, propio de un observador objetivo que relata lo que puede conocer con sus sentidos. En cuanto al grado de profundidad, el narrador de Waugh aparentemente sabe “con” el personaje, si bien tal actitud responde con frecuencia a una mero ademán del narrador irónico. En efecto, como veremos más adelante al estudiar la ironía en Waugh y el papel del narrador en la caracterización, en muchas ocasiones la inocencia del narrador implícito está sugiriendo la interpretación irónica de una información aparentemente irrelevante sobre un personaje. En otras ocasiones, tal punto de vista permite un peculiar efecto de distanciamiento del narrador respecto a sus personajes, que Waugh explota en sus novelas de modo característico.

Además de Christopher Isherwood, ya mencionado, otros escritores de su generación comparten ese gusto por una perspectiva externalista. Así, Anthony Powell posee gran habilidad para diseccionar la estulticia humana, que se traiciona a sí misma, mediante la observación externa y el diálogo.²³

21. Ducrot & Todorov (1983), pp. 371-3.

22. En su obra *Temps et roman* (1946), Pouillon distingue una triple focalización: visión “por detrás” (el narrador omnisciente), visión “con” (el narrador sabe lo mismo que los personajes), y visión “desde fuera” (en la que el narrador sabe menos que los personajes porque se limita únicamente a describir lo que ve desde el exterior).

23. En palabras de Blamires, “his method is to assemble the fragmentary pieces of experience that life and observation jumble together, with all the thinness of utterance which so much human intercourse consists in, and to leave the detection of vapidity to the reader”. Blamires (1986), p. 192.

A su vez, Pamela H. Johnson, esposa del también novelista C.P. Snow, ha sido encomiada por su tono narrativo distanciado y su objetividad. De modo similar, en la prosa de Henry Green hay poca narración o descripción, y apenas comentario o análisis por parte del narrador, que permanece deliberadamente distanciado del mundo de la novela y se resiste a entablar relación alguna con el lector.²⁴

Igualmente, Ivy Compton Burnett -nacida dos décadas antes pero literariamente activa en la época a la que nos referimos- destaca por su austera economía narrativo-descriptiva, compensada por unos diálogos intensamente significativos. El habla del personaje soporta el peso de la trama y caracterización, hasta el punto que alguno de los libros de esta autora son novelas experimentales escritas en diálogo²⁵

1.3. DOS INFLUENCIAS: FIRBANK Y EL ARTE CINEMATOGRAFICO

Dada la disparidad de estilos entre los autores que hemos agrupado arriba no es fácil esquematizar sus logros o formularlos teóricamente con una mayor precisión que la esbozada bajo unos pocos rasgos generacionales comunes, bajo un modo general de entender las posibilidades y el alcance de la novela. Como ya indicamos, no pertenecían a un movimiento estético localizado ni se agrupaban en áreas concretas, a diferencia del grupo de Bloomsbury.

Sin embargo, para acercarnos más a tal concepción es imprescindible comprender el modelo que tomó Waugh para definir el nuevo estilo de novela de su generación: un semiolvidado escritor británico de comienzos de siglo, popular entre los escritores que se formaron en el Oxford de los años veinte: Ronald Firbank (1886-1926). Waugh lo reconoce en un artículo periodístico,²⁶ uno de los primeros que, en su faceta como crítico literario, dedica íntegramente a un escritor. Para Waugh, un gran mérito de este autor consistió en resolver por sí mismo “quite unobtrusively and probably more

24. Cfr. Page (1973), p. 129.

25. Acerca de la ironía presente en los diálogos de Ivy Compton-Burnett, Blamires comenta: “Politeness is resonant with ulterior overtones and gracious phrases flow smoothly over undercurrents of resentment and antipathy”. Blamires (1986), p. 162. Mencionaremos más adelante la influencia de esta escritora en Waugh.

26. Waugh (1929) “Ronald Firbank”, *Life and Letters*, II, March, en Gallagher (1984), pp. 56-9.

or less unconsciously, the aesthetic problem of representation in fiction; to achieve, that is to say, a new, balanced interrelation of subject and form" de una manera peculiar que evitaba tanto la solución decimonónica de sucesión lineal en un periodo de tiempo arbitrariamente limitado, la cadena de causa y efecto, como la solución moderna de subjetivismo narrativo, que Waugh consideraba pretenciosa a la vez que limitada:

Other solutions have been offered to the same problem, but in them the author has been forced into a subjective attitude to his material; Firbank remained objective.

(...) There is the barest minimum of direct description; his compositions are built up, intricately and with a balanced alternation of the wildest extravagance and the most austere economy, with conversational nuances.

La actitud objetiva de Firbank se reviste de matices selectivos, económicos. Para el joven Waugh, estas características configuraban el modelo de escritor moderno de aquella época, a la vez que erigían a Firbank en la piedra de toque de "a wide and vigorous tendency in modern fiction".

En otro artículo escrito un año después, Waugh explicitará aún más estas notas características de los escritores modernos, reconociendo así su deuda con el estilo de Firbank. En contraste con lo que él considera incorrecciones en *Tess of the D'Urbervilles*, de Hardy, Waugh señala la existencia de nuevas tendencias en la prosa inglesa contemporánea, presididas por el principio de economía verbal y por el recorte de la descripción directa en beneficio de una mayor funcionalidad de los diálogos.²⁷

La conjunción de estos dos rasgos influye poderosamente en el modo de caracterización peculiar de Waugh, como ya veremos. Los personajes de Waugh hablan con las palabras medidas: cada acto del habla que se representa tiene una carga semántica que incide en el desarrollo de la trama, que adelanta acontecimientos, o bien que aporta nuevos contenidos para caracterizar al personaje hablante.

En una edición crítica que recoge las obras de Firbank, Anthony Powell²⁸ resalta que el interés de sus personajes residía en su innovación de la con-

27. Cfr. Waugh (1930) "A Searchlight on a Classic, 2: *Tess*, as a 'Modern' Sees it", *Evening Standard*, 17 January, p. 7.

28. Cfr. Powell (1961), p. 9.

versación dialogada, que proporciona la peculiar impresión de una muchedumbre de personas conversando dentro del mismo espacio. Esta técnica, en palabras de John Riley,

is a montage effect, a closing in and fading out in spatial terms, such as a filmmaker might use, moving his camera eye and microphone around a room.²⁹

Y aquí vuelve a aparecer la afinidad con la concepción narrativa de Waugh. Tal técnica de montaje era el principal modo de presentación de Firbank, destacándose por su empleo de elipsis, discursos incompletos y diálogos aparentemente irrelevantes. Waugh, como hemos visto, fue de los primeros novelistas británicos en reconocer públicamente estos logros, alabando la presentación de breves imágenes visuales, su reducción de narrativa y descripción al mínimo, y el empleo de la viñeta sobre la acción coherente.

También es característica de Firbank la presentación de dos personajes conversando al tiempo que ambos sostienen distintas secuencias de pensamiento. Sirva como ejemplo el siguiente diálogo tomado de *Vainglory* (1915) en que Mrs Henegh alaba ante Windsom Brooks la santidad de Msgr. Parr:

'I believe he's favoured...In fact, in the little powdering closet, before it became my oratory, something picked him up and danced round him...'
 'Oh, when?'
 'Only the other day ... And twice in the month of Mary!'
 'Zoom-Zoom!'
 'Read to me.'
 'What shall I read?'
 'Get the Lascelles Abercrombie...'
 "La maison serait pleine de roses..."- that's adorable.'
 'It makes one dormative, too.'
 'Let's talk of it.' She sighed shortly.
 'With so many tiresome cats about, it ought to be protected.'³⁰
 'Still, with a bronze-green door at night and a violet curtain in the day...'³¹

29. Riley (1976), p. 169.

30. Se refiere a su perro, mencionado páginas antes.

31. Powell (1961), p. 149.

Todos estos ingredientes son perfectamente aplicables a Waugh, que los perfeccionó y a los que añadió su pulido estilo clásico, una mayor sutileza de frase de la que Firbank era capaz, un flamante toque cómico y un tono satírico reminiscente de Swift, con su especial sentido para captar el lado cómico de toda situación y personaje envuelto en ella.

Ya sus primeras novelas despliegan, aplicándolo principalmente al diálogo, un peculiar estilo cargado de elipsis, anacolutos, aposiopesis -frase estructuralmente irregular que manifiesta exasperación o implica una amenaza-, prolepsis por medio de insinuaciones que más tarde se revelarán,³² y rápidas explosiones de diálogo. *Vile Bodies*, su segunda novela - y la más *firbankiana*-, es un perfecto escaparate donde se exhiben tales recursos mencionados y su aplicación a la caracterización propia y ajena. Citemos un pasaje de la novela donde dos ancianas de clase alta, Kitty Blackwater y Fanny Throbbing, intercambian rumores y cotilleo:

'Fanny, surely that is Agatha Runcible, poor Viola Chasm's daughter.'
 'I wonder if Viola allows her to go about like that. If she were my daughter...'
 'Your daughter, Fanny...'³³
 'Kitty, that was not kind.'
 'Darling, I'm sorry...I can't help thinking ... girls seem to know so much nowadays ... If I had Agatha's chances ... Who is that young man with her?'
 'I don't know, and, frankly, I don't think, do you? ... He has that self-contained look.'
 'He has very nice eyes. And he moves well.'
 'I dare say when it came to the point ... Still as I said, if I had had Agatha Runcible's advantages...'³⁴

En esta pincelada de diálogo se nos muestran rasgos que definen varios personajes: la moralidad hipócrita e impotente de las damas de clase alta; sus hábitos de cotilleo social; la irregular situación de la hija de Fanny; el carácter promiscuo y frívolo de Agatha Runcible, símbolo de *The Bright Young Things*; y la caracterización física y, en alguna medida, moral, de su acompañante, Adam Fenwick-Symes.

32. Este uso recibirá especial atención en el subapartado 5.2.2.3. del presente libro.

33. Su hija acaba de ser empleada en un negocio de prostitución.

34. VB, pp. 26-7.

Este párrafo es una muestra sucinta de la influencia de las técnicas *firbankianas*. Dentro de este marco se encuadra la mayor parte de la caracterización que Waugh realiza de sus personajes: la acción y la locución externa prima sobre cualquier intento de psicoanalizar el contenido de las mentes. Waugh consideraba “tricks of narrative” algunas técnicas modernistas: “the shifting of time sequences, intrusion of internal monologue, memory and daydream”, a la vez que manifestaba su concepto externalista de aproximación al personaje: “(to) distill comedy and sometimes tragedy from the knocabout farce of people’s outward behaviour”.³⁵

La segunda gran influencia en la ficción de Waugh es el auge del cine como singular texto narrativo. La familiaridad de Waugh con los hechos externos conecta, como hemos sugerido más arriba, con la influencia de los procedimientos cinematográficos. Waugh aceptó la llegada del cine como un arte del que la literatura podría beneficiarse: “you have narrative reduced to its essentials - dialogue and action”,³⁶ escribirá en un artículo. En su comentario a la obra de Graham Greene *The Heart of the Matter*, aplaude la innovación que el cine puede aportar al modo de narrar historias:

the affinity to the film is everywhere apparent. It is the camera’s eye which follows the character’s movements and picks out significant detail. It is the modern way of telling a story. In Elizabethan drama one could usually discern an artistic sense formed on the dumb-show and the masque. In Henry James’s novels scene after scene evolves as though on the stage of a drawing-room comedy. Now it is the cinema which has taught a new habit of narrative. Perhaps it is the only contribution the cinema is destined to make to the arts.³⁷

Aunque alguno de estos postulados puede parecer excesivo, lo cierto es que Evelyn Waugh concibió, ya desde sus tempranos escritos a finales de los años veinte, una nueva forma de verter la experiencia dentro de la ficción. Para un escritor que en 1962 resumirá los intereses de su narrativa afirmando que “it is drama, speech and events that interest me”,³⁸ el arte cinematográfico venía a aportar una solución de nueva creatividad y expe-

35. Waugh (1946) “Fan Fare” *Life*, XX, 18 April, en Gallagher (1984), p. 303.

36. Waugh (1947) “Why Hollywood is a Term of Disparagement” *Daily Telegraph and Morning Post*, 30 April/ 1 May, en Gallagher (1984), p. 328.

37. Waugh (1948) “Felix Culpa? *The Heart of the Matter*, by Graham Greene”, *Commonweal*, 48, 16 July, en Gallagher (1984), p. 362.

38. Jebb (1963), p. 80.

rimentalismo, entendido en distinto sentido que el abierto por Joyce o Virginia Woolf.

Para Waugh, en el nuevo método visual de contar una historia no se establece ninguna relación entre escritor y narrador,

nor is there within the structure of the story an observer through whom the events are recorded and the emotions transmitted. It is as though, out of an infinite length of film, sequences had been cut which, assembled, comprise an experience which is the reader's alone, without any correspondence to the experience of the protagonists.³⁹

Por tanto, Waugh se sintió fascinado ante un método de contar historias en que el narrador casi desaparece. La indiferencia de éste ante los personajes objeto de su discurso proporciona una actitud distanciada que es propia del satirista.

1.4. EL GENERO SATIRICO

En nuestra breve panorámica del contexto genérico y generacional de Waugh no puede faltar una alusión a su modo de entender la sátira y a su posible conexión con la corriente satírica de la novela británica. Ya desde los primeros críticos de Waugh existe cierta polémica sobre cuál es el aspecto dominante en las novelas de Waugh: sátira, comedia, o ironía. No desarrollaremos la polémica porque no incide centralmente en nuestros objetivos. Por el contrario, siguiendo a Davis, nos centraremos más en la repercusión del modo satírico en el método externalista. Mantendremos, con Beaty o Machon, que Waugh no es primariamente un satirista sino un ironista; no obstante, dada la interrelación entre ambos géneros, las conclusiones fruto de la investigación de Davis⁴⁰ apoyan uno de nuestros objetivos iniciales: resaltar el arte externo y objetivo de Waugh dentro de su contexto.

Dejando a un lado las diferencias específicas del resto de los "modern writers" relacionados arriba, la aceptación del método externo y objetivo

39. Waugh (1948), en Gallagher (1984), p. 362.

40. Robert Murray Davis, especialista en Waugh, escribió su tesis doctoral sobre "The Externalist Method in the Novels of Ronald Firbank, Carl Van Vechten, and Evelyn Waugh" en 1964. Una revisión resumida de ésta se encuentra en su *Evelyn Waugh and the Forms of his Time*.

por parte de Waugh, enriquecido por las características *firbankianas* citadas, da lugar a un nuevo tipo de novela satírica. Por tanto, Waugh no sólo se distancia del Modernismo en el sentido técnico y en el conceptual por la adopción de tal género, sino que su peculiar concepción del estilo contrasta también con el tipo de novela satírica cultivada en Inglaterra a comienzos de siglo, la *novela de ideas*, que tiene sus máximos representantes en Norman Douglas y Aldous Huxley.

Así, la novela externalista acarrea un cambio en la orientación de la sátira, pero el interés de mencionar aquí el modo satírico propio de Waugh radica en la perfecta adecuación de tal género a una práctica externalista, de focalización “desde fuera”.

La sátira, género “de carácter polémico, crítico moralizador o irónico, tiene como objeto la representación de la realidad cotidiana en alguno de sus infinitos aspectos seriocómicos”.⁴¹ Se define primaria, aunque no exclusivamente, con referencia a su contenido. El autor ataca cierto objeto usando como arma el ingenio o el humor, con fuertes tintes de fantasía o de absurdo. Permite cantidades variables de denuncia y de humor grotesco, si bien uno de ambos elementos puede dominar sobre el otro. La sátira utiliza frecuentemente la ironía, en su esfuerzo por demostrar el contraste entre lo real y lo ideal. Sin embargo, ironía y sátira no son conceptos totalmente sinónimos: en palabras de Frye,

irony is consistent both with complete realism of content and with the suppression of attitude on the part of the author. Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard.⁴²

La *novela de ideas* se puede considerar generalmente optimista, ya que implica una concepción del hombre como criatura racional y de la sociedad como un marco capaz de ofrecer posibilidades para la autodeterminación y autoexpresión del individuo. Igualmente, la realidad es continua y estructurada, y da a los personajes la oportunidad, al menos, de encontrar nuevas experiencias. Personajes representativos de este tipo de novela serían Denis en *South Wind*, y su homónimo Denis (ambos relacionados así con el dios

41. Marchese & Forradellas (1986), p. 360.

42. Frye (1957), pp. 222-3.

Dionisos) en *Crome Yellow*, de Douglas y Huxley respectivamente.⁴³ Ambas novelas son muy cercanas al *bildungsroman*, con la salvedad de que los protagonistas se adscriben a comunidades intelectuales en lugar de adquirir una solitaria iluminación.

Por el contrario, la visión del hombre que domina las sátiras de Firbank, y las de su “discípulo” Waugh, apuntan incluso a la supresión de esa pequeña reserva de civilización donde la persona pueda autorrealizarse, proporcionando así

a definition of humanity by negation rather than than by inclusion. Moreover, this newer kind of fiction countered the tendency toward internalization observable in Douglas and Huxley and often refused not only to analyze motive but even to present it.⁴⁴

Igualmente, los tipos de ficción representados por Douglas y Huxley, por un lado, y Waugh y Firbank, por otro, difieren no sólo en espíritu sino en las diversas unidades de la estructura narrativa. Davis distingue ambos conceptos como sigue. En la novela de ideas prototípica, las palabras son abstractas; la frase es una generalización o una ilustración; la escena es un discurso o un argumento en el que la secuencia es retórica o lógica; y la trama implica la presentación de teorías, su modificación por la experiencia, y el reconocimiento final por parte de los personajes de la existencia de cambio, fracaso, o estatismo. En la novela externalista, la palabra es concreta; la frase - a menudo un fragmento seleccionado por un narrador extradiegético - refiere a un determinado comportamiento externo; la secuencia de cada escena se establece sólo por medio de yuxtaposición; y la trama es un movimiento, a través de una variedad de episodios, hacia un cambio externo en las circunstancias que rodean a los personajes.

Efectivamente, las novelas de ideas de los dos autores citados contienen grandes dosis de internalización: los personajes se detienen a considerar estados de su alma y decisiones que deben tomar. La novela externalista, como el término implica, permanece en la superficie del comportamiento, allanando y disminuyendo el perfil del personaje. Las criaturas de ficción no reflexionan, no tienen conciencia: actúan o se dejan llevar.

43. Es significativo que el héroe de la sátira más amarga de Waugh, *The Loved Ones*, se llame Dennis.

44. Davis (1989), p. 20.

Un ejemplo de esto lo proporciona Jeffrey Heath en el artículo donde revela distintas etapas en la planificación de *Decline and Fall*, la primera novela de Waugh, que dieron lugar a posteriores correcciones sobre el trazado original. Uno de los textos suprimidos en tales correcciones refleja en estilo directo unas reflexiones de Paul:

1. Who Am I?

I am Paul Pennyfeather. For all I know there may be a hundred other people with the same name. I did not choose my name. The name Pennyfeather was preordained for me centuries ago; the name Paul was chosen by my mother, because she had an uncle Paul who had been kind to her as a child. Why was he called Paul? Perhaps for the same reason. What do I mean when I say that I am Paul Pennyfeather? A chain of consequences so obscurely connected and of such remote origins that it is impossible to trace what I mean. Here I am called D.4.12. That means that for twenty-two hours out of twenty-four I can be found in the twelfth cell of the fourth landing of block D. D.4.12 is the creature of order and purpose. Paul Pennyfeather is the creature of chaos.

This is not quite true. D.4.12 has only extension in space, Paul Pennyfeather has continuity in time. How does continuity in time suggest itself to the imagination? In the form of series of oppositions in space, Paul Pennyfeather at Llanabba, at King's Thursday, etc. That is to say that Paul Pennyfeather is a series of which D.4.12 is an expression. Sometimes I am a part and sometimes a whole. It is very perplexing. Explain the position of D.4.12 in the series of Paul Pennyfeathers.

2. Why am I here?⁴⁵

La razón por la que Waugh decidió suprimir este párrafo parece evidente: tal muestra de reflexión filosofante no hacía sino desentonar en medio de un concepto externalista del personaje y una técnica satírica basada en la sugerencia y la insinuación. El pasaje nos podría haber servido como glosa para completar nuestra caracterización de Paul, pues explicita el mensaje que Waugh nos quiere transmitir por boca del profesor Silenus más avanzada la novela: la conclusión de que "one is sometimes a part and some-

45. Heath (1982), p. 295.

times a whole", los dos tipos de niveles en los que cada ser humano vive inconscientemente, que Silenus denomina modos de vida "dynamic" y "static". Sin embargo, tal reflexión de uno de sus personajes se oponía radicalmente al concepto de prosa externalizada que Waugh esgrimió, especialmente en su primera etapa creativa.

Por tanto, según esta concepción, el narrador contempla el personaje desde fuera, enfatiza el movimiento externo antes que el interno, y somete así al personaje a una férrea observación. En palabras de Davis, "this is an aesthetic rather than a psychological conception of character".⁴⁶

Los personajes de la sátira externalista carecen habitualmente de la habilidad para desarrollar sus potencias volitivas. Al contrario, los acontecimientos les empujan irremisiblemente. No se trata de determinismo en el sentido mecanicista del término, sino de una serie de circunstancias producidas por el azar, el capricho, las coincidencias, o las manipulaciones de fuerzas ocultas e impersonales que los personajes no pueden controlar ni, en ocasiones, percibir.

Así, Paul Pennyfeather es llevado de un lugar a otro a impulsos de la Fortuna, "a much maligned lady"; William Boot obtiene su éxito periodístico por casualidad, y tanto fracaso como popularidad le son indiferentes; Adam va atravesando situaciones de buena suerte y de desgracia con estoica resignación. Como ejemplo significativo, el *leit motif* que se repite de boca en boca tras la muerte de John Andrew en *A Handful of Dust*, "it wasn't anybody's fault", se trastoca de sentido cuando el lector comprende que este hecho desencadena la ruptura de Brenda y el aprisionamiento de Tony de por vida. Nadie ha tenido la culpa, pero la ironía contextual permanece subliminalmente, sugiriendo la culpabilidad participada de varios personajes.

Sin embargo, a partir de comienzos de los años cuarenta, Waugh experimenta una evolución hacia un creciente descontento con el género exclusivamente satírico. Detrás de esta evolución técnica encontramos causas socio-literarias y causas personales. Entre las primeras cabe destacar que, si la novela de ideas tal como la hemos definido recibió su herida mortal tras la Primera Guerra Mundial, la novela satírica externalista también comenzó a desaparecer a finales de los años treinta. Los refugios contra la sociedad, paulatinamente más limitados, que crearon ambas tendencias satíricas, lle-

46. Davis (1989), p. 21.

garon a ser aniquilados en satiristas posteriores como Kingsley Amis o Anthony Burgess. En opinión de Davis, los personajes de las primeras novelas de Amis vuelven a la sociedad convencional, y los de Lodge o Bradbury nunca han sido realmente capaces de superar las presiones del mundo cotidiano o las convenciones del realismo.⁴⁷

En el caso de Waugh, su abandono de la pura sátira es paralelo a un progresivo descontento con el mundo que le rodea. Tras la Segunda Guerra Mundial, en la que participó con notable coraje, Waugh se recluyó cada vez más en su casa de campo, desarrollando su visión, ya incoada anteriormente de una sociedad caótica y un mundo fragmentado. En un ambiente de trastrocamiento de valores, Waugh consideraba que la sátira no tenía marco donde apoyarse. Así lo expresa en "Fan-fare:"

Satire is a matter of period. It flourishes in a stable society and presupposes homogeneous moral standards - the early Roman Empire and eighteenth-century Europe. It is aimed at inconsistency and hypocrisy. It exposes polite cruelty and folly by exaggerating them. It seeks to produce shame. All this has no place in the Century of the Common Man where vice no longer pays lip service to virtue.⁴⁸

Su definición de sátira se aplica más propiamente a sus primeras novelas, y esclarece la concepción subyacente en las posteriores. En este texto Waugh comparte abiertamente uno de los dos requisitos que exige la sátira en opinión de Frye, como vimos, "an implicit moral standard". La carencia de tal estándar moral en el mundo de posguerra hace concebir en Waugh un amargo sentimiento de aislamiento, que le lleva a desconfiar de las posibilidades comunicativas que pueda ofrecer la obra satírica.

Esto no implica, sin embargo, que Waugh abandonara totalmente el género, y el método narrativo que juzgaba más apropiado para conseguir sus efectos. De hecho, a partir de 1945, *The Loved One*, *Scott-King's Modern Europe* y *Love among the Ruins* se integran dentro de esta tradición satírica, si bien la última pertenece a una tendencia distópica posterior. Con todo, la sátira de estos años se tiñe de tintes más amargos, coherentes con su visión negativa de la sociedad moderna, y sus novelas "serias" de este segun-

47. Cfr. Davis (1989), p. 27.

48. Waugh (1946), en Gallagher (1984), p. 304.

do periodo ahondan en la idea expresada en el artículo ya citado, que prosigue así:

The artist's only service to the disintegrated society of today is to create little independent systems of order of his own. I foresee in the dark age opening that the scribes may play the part of the monks after the first barbarian victories. They were not satirists.⁴⁹

49. Id., p. 304.

2. INTRODUCCION A LA TEORIA LITERARIA ASISTEMATICA DE WAUGH

2.1. ESTILO, LENGUAJE Y DIALOGO

Para completar la panorámica que hemos esbozado en las líneas precedentes sobre el concepto de ficción que defendía Waugh, puede ser conveniente abstraer su concepción estética a través de la crítica literaria que ejercitó en diversos diarios y revistas. En este capítulo reconstruiremos una sucinta teoría a partir de los juicios estéticos particulares que Waugh dejó escritos durante sus años como crítico, pero nuestra visión se ceñirá necesariamente a los aspectos estudiados en el presente trabajo, relegando otros conceptos que integran la novela esbozados por Waugh en sus escritos ensayísticos.

Nuestro recorrido es también selectivo en cuanto a las reseñas escogidas. Nos limitaremos a destacar unas pocas representativas, valorando especialmente si contienen opiniones sobre caracterización, el habla del personaje, el papel funcional del diálogo en la presentación de éste, y la ironía como modo narrativo. La fuente principal que recopila tal tipo de escritos de Waugh es la ya citada obra de Donat Gallagher (1984), donde se relacionan un total de ciento diecisiete reseñas, la mayoría literarias, entre los doscientos treinta y siete artículos o ensayos que se publican en el libro, que constituyen una cuarta parte de todos los que Waugh publicó en vida.

La filosofía de Waugh como crítico es transparente, como declararía a propósito de cierta reseña: "the reviewer does his duty by telling the reader why a book is likely to be of use to him".¹ No parte de una metodología crítica concreta o de una filosofía de la estética, si exceptuamos algunos ecos

1. Waugh (1943) "Review of *The Reader Over Your Shoulder*, A Handbook for Writers of English Prose, by Robert Graves and Alan Hodges", *Tablet*, 3 July, en Gallagher (1984), p. 277.

de las teorías clásicas del arte como imitación de la vida, en oposición al arte como un segmento de la misma vida.²

Por otro lado, como ocurre con muchos otros escritores embarcados en la crítica, sus opiniones y teorías reflejan directa o indirectamente su propio trabajo creativo. De ahí el interés por incluir en este capítulo introductorio una referencia a su teoría literaria asistemática, además de ser un primer esbozo de futuros estudios posteriores.

Desde muy joven, Waugh sintió una especial afición al género ensayístico, y en especial al comentario de libros y, ocasionalmente, de cine. En 1922 escribe en *Cherwell*, revista de Oxford, una serie de informes sobre debates. En su periodo universitario también escribe en *Oxford Fortnightly Review*, *Isis* y *Times Literary Supplement*. Entre 1928 y 1930 comienza a publicar en *The Observer*, *Evening Standard*, *Daily Mail*, *Daily Express*, y en algunas revistas. Entre el 31 de mayo y el 25 de octubre de 1930 es comentarista regular del *Graphic*, en la sección fija "The Books You Read", que compaginará con otras colaboraciones en el *Daily Mail*.

De octubre a noviembre de 1930, Waugh se establece como corresponsal en Abisinia para *The Times*, y después para el *Daily Express* y el *Daily Mail* - lo cual le dará material para escribir posteriormente *Black Mischief* y *Scoop* - y a la vuelta se consagra como experto en libros de viajes para el *Spectator*. A partir de esos años, Waugh es considerado una firma de prestigio, y colabora hasta el momento de su muerte en numerosos periódicos y revistas analizando los temas más variados. Sin embargo, el periodo más intenso a efectos de su labor como crítico literario se extiende entre mayo y octubre de 1930 y en los seis últimos meses de 1937, en *Night and Day*, donde Waugh tuvo una página propia para reseñas literarias. En opinión de Davis,

these venues not only gave him a certain freedom to choose the books he reviewed but also encouraged him to establish a point of view and an individual voice - and at times to reflect in print on formal and technical problems he faced in his own work.³

Uno de sus primeros artículos de análisis literario, ya mencionado, trata de las aportaciones de Ronald Firbank. No deja de ser significativo que

2. Cfr. Lane (1981), p. 150.

3. Davis (1989), p. 68.

Waugh inicie su carrera crítica calificando a un escritor que ejerció gran influencia sobre su propia obra, y que, a partir de la alabanza que en tal artículo expone, Waugh identifique la existencia de una nueva generación de escritores con unos rasgos comunes. Incluye entre éstos a Osbert Sitwell, Carl Van Vechten, William Gerhardt y Ernest Hemingway. Su reseña a *Tess of the D'Urbervilles*, de Hardy, escrita en 1930, es otro punto de referencia valioso para conocer la conciencia que tenía Waugh de pertenecer a una vanguardia creativa. Contrapone las cualidades de Hardy tal como las desarrolla en la citada novela con aquellas que definen la nueva corriente narrativa de su propia generación, que se caracteriza por su economía, selección y exactitud verbal. El texto en que lo define fue mencionado al analizar la influencia de Firbank, pues tanto en el artículo "Ronald Firbank" de 1929 como en éste, un año después, Waugh trata de agrupar a escritores diversos de su tiempo dentro de unas constantes estilísticas:

economy, selection, and accuracy; they attempt a literal transcription of dialogue, choosing each extract only for its significance in the structure of the story; they convey their narrative atmosphere and characterization by means of innuendo rather than direct description.⁴

Particularmente importante en estos autores es su intento de transcripción literal del diálogo, que lleva a seleccionar cada acto de habla de los personajes "only for its significance in the structure of the story". Esta es otra de las características que acompañarán la novela de Waugh durante toda su vida, no sólo en las más dialogadas y *firbankianas*, como *Vile Bodies*, sino en otras más cargadas de descripciones con mayor ornamentación verbal, del tipo de *Brideshead Revisited*.

También se refiere en dicho artículo al modo de construir la atmósfera narrativa y la caracterización, concluyendo que los autores "modernos" lo logran por medio de "innuendo rather than direct description". La insinuación es otro recurso que Waugh explotará constantemente, creando, en el ámbito de la caracterización, una peculiar técnica en la que el personaje deja traslucir sus defectos o su ignorancia inadvertidamente a través de su habla.

Sobre la economía verbal y la intensión semántica que supone el *innuendo*, volverá a tratar en otros artículos. Por ejemplo, en 1938, al rese-

4. Waugh (1930) "A Searchlight on a Classic.2. *Tess* as a 'Modern' Sees it", *Evening Standard*, 17 January, p. 7.

ñar *Pray for the Wanderer*, de Kate O'Brien, llamó la atención sobre las ocasiones en que la autora era culpable de incluir en el habla de sus personajes locuciones que no eran pertinentes para la historia de la novela, especialmente aquellas que expresan ideas o crítica social de la autora por medio de un personaje "portavoz":

Miss O'Brien seems in danger of one of the greatest faults the novelist can commit: of recording conversations for their general interest instead of their particular interest; because the view expressed would be interesting in a magazine article on the subject, not because a certain character is moved to express them at a certain time and place.⁵

En este tipo de críticas, comunes a lo largo de sus artículos, resuenan ecos de una de sus primerísimas actuaciones en este terreno, cuando estudiaba secundaria en Lancing. Así, le recomendaba a Dudley Carew después de leer una de sus historias:

Don't put down thoughts at such length - be subtle, leave something to us readers. Keep cutting out - motto for artists of all sorts. Prune unessentials.⁶

La economía verbal, pues, era un principio que Waugh inculcaba a cualquiera que le pidiera consejo literario, como ejemplifica también su asesoramiento a Thomas Merton. A través de su intercambio epistolar, Waugh censuró a Merton que su libro *The Waters of Siloe* era demasiado profuso, y le urgió a corregir tal error:

It is pattern-bombing instead of precision bombing. You scatter a lot of missiles all round the target instead of concentrating on a direct hit. It is not art. Your monastery tailor and boot-maker could not waste material. Words are our material.⁷

En sus últimos años sigue elogiando esa cualidad en los escritores. Al escribir "An Act of Homage and Reparation to P.G. Wodehouse", cita las palabras de este autor en las que aboga por los diálogos pertinentes, desprovistos de acciones no necesarias, entre personajes:

5. Waugh (1938) "Review of *Pray for the Wanderer*, by Kate O'Brien", *Spectator*, 29 April, en Gallagher (1984), p. 230.

6. Carew (1974), pp. 18-9.

7. Thérèse (1969), p. 3.

I class all my characters as if they were living, salaried actors (...)
The one thing actors - important actors, I mean - won't stand is being
brought on to play a scene which is of no value to them in order to
feed some less important character and I believe this isn't vanity (...)
They kick because they know the balance isn't right.⁸

El lenguaje y su utilización estilística es otra de las preocupaciones que atormentaban a nuestro escritor. En 1955, a propósito del estilo literario en Inglaterra y Norteamérica, escribe:

Literature is the right use of language irrespective of the subject
or reason of the utterance. A political speech may be, and sometimes
is, literature; a sonnet to the moon may be, and often is, trash. Style is
what distinguishes literature from trash.⁹

En este artículo compara dos grandes escritores de generaciones precedentes: James Joyce y Henry James. Admite que Joyce "was possessed by style", pero que, en su obra posterior "lost all faculty of communication, so intimate, allusive and idiosyncratic it became, so obsessed by euphony and nuance". Sin embargo, Waugh no cae en un juicio simplista, pues recuerda que "lucidity does not imply universal intelligibility. Henry James is the most lucid of writers, but not the simplest".

Los autores contemporáneos que Waugh destaca en este artículo por su estilo son Anthony Powell, Graham Greene, Ivy Compton-Burnett, Henry Greene, y, en América, Ernest Hemingway. Todos tienen "intensely personal and beautiful styles. One could never mistake a page of their writing for anyone else's".¹⁰ Junto a estos, constantes referencias en otras reseñas incluyen alabanzas a Elizabeth Bowen, P.G. Wodehouse, Osbert Sitwell, Ronald Knox, y, con algunas reservas, Nancy Mitford.

En los primeros años de su labor crítica, Waugh hacía especial hincapié en la estructura de la obra narrativa, a la cual debían estar subordinados otros elementos. Es a partir de finales de los años 30 cuando comienza a experimentar una honda preocupación por el estado y futuro de la lengua

8. Waugh (1961) "An Act of Homage and Reparation to P.G. Wodehouse", *Sunday Times*, 16 July, en Gallagher (1984), p. 565.

9. Waugh (1955) "Literary Style in England and America", *Books on Trial*, October, en Gallagher (1984), p. 478.

10. Waugh (1955), en Gallagher (1984), p. 480.

inglesa tal como se usaba en la literatura. Así, se duele del descuido por la gramática y el estilo en su reseña a *In a Valley of This Restless Mind*, de Malcolm Muggeridge:

Fifty years ago, to have said of a book - on a serious subject, by an experienced writer, under the imprint of a reputable firm - that it was grammatical would have been to damn it with a faint praise; nowadays it is an extravagant expression of surprise and gratitude.¹¹

y continúa relacionando las causas de esta negligencia:

the popular heresy that resemblance constitutes identity; pernicious early associations with teachers who, instead of knocking the elements of syntax into their pupils' pates, regard 'English' classes as an opportunity to inflame their imaginations; later, the habit of the typewriter and the stenographer; the final annulment of the long-estranged marriage of popular journalism and literature.

Igualmente, fustiga con dureza a Isherwood y Auden por emplear un lenguaje plagado de tópicos en *Journey to a War*:

The style is austere and respectable; not only does he seldom use a cliché, he never seems consciously to avoid one; a distinction due to a correct habit of thought. Anyone of decent education can revise his work finding alternatives for his clichés; a good writer is free from that drudgery.¹²

Su tono, como puede verse, es combativo y un tanto amargo, pues se considera a sí mismo defensor de un preciado tesoro en riesgo de ser arrebatado: la lengua inglesa. Similares ataques contra el estilo vulgar o ramplón se repiten en sus páginas periodísticas. El objeto de sus invectivas no es tanto el lenguaje del personaje como el estilo, supuestamente pulido, que debería utilizar el narrador. En boca de los personajes está permitido jugar con los registros sociales o geográficos, pero emplear con éxito tal polifonía precisa un perfecto dominio estilístico por parte de un narrador que sabe cómo hablar elegantemente. Esta es la práctica común en las novelas de

11. Waugh (1938) "*In a Valley of This Restless Mind*, by Malcolm Muggeridge", *Spectator*, 27 May, en Gallagher (1984), p. 232.

12. Waugh (1939), "*Journey to a War*, by W.H.Auden & Christopher Isherwood", *Spectator*, 24 March, en Gallagher (1984), p. 251-2.

Waugh, donde el contraste de voces entre sí y respecto al discurso narrativo, elegante y económico, proporciona efectos muy característicos de nuestro autor.

Su disgusto con las tendencias narrativas que descuidan la perfección en el estilo desembocará en una actitud, continuada hasta el final de su vida, de ataque al

present decay of literary decency that is abundantly apparent in many quarters. This is the century of the common man; let him write as he speaks and let him speak as he pleases¹³

como dirá en la citada reseña de *A Handbook for Writers of English Prose*, escrito por Graves y Hodge. Este artículo es representativo del conservadurismo de Waugh llevado al terreno lingüístico-literario. Al detectar los cambios de mentalidad en la sociedad de su tiempo, Waugh reconoce que un número de escritores en potencia se sentirán obligados a sobrevivir convertidos en funcionarios de algún ministerio, dedicándose a la propaganda oficial. Para el reducto de artistas más vigorosos quedan, en su opinión, dos posibilidades: la actitud del bohemio y la del asceta recluido. Según Waugh, es del segundo tipo de donde saldrán las verdaderas obras de arte; no en vano en otros ensayos se considera a sí mismo uno de estos reclusos voluntarios, dedicado a su misión de conservar y transmitir el tesoro de la lengua inglesa.

En este mismo artículo, donde manifiesta abiertamente su preocupación, destaca la íntima relación entre habla y estilo:

Only a continuous tradition of gentle speech, with all its implications -the avoidance of boredom and vulgarity, the exchange of complicated ideas, the observance of subtle nuances of word and phrase - can preserve the written tongue from death, and lifelong habitude to such speech alone schools a man to write his own tongue.¹⁴

Prosigue diseccionando uno de los males, desde el punto de vista literario, de su tiempo: aquellos escritores que pasan, del vocabulario rudo de su ámbito nativo ("the uncouth tongue of the pit and the factory") al inten-

13. Waugh (1943), en Gallagher (1984), p. 275.

14. Id., p. 276.

to de expresión literaria, para lo cual amasan palabras aprendidas sólo en los libros. Y concluye:

The excruciating products of this education - when a man schooled to talk vaguely of his rudimentary needs find himself desirous of expressing accurately abstract, delicate or complicated thoughts - are on every bookstall.

En 1955 ("Literary Style in England and America"), reitera una imagen similar a la de los dos tipos de artista esbozada en 1943. En ella contrapone el verdadero artista, recluso, con el falso profeta:

In youth high spirits carry one over a book or two. The world is full of discoveries that demand expression. Later a writer must face the choice of becoming an artist or a prophet. He can shut himself up at his desk and selfishly seek pleasure in the perfecting of his skill or he can pace about, dictating dooms and exhortations on the topics of the day. The recluse at the desk has a bare chance of giving abiding pleasure to others; the publicist has none at all.¹⁵

Por tanto, la crítica que Waugh elabora respecto al lenguaje y estilo del novelista parte de una alabanza a los escritores que, "concerned with style", aplican economía, elegancia e intensión significativa, pero desarrolla una creciente animadversión hacia novelistas de generaciones posteriores, en los que detecta un estilo descompensado y vulgar, lleno de clichés o de propósitos pretenciosos. Tal defensa de la pureza del inglés ("English is incomparably the richest of languages, dead or living") es apasionada, de tal modo que Waugh se contempla a sí mismo como un escritor monacal transmitiendo la preciada herencia cultural en la soledad de su monasterio, en medio de la devastación barbárica.

Dentro del lenguaje es importante incluir la importancia funcional que nuestro autor concedió a los *diálogos*. Ya citamos un artículo de 1930 donde Waugh expone las características de los "modern writers", en el que concibe el diálogo como una de las más poderosas armas del novelista de su tiempo, base donde se apoya la atmósfera narrativa con más intensidad que en la descripción directa.

15. Waugh (1955), en Gallagher (1984), p. 481.

Seis meses después, comentando *Iron Man*, de W.R. Burnett, Waugh afirmaba:

(it) is going to become more and more the manner for the fiction of the next twenty years. There are practically no descriptive passages, except purely technical ones. The character, narrative, and atmosphere are all built up by and implicit in the dialogue, which is written in a vivid slang, with numerous recurring phrases running through as a refrain.¹⁶

Una vez más Waugh hace hincapié en un tema recurrente en sus primeros años como crítico: las nuevas tendencias de la novela de su tiempo y los rasgos comunes de los autores que las cultivan. En este artículo también comenta que Firbank es el iniciador de tales tendencias, e incluye de nuevo entre los autores a Hemingway y a sí mismo. Destaca su comentario sobre las "recurring phrases running through as a refrain", que recuerda su gusto por el *leit motif*, tanto trágico como cómico, que encontramos en novelas como *A Handful of Dust* ("it wasn't anybody's fault") o en *Sword of Honour* ("the Death Wish").

También es destacable su menosprecio por la descripción - salvo en caso de ser funcionalmente imprescindible - en beneficio del diálogo como fuente de la que brotan atmósfera, acción y caracterización, lo cual coincide casi literalmente con lo expresado en la reseña de Hardy que mencionamos más arriba. En este caso atacaba el diálogo artificial que no correspondía a la vida de sus personajes. Lane resume el conflicto así: "What he was arguing against was an inconsistent tone in the presentation of both character and action through the Hardy novel".¹⁷ Efectivamente, para Waugh, el tono de *Tess* no era ni coherentemente naturalista ni imaginativo, y carecía de lógica interna, virtud narrativa muy valorada por nuestro autor.

Es indudable que el aborrecimiento de todo tipo de clichés por parte de Waugh se extendía de modo eminente a la representación del diálogo de los personajes. Especialmente en los años treinta defiende el lenguaje fresco y sorprendente en las novelas que comenta. Además de elogiar el "vivid slang" en Burnett, en otro artículo, reseñando una novela sobre personajes de clase media-baja, alaba la presencia de "the facetious back-chat of flirtation".¹⁸

16. Waugh (1930) "W.R. Burnett, *Iron Man*", *Graphic*, 12 July, p. 75.

17. Lane (1981), p. 151.

18. Waugh (1931), "A Tale of London Town" *Evening Standard*, 20 August, p. 14.

Admira *The Education of Hyman Kaplan*, de Leo Rosten, por su retrato de un inmigrante que combate contra los misterios sintácticos del inglés americano, y se complace con su "brilliant quality of undermining the very structure and logic of plain statement".¹⁹

En 1957, reseñando una novela de Ivy Compton-Burnett, retrocede de nuevo a los años treinta y a la novela en diálogo:

In the thirties a number of British novelists, reacting perhaps against the vogue for Proust, sought to tell their stories as much as possible in dialogue. Mr Henry Green is one of the most notable of these but he quite often allows himself the luxury of rich and poetic descriptive passages. Miss Compton-Burnett austere restricts herself to the minimum of bare stage directions.²⁰

Desde 1929 Waugh se consideraba fiel admirador de Compton-Burnett, tras su lectura de *Brothers and Sisters*. Aunque su novela *Decline and Fall* (1928) ya apuntaba técnicas de conversación alusiva y diálogos repletos de *understatement*, no es de despreciar la posible influencia de Compton-Burnett en la maduración de estas técnicas por parte de Waugh. Dentro de la línea atribuida a Firbank, en el diálogo de los personajes de Ivy Compton Burnett

huge assumptions are accepted unexpressed and the continuous conversation is allusive. 'No one can speak in this house without meaning too much,' says one of the characters in her latest book. The reader must guess what statements are frank, what are ironical. Most are ironical.²¹

La ironía, como veremos, juega un papel fundamental en los diálogos de la ficción de Waugh. Es una manifestación más de su amor por la locución intensiva y sugerente, nunca demasiado explícita.

19. Waugh (1937), "Leonard Q. Ross *The Education of Hyman Kaplan*", *Night and Day*, 11 November, p. 23.

20. Waugh (1957) "OPXV. Review of *A Father and His Fate*, by Ivy Compton-Burnett, *Spectator*, 16 August, en Gallagher (1984), p. 525.

21. Waugh (1957), en Gallagher (1984), p. 526.

2.2. CARACTERIZACION

Para Waugh, una de las principales ideas, que considera la clave de un adecuado control del personaje literario, es la perfecta subordinación de éste al diseño y estructura total de la novela. En tal visión, Waugh recoge ciertas ideas estéticas de Henry James, a quien a menudo pone como ejemplo de estilo equilibrado. Por otro lado, es muy significativo el artículo que Waugh dedicó a Wodehouse en 1939. Recordemos que uno de los rasgos de la generación de Waugh era la valoración de autores considerados de “segunda fila” por la elite literaria modernista; no es difícil imaginar cierto tono de latente desafío por parte de Waugh al proponer, como modelos de idónea caracterización, los personajes de Wodehouse:

I am confident that Mr Wodehouse's characters will live. It is the half real-life characters of the ordinary popular novelist who disappear. Literary characters may survive either through being so real and round that they are true of any age and race, or through being so stylized that they carry their own world with them. Of the first group is the Pooter family, whose physical circumstances now correspond to those of no existing class; of the second are Mr Wodehouse's characters. They live in their own universe like the characters of a fairy story.²²

Waugh matiene que el artista se engaña cuando pretende imponer sus personajes como seres reales, olvidando que son criaturas a merced de la voluntad del autor sobre ellas. La obra artística, para el Waugh de los primeros artículos, no debe representar un mundo que pretenda reflejar el real; debe tener una autonomía literaria. Por tanto, los personajes son verosímiles dentro de estas coordenadas, no como referencia a las personas con las que nos cruzamos en la vida cotidiana.

El artículo sobre Wodehouse se publicó en torno a la interrupción de *Work Suspended*. A pesar de su carácter inconcluso, esta obra es notoria por ser la primera incursión de Waugh en el terreno del narrador en primera persona, y también por contener diversas opiniones estéticas por boca del pro-

22. Waugh (1939) “An Angelic Doctor. The Work of Mr. P.G. Wodehouse,” *Tablet*, 17 June, en Gallagher (1984), pp. 254-5.

tagonista, John Plant, que se constituye así en personaje-portavoz.²³ Respecto al status ficticio del personaje, Plant comenta que

The algebra of fiction must reduce its problems to symbols if they are to be soluble at all. I am sick of a book commended to me on the grounds that the “characters are alive”. There is no place in literature for a live man, solid and active. At best the author may attain a kind of Dickensian menagerie, where his characters live behind bars, in darkness, to be liberated twice nightly for a brief gambol under the arc lamps (...)²⁴

De nuevo las ideas que se barajan en el texto apuntan a la distancia que media entre vida real y literatura. El personaje está “behind bars”, a merced de lo que el autor quiera resaltar de él, y está esencialmente limitado. Como puede observarse, esta opinión de Plant es más radical que la expresada por Waugh en el artículo citado, donde dejaba como alternativa de personajes convincentes aquellos que fueran “so real and round that they are true of any age and race”.

Sin embargo, es cierto que, incluso en tal artículo, Waugh no parecía conceder demasiado crédito a la posibilidad de crear personajes “reales”. La alternativa que propone Plant permanece en el lado de la abstracción:

The alternative, classical expedient is to take the whole man and reduce him to a manageable abstraction. Set up your picture plain, fix your point of vision, make your figure twenty foot high or the size of a thumbnail, he will be life-size on your canvas; hang your picture in the darkest corner, your heaven will still be its one source of light.

Varios años después, en 1960, volverá a reiterar ideas similares en su comentario a *Casanova's Chinese Restaurant*, de Anthony Powell. Ridiculiza el léxico de algunos *blurb-writers* que se empeñan en otorgar existencia vital a los seres literarios, y defiende por consiguiente la concepción de Powell, paralela a la suya propia:

23. Entendemos este término, “personaje-portavoz”, según el sentido en que lo aplican Bourneuf & Ouellet (1985), pp. 194-203.

24. Waugh (1942), *Word Suspended*, London: Chapman and Hall, pp. 82-3. Tal cita aparece sólo en la primera edición.

To borrow again from the blurb-writers' vocabulary, I do not think these characters exist fully 'in the round'. They can be observed from one position only. We cannot walk round them as statues. They present, rather, a continuous frieze in high relief, deep cut and detailed.²⁵

En este mismo artículo, Waugh alaba en Powell la creación de un reparto de personajes que se repiten en sus sucesivas novelas, formando una saga familiar para el lector habitual. Tal recurso es empleado por Waugh desde la primera hasta la última de sus novelas, donde nos encontramos la recurrencia de los personajes que la crítica de nuestro autor ha dado en llamar personajes "Metroland". Esto mismo aconseja a Nancy Mitford que haga con los suyos:

The best advice that can be given to a young writer of comedy is: 'Never kill your characters'. This for two reasons: first, the frankly commercial: library readers like to resume where they left off and meet old and loved acquaintances. Mr P.G. Wodehouse's characters are not only immune from death but from advancing age. Secondly, artistically; very few novelists indeed, and those not notably the best, are able 'to create' more than a limited cast (...) The huge 'canvas', the crowded cast, have less to offer than the constant, intense observation of a single limited milieu.²⁶

Por tanto, vemos que Waugh restringe el alcance del tipo de caracterización posible en la novela no sólo en el plano ontológico del personaje, sino también en el número de criaturas que pueblan el universo ficticio de cada novelista. Así, Margot Beste-Chetwynde, la atractiva protagonista de *Decline and Fall* (1928), aparece intermitentemente en las restantes novelas, hasta su última aparición en "Basil Seal Rides Again" (1962) como una anciana decrépita que pasa los días delante de la televisión. Junto a ella desfilan nombres conocidos: su amante Alistair Trumpington, su hijo Peter Pastmaster, la mujer de éste Sonia, el inexorable Basil Seal, la amante y luego esposa de éste Angela Lyne, la ubicua anfitriona Mrs Stitch, el esteta homosexual Ambrose Silk, la depredadora dama de sociedad londinense Polly

25. Waugh (1960) "Review of *Casanova's Chinese Restaurant*, by Anthony Powell", *Spectator*, 24 June, en Gallagher (1984), p. 548.

26. Waugh (1960) "Don't tell Alfred, by Nancy Mitford", *London Magazine*, December, en Gallagher (1984), pp. 553-4.

Cockpurse, el noble desocupado Sir Joseph Mannering, etc. además de otros personajes de mínimo relieve y clara intención satírica contra contemporáneos de Waugh, como son Connolly (que remite al célebre crítico Cyril Connolly), Cruttwell (alusión al odiado tutor de Waugh en Oxford) o Parsnip y Pimpernell (trasuntos de Auden e Isherwood).

El conflicto entre persona/personaje, resuelto por Waugh en los anteriores artículos al proponer la elección de personajes estilizados, no se plantea del mismo modo en todos sus escritos valorativos. A partir de mediados de los años cuarenta se advierte cierta tendencia opuesta. Es interesante, a estos efectos, contemplar las reacciones críticas que las obras de su contemporáneo y amigo (e incidentalmente su jefe), Graham Greene, provocaron en Waugh. En 1930 reseña por primera vez a Greene: se trata de *The Name of Action*, y en 1942 comenta *British Dramatists*.²⁷ Pero es en 1948, mediante el extenso comentario que recibe *The Heart of the Matter*, cuando se detecta la tendencia a la que aludíamos. Waugh dedica mucho espacio a las implicaciones teológicas de la acción, y da un agudo análisis del personaje de Scobie. A mitad de artículo Waugh hace una afirmación que supone un cambio en sus concepciones del personaje como ente subordinado a la estructura de la novela:

I believe that Mr Greene thinks him a saint. (...) [But] Scobie is not Mr Greene's creature, devised to illustrate a thesis. He is a man of independent soul.²⁸

Al afirmar la independencia de Scobie, Waugh manifiesta una evidente variación de su concepto del personaje, paralela a la propia evolución artística de sus novelas. A partir de *A Handful of Dust*, el protagonista de Waugh deja de ser una figura de cartón-piedra para adquirir mayor consistencia. Al llegar a Charles Ryder, narrador en primera persona de *Brideshead Revisited* (1945), nos encontramos con un personaje esférico que, a través de la novela, sufre un desarrollo en sus atributos de caracterización indicado progresivamente en el texto. El culmen lo tenemos en Guy Crouchback, cuya

27. Waugh (1942) "Drama and the People. *British Dramatists*, by Graham Greene", *Spectator*, 6 November, en Gallagher (1984), pp. 272-3.

28. Waugh (1948) "Felix Culpa? *The Heart of the Matter*, by Graham Greene", *Commonweal*, 48, 16 July, en Gallagher (1984), p. 363.

metamorfosis desde su indolencia al compromiso requiere la extensión de una trilogía (*Sword of Honour*) para llevarse a cabo.

Es, pues, generalmente aceptada entre los críticos la existencia de un punto de inflexión en la trayectoria creativa de Waugh. El momento exacto en que ésta se produce oscila según las diversas opiniones: parece evidente que el término *ad quem* es *Brideshead Revisited*, pero el término *a quo* de tal inflexión está menos definido. Podríamos decir más bien que se trata de una transición, con diferentes etapas: presentación por primera vez de un protagonista esférico en *A Handful of Dust*; metamorfosis, hacia una mayor dimensionalidad, de los anteriores personajes-marioneta en *Put Out More Flags*; y, como paso previo a *Brideshead*, la introducción por primera vez de un narrador en primera persona en *Work Suspended*, con toda la carga de subjetividad en la perspectiva narrativa que este recurso conlleva.

Algunos comentaristas, como Marston LaFrance, lamentan que, en *Brideshead*, Waugh intente recurrir al mismo método anterior para destacar comentarios profundos, con el resultado de que "both dramatic motivation and characters are forced to give way in the direction of the pasteboard puppets of the earlier tradition".²⁹ Davis, a su vez, comenta que en la trilogía *Sword of Honour*, "farce and seriousness, even pathos, are uneasily yoked".³⁰

En definitiva, los personajes de Waugh a partir de *Put Out More Flags* empiezan a adquirir proporciones cada vez más complejas, que obligan al escritor a analizarlos con más detalle: las ambiguas relaciones entre Basil Seal y su hermana, las reflexiones de Cedric Lyne sobre el individualismo, o la búsqueda de un abrigo donde Ambrose Silk pueda refugiar su "peculiaridad", son claramente reivindicaciones que Paul Pennyfeather no podría manifestar.

En apoyo de esta nueva concepción que se va abriendo paso en la ficción de nuestro autor encontramos otros artículos representativos. Por ejemplo, en "Fan-fare", artículo escrito en 1946, Waugh reconoce que algunos de sus personajes se imponen al autor, escondiéndole secretos sobre sí mismos y escapándose a su control:

As for the major characters, I really have very little control over them. I start them off with certain preconceived notions of what they

29. LaFrance (1964), p. 16.

30. Davis (1989), p. 26.

will do and say in certain circumstances but I constantly find them moving another way. For example there was the heroine of *Put Out More Flags*, a Mrs Lyne. I had no idea until halfway through the book that she drank secretly. I could not understand why she behaved so oddly. Then when she sat down suddenly on the steps of the cinema I understood all and I had to go back and introduce a series of empty bottles into her flat.³¹

En la base de este cambio de concepción subyace un nuevo modo de concebir el personaje literario. Si bien sigue considerando desatinada la representación exhaustiva del personaje, en todas sus funciones y reflexiones, Waugh reconoce ahora un carácter más real de la translación de la persona en el personaje literario. Y, para él, el ser humano no puede estar satisfactoriamente representado en la ficción si se omite de sus inquietudes su dimensión religiosa:

I believe that you can only leave God out by making your characters pure abstractions. Countless admirable writers, perhaps some of the best in the world, succeed in this. Henry James was the last of them. The failure of modern novelists since and including James Joyce is one of presumption and exorbitance. They are not content with the artificial figures which hitherto passed so gracefully as men and women. They try to represent the whole human mind and soul and yet omit its determining character -that of being God's creature with a defined purpose.³²

Al comienzo del citado párrafo Waugh traza una continuidad con sus anteriores opiniones estéticas, en concreto la expresada en un texto de 1939, ya mencionado, donde afirmaba que los personajes son susceptibles de sobrevivir en el universo ficticio si pertenecen a una de dos categorías extremas: "being so real and round that they are true of any age and race, o through being so stylized that they carry their own world with them". Los personajes abstractos o estilizados son, pues, aceptables. Sin embargo, rechaza como pretenciosos e incompletos los intentos de construir personajes supuestamente "personas" omitiendo las preocupaciones religiosas de éstos.

Seguidamente, Waugh pronuncia lo que podría llamarse un "manifiesto", por el que anuncia sus futuros proyectos creativos:

31. Waugh (1946) "Fan-Fare", *Life* 8 April, en Gallagher (1984), p. 303.

32. Id., p. 302.

So in my future books there will be two things to make them unpopular: a preoccupation with style and the attempt to represent man more fully, which, to me, means only one thing, man in his relation to God.

Por tanto, Waugh se compromete a cultivar el otro modelo extremo de personaje que definía en 1939: aquél que pretende representar las complejidades de los seres humanos reales que sirven de referencia para el personaje textual. Y un factor necesario para llevar a cabo tal propósito es representar al personaje en su dimensión religiosa.³³ Con todo, esta promesa contenida en su manifiesto no se cumplió siempre. Precisamente la novela que siguió a *Brideshead Revisited*, *Scott-King's Modern Europe* (1947), está protagonizada por un héroe en la línea estilizada de Paul Pennyfeather (*Decline and Fall*) o Adam Fenwick-Symes (*Vile Bodies*), y lo mismo sucede en *The Loved One* (1948) y *Love Among the Ruins* (1953). Sí se cumple tal propósito, sin embargo, en la heroína de *Helena* (1950), en el retrato de tintes autobiográficos que supone el protagonista de *The Ordeal of Gilbert Pinfold* (1957), o en el desarrollo cuidadoso del personaje Guy Crouchback, héroe de la trilogía *Sword of Honour*, formada por *Men at Arms* (1952), *Officers and Gentlemen* (1955) y *Unconditional Surrender* (1961).

La doble concepción de personaje que pervive en las novelas posteriores a 1945 va pareja a la inconsistencia teórica que Waugh manifiesta en sus escritos críticos posteriores a esa fecha. En su entrada de diario (9 de mayo de 1962) afirma:

We novelists should remember that our 'characters' and our 'dramas' are mere shadows compared with those of the real world.³⁴

lo cual recuerda las opiniones anteriores a "Fan Fare". Una entrevista muy citada por los comentaristas de Waugh es la realizada en 1963, un año

33. Eric Linklater (1947), p. 49, cita una anécdota ocurrida a Waugh en su vida militar, que nos ilustra esta convicción:

'I take it,' said Captain Waugh, 'that the whole purpose of this examination is to find out whether I have sufficient strength of character to stand the anxiety and shock of battle?'

'Yes,' said the psychiatrist, 'in a general, unscientific way that does describe it.'

'Then why do you make no reference to the most important of all agents that form a man's character?'

'You mean?'

'Religion,' said Captain Waugh.

34. Davie (1976), p. 788.

después, por Julian Jebb. Sin embargo, en opinión de algunos críticos,³⁵ las respuestas que el escritor aporta respecto a su arte narrativo, reviviendo algunas opiniones generales que plasmó por escrito en los años treinta, son equívocas. Al ser interrogado si reconoce haber comenzado a crear personajes "round" tras *A Handful of Dust*, Waugh responde:

All fictional characters are flat. A writer can give an illusion of depth by giving an apparently stereoscopic view of a character - seeing him from two vantage points; all a writer can do is give more or less information about a character, not information of a different order.³⁶

El entrevistador, sin embargo, no cede ante tal declaración, y arranca de Waugh su aceptación de dos tipos de personajes presentes en sus novelas:

There are the protagonists and there are characters who are furniture. One gives only one aspect of the furniture.

Esto muestra que, a pesar de la contundente afirmación inicial, Waugh sigue defendiendo su concepción bipolar del personaje literario. Algunos críticos, como Calvin Lane, encuentran inconsistencias en la formulación teórica de Waugh, que se aparta de su práctica:

Waugh's practice did not, however, entirely conform to his theory. His theorizing about characterization certainly applies to most of the one-dimensional figures in his novels (Paul Pennyfeather, Adam Symes, for example), but does not account for the most subtle, multi-dimensional portraits of Tony Last, Sebastian Flyte, or Guy Crouchback, who are not "abstractions" or "shadows" but characters of some depth and substance.³⁷

En efecto, estos personajes mencionados ofrecen una identidad singular que interesa al lector al menos tanto como su reacción a las situaciones que Waugh despliega ante ellos. Nosotros preferimos concluir que Waugh cultivó - desde antes, pero conscientemente a partir de *Brideshead Revisited* - el juego contrastivo entre dos tipos extremos de personajes, el personaje reflejo del ser humano en sus dimensiones básicas, y el personaje estilizado o caricaturesco. En el siguiente capítulo trataremos de matizar la clasificación del primer tipo, que tradicionalmente se podría considerar *round*, para descubrir los diferentes acercamientos y progresivo "redondeamiento" de éste.

35. Kolek (1985) la considera "misleadingly simple definition of his art", p. 7.

36. Jebb (1963), p. 110.

37. Lane (1981), p. 150.

3. NOCION Y TIPOLOGIA DEL PERSONAJE LITERARIO.

3.1. EL PERSONAJE LITERARIO

Antes de adentrarnos en el proceso de caracterización peculiar de las novelas de Waugh creemos conveniente determinar el alcance teórico del término "personaje" que resulta como producto de tal proceso, es decir, el personaje visto tras la aportación de información que supone una lectura completa del texto narrativo en que aparece. Así, aunque el resultado final varía tanto como los lectores receptores del texto, nos interesa aquí el producto - más o menos acabado - que resulta del proceso de caracterización: el personaje como conjunto de atributos predicados de un sujeto, abstraídos a partir de unos datos textuales. Nos proponemos esbozar la noción de personaje que se adoptará en el presente estudio, y seguidamente aplicar algunos de los conceptos mencionados en la elaboración de una tipología de los personajes principales en la ficción de Waugh.

Esta distinción entre caracterización como producto y como proceso equivale a la demarcación de los tres aspectos de la ficción narrativa que señalan algunos teóricos de la narratología: los acontecimientos, su representación verbal y el acto de narrar o escribir, llamados respectivamente "histoire", "récit", y "narration" por Genette, o "story", "text" y "narration" por Rimmon-Kenan.¹ Por tanto, el personaje se entiende en el nivel de la historia, mientras que la caracterización como proceso se integra en el nivel del texto. En este capítulo tercero nos centraremos en el primer sentido, el per-

1. Conviene estar prevenidos contra la confusión terminológica resultante de traducir términos críticos a otros idiomas. La traducción inglesa más propia de la terna "histoire, récit, narration" sería respectivamente "story, narrative, narrating", y no la que emplea Rimmon-Kenan. Chatman, por su parte, sólo usa "story" y "discourse" (en lugar del término francés "narration"), pero también habla de "text" en el sentido del "récit" de Genette. Por su parte, la "story" de Forster equivaldría a la "narration" estructuralista, mientras que su "plot" sería la "story" estructuralista.

sonaje en el nivel de la historia, mientras que la exploración del segundo sentido, la caracterización del personaje en el texto y su aplicación a las novelas de Waugh, ocupará el resto de nuestro trabajo.

El personaje literario ha sido considerado tradicionalmente uno de los elementos del relato más fácilmente identificables, pero esto no implica que carezca de complejidad como concepto descriptivo. A lo largo de la historia de la crítica se comprueba que el personaje como elemento de la ficción ha recibido diversas consideraciones. Variadas concepciones críticas han enfatizado la trascendencia del personaje en la estructura novelística: así, desde una postura de crítica antropocéntrica, Harvey defiende que "most great novels exist to reveal and explore character",² mientras que Lukács, desde su ángulo sociológico, ha definido la novela como

la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia.³

Sin embargo, también la existencia del concepto de personaje ha sido cuestionada, en especial por los teóricos del formalismo. Para Boris Tomachevski, la noción de personaje se ha visto relegada a un mero soporte del componente temático de la obra:

El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos.⁴

Entre los "detractores" de la viabilidad del concepto de personaje están teóricos como Roland Barthes,⁵ que lo considera un término obsoleto, Alain Robbe-Grillet,⁶ que rechaza como arcaicos el mito de profundidad y la concepción psicológica del personaje literario, y Nathalie Sarraute, que

2. Harvey (1965), p. 23.

3. Lukács (1963), p. 85.

4. Tomachevski (1982 [1928]), p. 206.

5. Cfr. Barthes (1974), p. 95.

6. Cfr. Robbe-Grillet (1963), pp. 31-3.

aboga por un sustrato pre-humano y anónimo subyacente a cualquier variación individual.⁷

Otro ataque a la identidad del personaje de ficción se produce en parte de la crítica del siglo XX que ha querido reducir el problema del personaje al de la perspectiva o punto de vista, debido a que, en palabras de Todorov

a partir de Dostoievski y Henry James, los personajes son menos seres “objetivos” que conciencias de “subjetividades”: en lugar del universo estable de la dicción clásica, se encuentra una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta “realidad”.⁸

A este respecto, Todorov admite que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno, y reconoce otros procedimientos relacionados con este elemento de la narración distintos de los meramente subjetivos.

Phillipe Hamon ha elaborado una aproximación semiológica al personaje, opuesta a las de tipo histórico, psicológico o sociológico.⁹ Lo considera básicamente un signo, integrado en un mensaje que se define a su vez como conjunto de signos lingüísticos, y lo estima objeto susceptible de una descripción de tipo semiótico que estudie su significante y significado, su estatuto de integrante y de compuesto, su grado de arbitrariedad y de motivación, su relación con el sistema de la narración, etc. Carmen Bobes, también desde una perspectiva semiológica, entiende el personaje como una unidad de la sintaxis del relato:

Mantenemos que los componentes sintácticos de la novela (de todo relato) son fundamentalmente cuatro: las *funciones*, que se manifiestan en acciones y situaciones; los *actantes*, que se manifiestan preferentemente (no exclusivamente) en personajes; el tiempo y el espacio. Estos cuatro elementos permiten distribuciones, combinaciones, recurrencias, etc., semejantes a las que la expresión lírica logra mediante las unidades fónicas y léxicas.¹⁰

7. Cfr. Sarraute (1965), p. 74.

8. Ducrot & Todorov (1983), p. 259.

9. Cfr. Hamon (1972), pp. 86-110.

10. Bobes (1991), p. 132.

En esto coincide con el parecer de Levi-Strauss,¹¹ quien admite que el análisis estructural es aplicable tanto a las funciones como a los personajes, alzándose así contra la simplificación del anterior análisis formalista que aniquilaba al personaje.

Siguiendo el tradicional concepto de “función” acuñado por Propp,¹² A.J. Greimás¹³ propone analizar tales funciones en relación a los sujetos, introduciendo en la teoría del personaje el concepto de “actante” que empleó Tesnière en su sintaxis estructural, sobre el supuesto de que la estructura del relato y la sintaxis de las lenguas serían manifestaciones de un modelo único. Así, cuando los personajes se implican en la acción cuyo verbo da nombre a la función, reciben el nombre de “actantes” (o “actuan-tes”, traducción castellana propuesta por Bobes). Esta clasificación se asemeja a la realizada por Étienne Souriau para los personajes teatrales, en la que distingue seis fuerzas susceptibles de combinarse en una situación dramática.

Existe una implicación recíproca entre las funciones y los actantes, o personajes considerados según su funcionalidad. Las acciones que dan nombre a la función plantean, según el esquema general que propone Greimás, tres parejas de actantes: Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario, Ayudante-Oponente. La función en cuestión determina el número y la naturaleza de actantes requeridos: *Viaje* implica uno solo, *Engaño* implica dos, *Donación* tres. Por tanto, los personajes implicados directamente en las funciones reciben el nombre de actantes. Sin embargo, esto no conlleva que el número de personajes equivalga al cuadro mínimo de actantes, ya que puede producirse latencia de uno de los personajes (por ejemplo, no haber Sujeto, al igual que la correspondiente categoría gramatical puede llevar el sujeto vacío); puede darse sincretismo de categorías (el Sujeto es a la vez Objeto); el actante puede ser una idea; o bien a un mismo actante pueden corresponder varios personajes, produciéndose así un desdoblamiento.

No existe, pues, correspondencia unívoca entre actantes y personajes. Los críticos formalistas que postulaban la desaparición del personaje literario no diferenciaban estos dos campos. Si se considera que todos los personajes que aparecen en un relato son funcionales, y por tanto necesarios,

11. Cfr. Levi-Strauss (1972), pp. 33-5.

12. Cfr. Propp (1974).

13. Cfr. Greimás (1971), pp. 265-75.

mera exigencia de la función, se coarta la libertad del escritor y su labor creativa. Dejan de ser elementos autónomos para convertirse en exigencias de la sintaxis del relato. Sin embargo, como apunta Carmen Bobes, este argumento es reversible. La existencia en un relato de un personaje engañador crea la función de Engaño, por lo que hay una implicación recíproca entre la función y los actuantes. La dependencia se da en los dos sentidos: la función propuesta puede exigir personajes, a la vez que un personaje concreto puede crear una función.

Si no se distinguen los conceptos de actuante y personaje, se puede caer en un cierto determinismo en el método y resultado de la caracterización. El actuante es una categoría gramatical sintáctica, según la triple distinción de Morris entre sintaxis, semántica y pragmática dentro de la ciencia semiótica.¹⁴ El personaje es una categoría textual, que añade a la función (en el caso de que sea actuante) un modo de ser peculiar, un modo de actuar, unas relaciones concretas con otros personajes, una frecuencia de aparición en el discurso, etc... En definitiva, una individualidad que puede hacerle perdurar en la imaginación del lector incluso cuando la obra entera, su estructura y sus funciones, ha sido olvidada.

El creador, pues, tiene libertad para elegir si desea limitar la caracterización de los personajes principales, o sobreentender aquellos rasgos exigidos por la función, o bien dar gran lujo de detalles y completar éstos con otros secundarios, o incluso presentar rasgos inicialmente opuestos a la función en que se inserta el personaje.¹⁵

Por otro lado, la libertad creativa no sólo se manifiesta en la recreación de un personaje según o en contra de las expectativas que se esperarían de su función. También permiten, en el personaje novelesco, el cambio de una

14. Cfr. Morris (1938)

15. Ejemplo del primer caso sería la heroína objeto de la función *seducción*, que ante la omisión de rasgos de descripción física se sobreentiende como una mujer bella y atractiva, generalmente joven. En el segundo caso, el narrador aportaría otros datos para completar nuestro conocimiento de la mujer, tales como el color del cabello, ojos, la procedencia geográfica, aficiones (cuando no desencadenaran alguna acción introducida como función), etc... En el tercer caso, el narrador atribuiría al personaje femenino objeto de la función *seducción* rasgos contradictorios a las expectativas del lector: la heroína podría ser presentada entonces como poco agraciada físicamente, antipática o anciana. En este tercer supuesto, el personaje no dejaría de ser funcional, pero, a diferencia del primer caso, estos rasgos deberían expresarse explícitamente -siempre dentro de la libertad del autor para revelarlos en el momento oportuno-, no se pueden dar por supuestos.

función o de un rol actancial a otro. En efecto, “una multitud de combinaciones posibles dará origen a una infinidad de situaciones diferentes, conforme ciertas fuerzas coexistan en un mismo personaje o pasen a otro”.¹⁶ Por tanto, la abundancia de rasgos complementarios o incluso contradictorios a la función, el desdoblamiento, la latencia, etc., son factores que proporcionan riqueza a la caracterización de personajes principales.

Menores limitaciones sufren los personajes secundarios o no funcionales. No son latentes, ni pueden ser organizados en oposiciones, y responden a la variedad creativa de su autor. Pueden multiplicarse indefinidamente, o bien restringirse al máximo. Con frecuencia sirven como signos generadores de realismo, pues constituyen el entorno social, profesional, familiar, etc. de los personajes principales. En otros casos, pueden establecer un contrapunto a las acciones de los actantes. De cualquier modo, la posibilidad creativa del autor no se reduce por la concepción del personaje como unidad sintáctica del relato, ya que tanto personajes secundarios - por su propia esencia - como principales - en virtud de los recursos a disposición del escritor - pueden ser caracterizados de modos muy diversos.

Todorov se plantea en su *Diccionario* la problemática de la definición del personaje literario, y distingue tres niveles en los que se puede entender dentro de su valor como categoría descriptiva y estructural. En el primer nivel, identifica al personaje con el sujeto de una proposición narrativa, por lo que se reduce así a una función sintáctica, de modo similar al que hemos explicado anteriormente. El tercer nivel expone el fenómeno de identificación de un personaje por parte del lector como “persona”.

En el segundo nivel, que nos parece el más interesante para centrar nuestro estudio, define al personaje como “el conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso de un relato”.¹⁷ Este conjunto puede estar organizado de diferentes formas: por una parte, mediante indicaciones explícitas del autor (el retrato), o indicaciones dirigidas al lector para que él las reconstruya. Por otra, la organización del propio lector que no se basa sólo en datos textuales sino en su propia reinterpretación, que puede estar influida por los códigos culturales dominantes en una época distinta a la del texto original.

16. Bourneuf & Ouellet (1985), p. 186.

17. Ducrot & Todorov (1983), p. 261.

Preferimos adoptar a lo largo de nuestro estudio este segundo nivel en la definición del personaje: *conjunto de atributos predicados de un sujeto*. Milagros Ezquerro apunta en una dirección similar cuando afirma que el personaje es un sistema semiológico complejo, (...) conjunto de signos verbales (...) que será necesario analizar en sus características propias y en sus relaciones con los otros personajes y con los demás elementos constitutivos del texto.¹⁸

En el mismo artículo, Ezquerro pone de manifiesto la paradoja - no contradictoria - en que incurre su concepción del personaje literario: el personaje es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero, al mismo tiempo, es una entidad global que el texto entrega desde la primera aparición del mismo:

es a la vez una forma o estructura global - tal como aparece en un principio - y un conjunto complejo de rasgos semánticos que se van sumando a medida que se desarrolla la historia. (...) Sin embargo, un personaje conserva su identidad desde el principio, cuando sólo es una estructura vacía semánticamente, hasta el final.¹⁹

En la crítica semiótica moderna se tiende a cuestionar la tradicional concepción de personaje como ser cuasi-independiente, basada en su identificación con una persona. Sin embargo, el polo opuesto, la reducción del personaje a la mera textualidad, pierde de vista la diferencia específica del personaje literario respecto a otros fenómenos verbales. Para armonizar ambos polos, Rimmon-Kenan subraya la utilidad de la distinción teórica entre *historia* y *texto* dentro de la ficción narrativa, tal como vimos más arriba, y afirma que la dualidad entre personaje como persona y como realidad textual se salva si relacionamos cada extremo con un aspecto de la ficción narrativa:

In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are - by definition - non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader's conception of people and in this they are person-like.²⁰

18. Ezquerro (1990), en Mayoral (1990), p. 15.

19. Id., p. 18.

20. Rimmon-Kenan (1983), p. 33.

Por tanto, admitimos que en la historia el personaje es un constructo, que el lector reconstruye a partir de varias indicaciones dispersas por el texto. En esta operación entra en juego la *abstracción* que efectúa el lector a partir de tales signos textuales. Carmen Bobes relaciona las tres categorías fundamentales en que se agrupan los signos del discurso con los que el lector va componiendo la “etiqueta semántica” que aplica a cada personaje. Estas tres categorías son:

a. *Signos de ser o de parecer*, generalmente estáticos, entre los que se incluyen el nombre propio (con o sin connotaciones significativas), los predicativos (rasgos que se mueven entre las categorías lingüísticas nominales del Nombre y Adjetivo); los nombres comunes o adjetivos aplicados referencialmente, los calificativos, etc.

b. *Signos de acción o de situación*, signos dinámicos, cambiantes, según las diversas secuencias de funciones donde el personaje toma parte en un rol actancial. Estos signos completan a los de ser y parecer, y suelen guardar coherencia con ellos, si bien no de modo necesario (al autor puede optar por contradecir las expectativas iniciales que él mismo ha construido).

c. *Signos de relación*, o rasgos distintivos que oponen unos personajes con otros. Pueden basarse en la función, pueden aludir al ser o a las cualidades, o bien referirse a los signos de actuar.²¹

Por medio de la abstracción, los signos que nos encontramos en el texto van configurando una etiqueta semántica que se adosa al personaje, y cuyos contenidos pueden recibir el nombre de *atributos* o *rasgos de personalidad*,²² que, usando una analogía lingüística, podrían definirse como “a narrative adjective tied to the narrative copula”.²³ Esta etiqueta semántica, de acuerdo con Rimmon-Kenan, está estructurada jerárquicamente a modo de diagrama arbóreo, en el que los diversos elementos se agrupan en categorías de creciente capacidad de integración.²⁴ El nombre propio tiene especial importancia para lograr la cohesión de tales atributos aplicados a un mismo personaje.

21. Cfr. Bobes (1990), “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en Mayoral (1990), pp. 60-1.

22. Utilizados respectivamente por teóricos como Tzvetan Todorov (1983) y Seymour Chatman (1978), entre otros muchos.

23. Chatman (1978), p. 125.

24. Cfr. Rimmon-Kenan (1983), p. 37.

Otros elementos que contribuyen a la reconstrucción de un personaje literario a partir de los datos textuales son los principios de *repetición*, *similitud*, *contraste e implicación*, aplicados a los atributos que se predicen de un personaje. La presencia de estos principios aporta unidad al constructo que llamamos personaje, unidad que también puede existir en medio de la diversidad.

Por tanto, entendemos el personaje en la historia como el resultado de la abstracción de ciertos atributos - estructurados según una jerarquía, si aceptamos la propuesta de Rimmon-Kenan - a partir de los datos textuales por parte del lector del texto narrativo. Tal concepción subyace en la parte de nuestro estudio correspondiente a la caracterización como proceso textual, en la que veremos cómo diferentes estrategias contribuyen a asignar estos signos a los diferentes personajes; es decir, se lleva a cabo el proceso dinámico de comunicar información sobre lo que inicialmente es un nombre propio vacío.²⁵

3.2. TIPOLOGIA DEL PROTAGONISTA EN LAS NOVELAS DE WAUGH

Partiendo, pues, de la noción de personaje que arriba hemos definido, cabe preguntarse qué clasificaciones tipológicas son susceptibles de formulación, y qué criterios se deben emplear para definirlos. Resumiremos aquí algunas de las opiniones más extendidas y aplicaremos las nociones resultantes a los protagonistas de Waugh. Pretendemos con esto realizar una última aproximación a la caracterización como proceso en las novelas de nuestro autor, mediante la definición del status tipológico de los personajes funcionalmente más representativos de cada novela.

Según el *grado de complejidad* de los personajes, Forster aporta la clásica distinción mimética entre *flat characters* y *round characters*.²⁶ Los primeros reúnen las características de estar contruidos alrededor de una sola idea o cualidad, ser fácilmente reconocibles por el ojo emocional del lector, y resistirse a ser alterados por las circunstancias. Un *round character*, por el contrario, es capaz de sorprender a los lectores de un modo convincente,

25. Cfr. Kolek (1985), p. 76.

26. Cfr. Forster (1949), pp. 77-85.

pues encierra en sí la “incalculabilidad de la vida”. Un personaje *round* o esférico²⁷ puede actuar de modo distinto al que uno espera de él, sufre modificaciones interiores mediante el transcurso de la acción, rectifica o empeora su conducta, etc. Tal modelo es encarnado habitualmente por los protagonistas de las novelas.

Esta tipología remite a las opiniones de un supuesto “lector normal” sobre la psicología humana, que quizá a un “lector sofisticado” le sorprendería menos. Todorov propone una corrección a este criterio de *roundness*, considerando esféricos a aquellos personajes en los que coexisten atributos contradictorios.²⁸

Otras dos dicotomías clásicas de tipo formal son las que se establecen entre personajes *estáticos* / *dinámicos* y *principales* / *secundarios*. Son estáticos aquellos cuyos atributos permanecen inmutables a lo largo de un relato, y dinámicos los que cambian. El caso característico de los estáticos son los personajes-tipo, que reciben muy pocos atributos y frecuentemente representan el grado máximo de una cualidad o defecto. Los dinámicos, por otro lado, no se identifican necesariamente con los esféricos, ni siquiera aplicándoles la corrección que propone Todorov, ya que en los dinámicos los atributos contradictorios se darían en el tiempo que transcurre en la novela.

La distinción *principales* / *secundarios*, que se basa en la *importancia del papel* que asumen en el relato, equivale a la denominación estructuralista de personajes funcionales / no funcionales respectivamente, como admite Bobes.²⁹ Estos son, sin embargo, casos extremos que admiten gradación intermedia.

Azuar Carmen³⁰ propone una tipología basada en la *intencionalidad* a que obedece la creación del personaje, especialmente *lo que éste representa*, que podríamos resumir así:

1. Personaje copiado de la realidad: aquel que protagoniza un *roman à clef*. Corre el peligro de presentarse muy encorsetado, limitado desde el

27. Asumimos la traducción de *round* como “esféricos” y de *flat* como “planos”, adoptada, entre otros, por teóricos españoles tales como Darío Villanueva. Otras traducciones que se pueden encontrar son, respectivamente, “densos y chatos”, o “circulares y planos”, “modelados y diseñados”, “redondos y planos”.

28. Cfr. Ducrot & Todorov (1983), p. 262.

29. Cfr. Bobes (1990), en Mayoral (1990), p. 67.

30. Azuar Carmen (1987), pp. 26-52.

punto de vista creativo, demasiado dependiente de la persona real que pretende parodiar o simbolizar. Además, esta última condición hace que, transcurrido un espacio de tiempo considerable, las claves para su identificación - de donde este tipo de personajes deriva su interés - se desdibujen o se pierdan completamente.

2. Personaje adánico: Se diferencia del anterior en que no es copia de un ser conocido, pero está inspirado en uno de tales. Supone una transformación, a menudo fruto de combinar diferentes rasgos inspirados en personas diversas.

3. Personaje behaviorista: Aquél que sólo se conoce por sus actos, por lo que el lector recibe exclusivamente datos de sus rasgos particulares externos o de sus acciones. Entraña gran economía verbal.

4. Personaje-tipo: Representa alguna de las categorías psicológicas en las que se pueden encuadrar los seres humanos. Responde a una visión reduccionista. Así, para Stendhal, los personajes encarnan la clasificación de las personas según su carácter: sanguíneo, bilioso, flemático, melancólico, nervioso, o atlético.

5. Personaje-clase: Es típico de la novela social. Representa los sentimientos, ideas, móviles, etc., de un grupo social.

6. Personaje drama: Aquél que está subordinado al conflicto de la novela. Se podría identificar con el que Henry James llama *ficelle*.³¹

7. Personaje-idea: Aquel que sirve de vehículo para comunicar las ideas del autor, a menudo desequilibrando el balance forma/contenido en beneficio de este último. Ejemplos clásicos son el Emilio de Rousseau, o el Super Hombre de Nietzsche.

8. Personaje nacido de un estado de ánimo: Es un personaje que representa la exaltación del yo del autor: idealizado, lírico, generalmente irreal.

9. Personaje-tú: Personaje desdoblado, que responde al deseo de evitar el monólogo o la manifestación explícita de estados de ánimo.

Una razonable propuesta tipológica es la de Joseph Ewen,³² quien sugiere una clasificación de personajes en función de un continuo más que según

31. James (1984), p. 1082.

32. Ewen (1980) *Character in Narrative*, Tel Aviv: Sifri' at Po' alim. Escrito en lengua hebrea, se menciona en Rimmon-Kenan (1983), pp. 41-2.

categorías exhaustivas. Distingue, pues, tres ejes: *complejidad, desarrollo y penetración en la "vida interior"* (*complexity, development and penetration into the "inner life"*), que matizan la clasificación bipolar de Forster. Así, el eje de *complejidad* presenta, en un extremo, los personajes llamados alegóricos (que representan una sola cualidad en torno a la que se construye el personaje), caricaturas (personajes con varios atributos, pero uno de ellos especialmente exagerado y prominente) y tipos (con un atributo que los convierte en representantes de una colectividad más propiamente que de una individualidad). Desde este extremo al opuesto, el de personajes complejos, existen multitud de personajes intermedios.

El segundo eje, el del *desarrollo*, atiende a la modificación de los rasgos que se predicen de un personaje. Esta evolución puede aparecer detalladamente en el texto, o bien implicarse en éste de modo discontinuo.

El tercer eje que propone Ewen, *penetración en la "vida interior"* del personaje, determina si la conciencia del personaje se presenta desde el interior (p.ej. los protagonistas de Virginia Woolf o Joyce) o bien desde el exterior, desde la observación externa (los héroes aventureros de Hemingway). Este tercer eje, en nuestra opinión, se refiere más propiamente al problema de la perspectiva, por lo que no nos parece pertinente para clasificar tipológicamente al personaje de ficción. Del modelo de Ewen destaca su intento de matizar el tradicional concepto de *round character*, y su formulación de una gradación entre tipos de personaje, más preferible que la de categorías extremas.

Todorov distingue entre las tipologías *formales*, que serían algunas de las comentadas arriba, y las *sustanciales*, que postulan la presencia de personajes ejemplares que se repiten a lo largo de la historia literaria. De éstas, el exponente más antiguo serían los caracteres de la *commedia dell'arte*, cuyos atributos estaban fijados a sus papeles e incluso a sus nombres.

Propp, por su parte, delimita siete "esferas de acción:" el héroe, la princesa, el agresor, el donante, el auxiliar, el mandador y el falso héroe, cada una de las cuales reúne un número preciso de predicados. Dos décadas más tarde, Souriau intentó darles un carácter más abstracto y las redujo a seis: la Fuerza orientada, el Representante del bien deseado, el Receptor de ese bien (por el cual trabaja la Fuerza orientada), el Oponente, el Árbitro de la situación y el Adyuvante (desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes).

Greimás, como vimos en el apartado anterior, retoma los dos análisis precedentes procurando sintetizarlos, pero los seis actuantes que propone no se corresponden exactamente con los de uno u otro: a diferencia de Propp, concibe cada papel fuera de toda relación con un predicado, es decir, opone los papeles (en el sentido de Propp) a los actuantes, que son puras funciones sintácticas del relato. Ya vimos cómo esta distinción de conceptos permite que el hecho de ser actuante no ahogue la riqueza del personaje, o la libertad del creador para dotarle de atributos singulares. Igualmente, el personaje (o actor, en la terminología de Greimás), puede así ocupar más de una categoría actancial, o ésta desdoblarse en varios actores.

Pasemos, pues, a aplicar estas tipologías al catálogo de personajes protagonistas de Waugh, de modo que nos permita matizar los dos extremos de personajes que aparecen en las páginas de Waugh. Ya se ha mencionado, en el capítulo dedicado a la crítica literaria asistemática ejercida por Waugh, la modificación de su concepción radical de personaje, primero como ser estilizado - abstracción que vive en un mundo diferente del real - posteriormente como criatura que, en grado máximo de su imitación de la persona, presenta una dimensión ética y religiosa. También vimos cómo, en la ficción de Waugh a partir de *Brideshead*, ambos polos de la relación persona / personaje coexisten en sucesivas novelas, y, por supuesto, coexisten dentro de los límites de las novelas singulares en la oposición del protagonista con el resto de personajes. En efecto, el concepto mimético de personaje que representa a un ser real con todas sus inquietudes éticas y religiosas sólo es aplicable a los protagonistas de las novelas *Brideshead Revisited*, *Helena*, *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, y la trilogía *Sword of Honour*, si bien en la primera de éstas podríamos incluir dentro de tal noción a Julia y a Sebastian Flyte junto a Charles Ryder, el protagonista.

La inclusión dentro de alguna de las tipologías anteriores de los personajes de Waugh nos lleva, en primer lugar, a la distinción evidente entre personajes principales y secundarios, que en traducción estructuralista equivaldrían aproximadamente a funcionales y no funcionales, como hemos visto. La aplicabilidad del esquema actancial de Greimás que hemos enunciado no arroja excesivas luces, dado que su clasificación remite principalmente a la estructura del relato, más que a la caracterización como producto. En la concreta manifestación literaria los papeles actanciales se semantizan en papeles temáticos, y éstos se encarnan en la indefinida fenomenología de los personajes - o actores, según Greimás. Marchese y Forra-

dellas admiten que ha sido muy discutido “si un esquema tan general, válido cuando mucho para los relatos estereotipados o muy codificados, puede ser aplicado también a la narrativa de invención. En todos los casos es necesario adaptar y forzar el esquema de Greimás a los textos individuales, introduciendo variantes de tipo procesual”.³³

Esto no implica tajantemente que un método estructuralista de corte actancial sea inservible en nuestro acercamiento al personaje de Waugh. En efecto, una novela con una estructura elaborada como es el caso de *A Handful of Dust* es susceptible de analizarse en estos términos. Así, en ella podemos delimitar tres funciones principales que implicarían diversos actantes: Seducción, Engaño (que son paralelas), y Búsqueda. A estas tres funciones se corresponden diferentes actantes dentro de las tres parejas: Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario, Ayudante-Oponente. La función en cuestión determina el número y la naturaleza de actantes requeridos. Así:

SEDUCCION:

Sujeto y Destinador: Brenda
 Objeto y Destinario: Beaver
 Ayudante: Mrs Beaver
 Oponente: John Andrew; Tony Last

ENGANO:

Sujeto y Destinador: Brenda
 Objeto: Tony Last
 Destinario: Beaver
 Oponente: John Andrew
 Ayudante: Jock Grant-Menzies; Marjorie; Polly Cockpurse; Mrs Beaver

BUSQUEDA:

Sujeto: Tony
 Objeto: The City (personificada)
 Destinador: Brenda y Dr Messinger
 Ayudante: Dr Messinger
 Oponente: Mr Todd

Comprobamos que en ciertos casos un mismo actuante es encarnado por varios actores, y viceversa. También varía el grado de implicación en la

33. Marchese & Forradellas (1986), p. 14.

acción: así, en la función Engaño, Jock Grant-Menzies y Marjorie ayudan débilmente mediante su silencio y su tácito consentimiento a una situación que afecta a personajes muy cercanos. Igualmente, John Andrew no es un oponente activo: el mero hecho de existir, como fruto del matrimonio entre Brenda y Tony, impide la consumación tanto del engaño como de la seducción, de tal modo que, tras su accidente mortal, ambas acciones se llevan finalmente a cabo. Por otro lado, en nuestro análisis el objeto de la función Búsqueda es la Ciudad; no es un personaje en sentido estricto, pero aparece personificada al ser proyección del mundo estable e ilusorio de Tony, y, en último término, un desdoblamiento del Tony del pasado.

Así pues, un análisis de la estructura del relato nos puede proporcionar ciertas claves para la delimitación de personajes principales y secundarios en Waugh. Sin embargo, el hecho de ocupar una categoría actancial no impide que estos personajes permanezcan invariables, estáticos, al igual que los personajes no requeridos por la función. Por esto, en nuestra aproximación al personaje de Waugh, la funcionalidad no implica grandes cambios de planteamiento caracterológico. Este hecho, unido a la objeción enunciada más arriba según la cual tal esquema suele aplicarse difícilmente a relatos complejos o menos codificados, nos hace prescindir de tal instrumento. No es sencillo delimitar los actantes de novelas fragmentarias como *Decline and Fall* o *Vile Bodies*, y el resultado de forzar el esquema de Greimas no conlleva grandes satisfacciones desde el punto de vista del acercamiento al personaje.

En una de las primeras monografías dedicadas a Waugh, James Carens ordena la pluralidad de personajes que pululan por las páginas del autor en tres grupos:

One group is that of the ingénus or naïfs, who are usually the central characters: Pennyfeather, Fenwick-Symes, Boot, for instance. Another group is composed of certain subsidiary, though important figures, nearly always of the upper classes, closely associated with the "heroes". Such characters as Margot Beste Chetwynde and Peter Pastmaster, the Bright Young People, Sonia and Alastair Trumpington, Barbara Seal, Prudence Courtenay, Brenda Last, John Beaver, Jock de Menzies,³⁴ Angela Lyne, Sebastian and Julia Marchmain, Virginia Troy, Tommy Blackhouse, and Ivor Claire belong to this set. (...)

34. Hemos de notar un error por parte de Carens. El personaje de Waugh es Jock Grant-Menzies.

Finally, there is a large group of characters who belong to the sphere of grotesque satire: Grimes, Prendergast, Philbrick, Mrs. Melrose-Ape, Father Rothschild, Lord Metroland, Mr. Youkoumian, Seth, Sir Samson Courtenay, Mr. Baldwin, Ambrose Silk, the Connolly children, Anthony Blanche, Aimée Thanatogenos, Mr. Joyboy, Apthorpe, Ritchie-Hook, Trimmer, Major Hound, Ludovic, and others.³⁵

Los dos últimos grupos, separados según un criterio que Kolek llamaría "código genérico",³⁶ incluyen indistintamente personajes funcionales y no funcionales. Esto nos da otra clave de la poca ayuda que el esquema greimasiano puede proporcionarnos, pues Waugh en ocasiones podía esmerarse en la caracterización de un personaje no funcional, como ocurre con el genial trazado de Anthony Blanche, sin que éste tenga una función relevante en la trama. Algunos críticos han sido conscientes de esto. Así, refiriéndose a Mrs Rattery, personaje que aparece en *A Handful of Dust*, McCartney defiende que "there seems to be little doubt that he [Waugh] invested more in Mrs. Rattery than was required of her narrative function",³⁷ y asimismo Kolek comenta en los siguientes términos la fase final de construcción del personaje de Prudence, en *Black Mischief*:

Since Prudence plays no major role in the underlying scheme, it is a measure of the importance of the aesthetic effects that her fate is invariably included in plot summaries by various critics. The effects of this joke structure are more functional aesthetically and symbolically than referentially or structurally.³⁸

Por tanto, es notorio que Waugh subordina la presentación de personajes y la caracterización a otros efectos diferentes de la mera trama o la estructura narrativa, al igual que en la organización episódica

the aesthetic and structural planes do not always coincide (...) when major events in the underlying plot are ignored, suspended and replaced by episodes irrelevant for the plot but significant on the aesthetic and ideological planes.³⁹

35. Carens (1966), p. 61.

36. Cfr. Kolek (1985), p. 76.

37. McCartney (1987), p. 86.

38. Kolek (1990) "*Black Mischief* as a Comic Structure", en Blayac (1990), pp. 15-6.

39. Id., p. 16.

En cualquier caso, observamos que los grupos segundo y tercero que delimita Carens están formados por personajes *flat* o estáticos, si bien no necesariamente secundarios, dado que algunos de ellos podrían ser analizados como actuantes en diferentes funciones. De los personajes del primer grupo, los protagonistas, la distinción *flat* / *round* varía según las diferentes novelas, sin poder establecer un criterio cronológico o genérico que contemple todas las posibilidades. Incluso en el análisis de algunos protagonistas, esta distinción necesita ser matizada, lo cual haremos descomponiendo el tradicional concepto de *round* en cinco rasgos relacionados entre sí pero no equivalentes.

El status de personaje esférico tradicionalmente reservado a los protagonistas no aparece así con evidencia en la obra narrativa de Waugh. Paul Pennyfeather, Adam Fenwick-Symes, Basil Seal, William Boot, Scott-King o Miles Plastic no pueden considerarse personajes esféricos, ya que no “encierren en sí la incalculabilidad de la vida”. Por otro lado, tampoco son encuadrables entre los planos, pues no todos “están contruidos alrededor de una sola idea o cualidad”, y mantienen cierta capacidad de “sorprender al lector” con comportamientos imprevisibles, fuera de las expectativas del lector, lo cual resulta esencial según la incompleta definición de Forster.

En este punto comienza a hacer agua tal clasificación bipolar, por lo que es conveniente recurrir a la corrección que Todorov hace de la teoría de Forster. Tal como vimos, propone caracterizar como esencial de los personajes *round* la coexistencia de *atributos contradictorios*, lo cual permitiría incluir adecuadamente en esta categoría a un Paul Pennyfeather que, en un momento de la novela, brinda irónicamente “to the durability of ideals”,⁴⁰ parodiando sus anteriores creencias; a un Adam que se debate entre la inocencia y la rapacidad; a un Basil Seal depredador, que mira con sus ojos de chiquillo; o a un Miles Plastic, capaz de destrucción y de amor auténtico.

Este atributo permitiría que los protagonistas de las sátiras de Waugh se agruparan con otros héroes como Charles Ryder, Helena, Gilbert Pinfold, o Guy Crouchback, aquellos que encarnan el ya citado propósito caracterizador de Waugh en “Fan-Fare”: “an attempt to represent man more fully”. Sin embargo, las diferencias siguen siendo evidentes entre ambos grupos de protagonistas - con sus términos medios Tony Last o Dennis Barlow - por lo

40. DE, p. 45.

que es conveniente acudir a otro de los conceptos esbozados anteriormente, la distinción *estáticos / dinámicos*, que va muy en consonancia con la filosofía de Waugh expresada en diferentes escritos.

En efecto, en su primera novela, *Decline and Fall*, Waugh utiliza un personaje-portavoz para manifestar su teoría acerca de tal distinción. Ya anteriormente en *Rossetti, His Life and Works* (1928), había alcanzado a concebir dos tipos de niveles en los que cada ser humano vive inconscientemente: el “romántico” y el “místico”, que corresponden respectivamente a los que en la intervención del profesor Silenus se denominan modos de vida *dynamic* y *static*. Este personaje de *Decline and Fall* compara la vida con la Gran Rueda de Luna Park, donde un mecanismo giratorio dificulta al público alcanzar el asiento central, “and that makes them laugh, and you laugh too”. Silenus prosigue:

Of course, on the very centre there's a point completely at rest, if one could only find it(...). Lots of people just enjoy scrambling on and being whisked off and scrambling on again. How they all shriek and giggle! Then there are others, like Margot, who sit as far out as they can and hold on for dear life and enjoy it. But the whole point about the wheel is that you needn't get on at all, if you don't want to.

y, tras tal introducción, pasa a situar a Paul:

Now you're a person who was clearly meant to stay on the seats and sit still and if you get bored watch the others. Somehow you got on to the wheel, and you got thrown off again at once with a hard bump. It's all right for Margot, who can cling on, and for me, at the centre, but you're static. Instead of this absurd division into sexes they ought to class people as static and dynamic (...). I think we're probably two quite different species spiritually.⁴¹

El estatismo de un personaje - entendido como la invariabilidad de sus atributos semánticos y, en especial, de los que implican creencia, autoconciencia, conocimiento propio, etc. - está relacionado con la pasividad del personaje como atributo en sí mismo. Así, partiendo del mismo personaje mencionado, Paul Pennyfeather, vemos que su papel a lo largo de la *novelle* es meramente pasivo: acepta la inmerecida expulsión de Oxford sin protestas, se amolda sumisamente a las condiciones laborales que Fagan le

41. DE, pp. 208-9.

propone, obedece los deseos de Margot ciegamente, prefiere su propio encarcelamiento antes que delatar a tan exquisita mujer, y asume la situación de condenado con resignación estática. Carece del sentido de injusticia en lo que respecta a su condición, lo que aporta a la novela un enfoque en el que “there is a bland assumption that the most monstrous injustice is as much part of life as the morning cup of tea, and hardly more remarkable”, tal como expresa Linklater.⁴²

Pasividad o estatismo es uno de los atributos comunes entre los diversos héroes de Waugh. Sin embargo, el concepto de pasividad como atributo semántico de un personaje concreto no se identifica con el de estatismo como criterio de clasificación tipológica de los personajes. En este apartado nos referimos a la segunda acepción, que nos servirá para matizar los rasgos que definen a cada protagonista de Waugh desde un punto de vista categorial.

En efecto, dentro de los héroes o protagonistas encontramos tanto personajes estáticos como dinámicos. Estos últimos corresponden principalmente a aquellos a quienes se dirige su “attempt to represent man more fully”, aquellos personajes que ganan una más profunda visión del mundo a través del autoconocimiento y de la fe. En una carta a Catherine Asquith de 1934, a propósito de su composición de *A Handful of Dust* comenta “for the first time I am trying to deal with normal people instead of eccentrics”.⁴³ Los móviles subjetivos del autor que le llevan a este cambio de concepción del protagonista ya han sido mencionados a través de los escritos del propio Waugh. Junto con una preocupación artística que su personaje-portavoz, John Plant, resumiría así: “I am in danger of becoming mechanical, turning out year after year the kind of book I know I can write well”,⁴⁴ subyace en Waugh una inquietud por involucrar al protagonista en problemas morales, artísticos y religiosos, reflejando sus estados de crisis, superación y maduración. Así, Guy Crouchback contempla el derrumbamiento de sus idealismos militares y se propone hacer el bien que tiene a su alcance de modo más realista, Charles Ryder evoluciona desde un escepticismo crítico hacia la fe, y una princesa británica hambrienta de experiencias se convierte en Santa Elena. Sin apenas recurrir a técnicas narrativas de introspección psicológica o al *stream of consciousness*, sino básicamente a través de la observación

42. Linklater (1947), p. 27.

43. Amory (1980), p. 84.

44. WS, p. 132.

externa, Waugh nos va construyendo unas trayectorias vitales que evolucionan en contacto con el entorno que les circunda.

Por tanto, el primer rasgo, que llamaremos $\pm$ COMPLEJO, se asemeja a uno de los ejes que proponía Ewen, el eje de complejidad, mientras que el tercer rasgo, que llamaremos $\pm$ DINAMICO, equivale al segundo eje de Ewen, el de desarrollo. Como ya hemos dicho, el tercer eje de este teórico, la penetración en la vida interior, remite con más propiedad al problema de la perspectiva, por lo que no lo incluiremos en nuestro diagrama. Señalemos con Todorov que los atributos contradictorios coexisten en el personaje +*contradictorio*, mientras que tales atributos incompatibles se dan en el personaje +*dinámico* pero siguiendo una linealidad temporal a lo largo del relato. Precisamente tal contradicción entre los atributos que se infieren de determinados signos textuales, y otros atributos inferidos previamente, con los que contrastan los nuevos, permite hablar de una evolución en el personaje, de su carácter dinámico.

Una cuarta distinción que nos servirá para matizar el concepto de esfericidad es aquella trazada por Henry James, en la que distingue a los personajes "sometidos a la intriga de los que, por el contrario, son servidos por ella".⁴⁵ A los primeros los denomina "ficelle", y someten su existencia al desempeño de una función en el encadenamiento de las acciones. Así, el inocente prototípico de Waugh es un mero pretexto para aunar desde su perspectiva las acciones caóticas del mundo que se satiriza. Es reveladora, a este respecto, una de las digresiones de autor omnisciente - habitualmente tan escasas - que Waugh introduce en su primera novela para referirse al carácter de su primer héroe:

From the point of view of this story Paul's second disappearance is necessary, because, as the reader will probably have discerned already, Paul Pennyfeather will never have made a hero, and the only interest about him arises from the unusual series of events of which his shadow was witness.⁴⁶

En otras palabras, Paul es un instrumento al servicio del argumento satírico. Más aún, considerando el simbolismo de los nombres wavianos - inspi-

45. Cfr. James (1984), p. 1082 y ss.

46. DE, p. 123.

rado en Dickens, Firbank y Thackeray entre otros - el nombre Pennyfeather sugiere por sí mismo ligereza y falta de substancia.

Otra denominación que emplean con frecuencia los críticos de Waugh (especialmente los norteamericanos) es la dualidad *two-dimensional* / *three-dimensional* para referirse a la distinción entre los protagonistas de las primeras novelas y los de posteriores. No es frecuente encontrar una definición precisa de ese término; incluso encontramos ejemplos de inexactitud terminológica.⁴⁷ Con todo, a juzgar por el corpus de monografías críticas al que nos referimos,⁴⁸ decidimos atribuir a la denominación *two-dimensional* un significado de “personaje inverosímil, que no busca representar una persona real”, o bien “habitante de un mundo irreal (universo satírico, distopia, etc.)”, mientras que *three-dimensional* podría significar en el contexto de estos autores críticos “personaje que representa a un ser humano verosímil”, o bien “habitante de un mundo real o similar al real”. Somos conscientes de que ambas definiciones no son suficientemente sistemáticas, y nos remiten de nuevo a criterios de corte psicológico según la opinión de un supuesto lector “avezado”, que es la objeción que Todorov hace a la división *flat* / *round*.⁴⁹ Para intentar paliar un tanto la indeterminación de este criterio, estableceremos el fundamento de esta catalogación en la mayor o menor exageración de rasgos grotescos en el personaje, incluyendo dentro de lo grotesco los comportamientos excesivamente pasivos o ingenuos.

A la vista de los diversos matices que permite la idea intuitiva de *roundness*, proponemos su descomposición en cinco rasgos diferentes con objeto de alcanzar una mayor matización del protagonista de las novelas de Waugh, y tratar de explicar con más claridad los casos intermedios entre ambos extremos. Por tanto, en un primer lugar, observaremos si los signos de ser que se predicán de un personaje se agrupan en torno a unas *ideas o cualidades constantes*. En el caso de que el personaje no sea reducible a una o unas pocas cualidades le asignaremos un valor positivo al rasgo COMPLEJO [1], o negativo en caso contrario. Esta convención se basa principalmente en la condición que impone Forster a sus personajes para distinguir

47. Cfr., por ejemplo, Lane (1981), p. 150, donde contrapone los personajes *one-dimensional* (Paul, Adam) con *multi-dimensional* (Tony, Sebastian, Guy).

48. Véase McCartney (1987), Stopp (1958), Lane (1981), Beaty (1992).

49. Cfr. Ducrot & Todorov (1983), p. 262.

los esféricos de los planos, atendiendo respectivamente a si sorprenden o no al lector.

En un segundo lugar, asignaremos el valor positivo al rasgo CONTRADICTORIO [2] en caso de que el personaje presente diferentes *signos de actuar contradictorios* entre sí y especialmente en contradicción con sus signos de ser. Asignaremos un valor positivo a un personaje aunque sus signos de actuar no modifiquen sus atributos fundamentales, si bien de alguna forma estarán en contradicción con la naturaleza (en el sentido de esencia como principio de operaciones) del personaje estudiado. Esta convención se inspira en la corrección de Todorov que hemos mencionado.

Asignando un valor positivo o negativo a tales rasgos, junto con los ya explicados que hemos denominado DINAMICO [3] (si los atributos del personaje cambian, se alteran, evolucionan, etc. en el transcurso de la historia), TRIDIMENSIONAL [4] (si parece representar un ser humano real en un mundo real), y AUTÓNOMO [5] (si la trama se estructura en función de él, en contraposición a lo que James llamaría *ficelle*, que sería el rasgo - AUTÓNOMO), tendremos el siguiente cuadro que define a los protagonistas de Waugh:

	1	2	3	4	5
Paul Pennyfeather	-	+	-	-	-
Adam F.Symes	-	+	-	-	-
Basil Seal(1)	(-)	(+)	-	-	-
Tony Last	-	-	(-)	+	-
William Boot	-	-	-	-	-
Basil Seal(2)	-	+	(+)	(-)	(-)
John Plant	+	+	+	+	+
Charles Ryder	+	+	+	+	+
Scott-King	-	-	-	-	-
Dennis Barlow	+	+	(+)	-	-
Helena	+	+	+	+	+
Miles Malpractice	(+)	+	-	-	-
Gilbert Pinfold	+	+	+	+	+
Guy Crouchback	+	+	+	+	+

1: Complejo; 2: Contradictorio; 3: Dinámico; 4: Tridimensional; 5: Autónomo

Este diagrama muestra la existencia de diversos matices en el planteamiento tipológico del protagonista de Waugh. Así, admitimos que Paul Pennyfeather tiene el rasgo *+contradictorio* porque algunos de sus signos de actuar desdichan de su condición de ingenuo, tales como su decisión de hacer caso a Fagan en lo referente a “temper discretion with deceit”,⁵⁰ su exabrupto al ser expulsado de Oxford, o el brindis irónico que ya hemos comentado. Sin embargo, estos rasgos son excepcionales, no originan una evolución en el personaje (es *-dinámico*), ni implican una modificación substancial de su atributo inicial de inocencia o ingenuidad. Adam, por su parte, actúa en unas ocasiones como víctima y en otras como agresor, pero las diferentes acciones no alteran sus atributos esenciales de superficialidad y vacuidad. Un cruel y tempestuoso Basil Seal(1)⁵¹ también puede obrar con lealtad: a la vez que no tiene escrúpulos para robar a su madre unas valiosas joyas, Basil es capaz de arriesgar su vida por apoyar a Seth. Aún así, el carácter de *+contradictorio* no llega a extenderse hasta alcanzar el concepto que definíamos dentro de la categoría *+complejo*, pues los signos de ser no le apartan de su básica esencia de *rogue*. Hemos encerrado entre paréntesis, sin embargo, los valores de ambos rasgos, pues en alguna parte del texto tienden a su valor opuesto, sin llegar, en nuestra opinión, a alcanzarlo. Tal es el caso de la descripción de Basil Seal al hacer su entrada en la fiesta de Margot, donde el narrador comenta los rasgos infantiles de su aspecto.⁵²

El caso de Tony Last admite diferentes matices. Se construye en torno a una idea, lo que podríamos llamar “conservadurismo romántico”, por lo que el valor *complejo* es negativo. Tampoco manifiesta signos de obrar que contradigan esta cualidad básica, por lo que es *-contradictorio*, si bien es cuestionable el valor para el tercer rasgo: se puede discutir si al final evoluciona, como fruto de su triste experiencia con el canibalismo de la sociedad inglesa y de la selva amazónica, o por el contrario persiste en él la ceguera. De la expresión “there is no City”⁵³ podría inferirse el dinamismo del personaje que ha llegado a un mayor conocimiento después de una experiencia negativa. Los críticos de Waugh citados discrepan respecto a esta postura. Baste la indicación entre paréntesis para manifestar la pluralidad que admite este

50. DF, p. 24.

51. Denominamos Basil Seal(1) al protagonista de *Black Mischief*, y Basil Seal(2) al de *Put Out More Flags*.

52. BM, p. 71.

53. HD, p. 207.

valor. Sin embargo, es significativo cómo Tony Last parece encajar dentro del concepto *tridimensional*. Waugh declaró que *A Handful of Dust* era un intento de mostrar el “helpless plight of civilized man”, y también recalcó que la novela era “all I had to say about humanism”.⁵⁴ El héroe difiere claramente de los anteriores modelos caricaturescos y vacíos. Es más, la profundidad de la tragedia que Tony protagoniza, y como consecuencia, la intensidad del mensaje de la novela, depende en que el héroe sea una figura representativa de un ser humano verosímil. La trama de la novela y su estructura, comparable a la tragedia griega, nos remite al concepto de catarsis y al de verosimilitud, sobre la que ésta se apoya para ser eficaz. En lo que respecta al quinto rasgo, una vez más la similitud con la tragedia clásica es manifiesta, pues la novela no se construye para explorar la evolución de Tony: éste se convierte en instrumento contra el que se exponen los vicios de una sociedad corrompida. Con todo, la génesis de la novela podría dar razones para revisar esta afirmación, si bien corremos el peligro de entremezclar criterios diferentes.

Basil Seal(2), se muestra más vulnerable que en la primera novela, si bien se construye en torno a una idea clara, que define él mismo en el texto:

‘I know what I want,’ said Basil. ‘I want to be one of those people one heard about in 1919; the hard-faced men who did well out of the war.’⁵⁵

A pesar de esto, Basil presenta ciertos signos de actuar que permiten catalogarlo de *+contradictorio* con más propiedad que en la novela precedente, como sus momentos de especial desesperación y vulnerabilidad (Barbara sabe que cuando Basil se dispone a escribir un libro algo marcha mal con su hermano⁵⁶) o sus estados de arrepentimiento (al final ayuda a Ambrose Silk, a quien él había denunciado, a escapar del país).⁵⁷ La concurrencia final de información a través del diálogo entre la madre de Basil y Sir Joseph relativa a la “conversión” de Basil a la causa patriótica nos lleva a otorgar valor positivo al rasgo *dinámico*, si bien el paréntesis pretende dejar de manifiesto que la transformación *offstage* de tal personaje no es suficientemente convincente. También son cuestionados por medio del paréntesis los

54. Ver el ya citado “Fan-Fare”, en Gallagher (1984), pp. 303-4.

55. POME, p. 46.

56. POME, p. 76.

57. POME, p. 196-7.

valores negativos de tridimensionalidad y del predominio de personaje sobre trama. En efecto, el carácter cruel de Basil le separa de lo que sería un héroe verosímil, pero no en la medida en que separaba a los héroes de las primeras sátiras, e incluso al signo textual que, con su mismo nombre, protagonizaba las páginas de *Black Mischief*.

Dennis Barlow es otro protagonista discontinuo desde el punto de vista de su categorización. No se puede decir que esté construido en torno a una sola cualidad, y esto se refleja también en sus signos de actuar contradictorios: está decidido a cambiar de empleo - lo que no consiguieron los consejos de Sir Ambrose Abercrombie, representante de la colonia inglesa en California - por conseguir el amor de Aimée, pero cuando ésta se suicida Dennis reacciona con fría indiferencia. Sin embargo, parece claro que los dos últimos rasgos presentan valores negativos. Es un personaje bidimensional, y no tiene suficiente hondura para imponerse a la trama de la novela: es un mero espectador del mundo deslumbrante e hipócrita de Whispering Glades. Una vez más, Waugh emplea el recurso satírico del protagonista que observa el mundo satirizado desde una postura ideológicamente neutra, ejerciendo las funciones de juez tácito de esa realidad que se ridiculiza. Sin embargo, es el tercer rasgo el que admite mayor controversia, pues el último párrafo de la novela nos narra cómo Dennis volvió a Inglaterra "carrying back instead the artist's load, a great, shapeless chunk of experience".⁵⁸ Estas líneas nos sugieren cierta evolución en Dennis, desde su inocencia inicial hasta su experiencia del mundo enfocada desde el prisma de artista. La objeción que nos lleva a encerrarla entre paréntesis tiene similar origen a la que mencionábamos respecto a Basil Seal (2): el narrador parece cambiar algunos signos de ser en el protagonista mediante un comentario narrativo final, que en estos dos casos contradice -o, al menos, trastorna- las expectativas de caracterización que el lector ha ido formando del protagonista, basándose en los signos textuales ordinarios de la novela. El personaje, pues, no sufre un desarrollo paulatino, coherente de alguna forma con las experiencias que encuentra a lo largo de la historia. Esta condición se puede explicar en relación con el quinto rasgo, la subordinación del protagonista a la finalidad satírica de la novela, lo cual lleva a un menor interés por la evolución psicológica del personaje, si es que ésta se produce.

58. LO, p. 127.

Miles Plastic, por su parte, es un personaje inverosímil - como habitante de un mundo distópico - y plenamente *-autónomo*, siendo el instrumento de una de las sátiras más amargas escritas por Waugh. Su estatismo es una de las claves de la sátira, pues, a pesar de los esfuerzos del Estado por convertir a Miles, maníaco pirómano, en un ciudadano ejemplar, su última acción en la novela es prender fuego a la sala donde se encuentra.⁵⁹ Por otro lado, hemos decidido otorgar valores positivos a los dos primeros rasgos dado que Miles es un personaje complejo, que, a pesar de construirse inicialmente en torno a una sola idea, "destrucción", sorprende las expectativas del lector con su episodio de enamoramiento de Clara.

Tras este sucinto análisis del status del protagonista de Waugh, concluimos que los personajes puramente *flat* (que reúnen los cinco valores negativos) son William Boot y Scott-King, mientras que los puramente *round* serían John Plant (con las reservas con que conviene tomar una novela inconclusa), Charles Ryder, Helena, Gilbert Pinfold y Guy Crouchback. Por tanto, el grado de *roundness* se podría relacionar así, en orden ascendente:

+ *flat*

William Boot	Scott-King
Paul Pennyfeather	Adam F-Symes
Basil Seal(1)	
Miles Plastic	
Tony Last	
Basil Seal(2)	
John Plant Helena	Gilbert Pinfold
Charles Ryder	
Guy Crouchback	

+ *round*

* * * * *

59. Esta es la interpretación más aceptada del final de *Love Among the Ruins*. Cfr. GP, p. 223.

Para concluir esta parte, dedicaremos unas líneas a justificar la abundancia de personajes puramente planos no funcionales en el universo wavian. Baste echar un vistazo al irreprochable Capitán Grimes, al incorregible Salomon Philbrick, a la fanática Miss Melrose Ape, al feroz Brigadier Ritchie Hook, al ensimismado Apthorpe, o al sibilino Anthony Blanche. Todos conjugan las características que definen a un *flat character*, lo cual no mengua la originalidad de su representación, ni siquiera teniendo en cuenta la recurrencia de determinados tipos con nuevos matices en cada novela: el periodista frívolo, la adúltera, el aristócrata, el hombre primitivo, el vendedor oportunista, el político espiritualmente miope, la *nanny*, el demente, el esteta homosexual, el inútil, el americano ignorante, etc. y un amplio plantel de caricaturas trazadas con una penetración siempre singular.⁶⁰

Aunque menos completos y articulados que los personajes *round*, los planos pueden, como en el caso de muchas criaturas de Dickens,⁶¹ llegar a alcanzar un grado de elaboración artística que los haga perdurables. Tanto Dickens como Thackeray - con quien también se asocia frecuentemente a nuestro autor, por la exposición novelística de vanidades sociales - emplean nombres grotescos llenos de significado que aportan el primer e indeleble trazo del personaje así denominado. Evelyn Waugh también adopta tal recurso, por su perfecta adecuación a la caracterización de personajes planos. Así, nombres como Pennyfeather, Major Hound, Lady Circumference, Mr. Outrage, Mrs. Melrose Ape, Aimée Thanatogenos, John Beaver, Trimmer, Colonel Trotter, Sir Joseph Mannerling, Albright, Mr. Goodall, Prudence, etc. refuerzan los atributos que posteriormente nos serán revelados a través del relato de palabras y acciones.

Esta clase de personajes se caracteriza por aparecer preferentemente en contextos caricaturescos y cómicos. Respecto al primer caso, Davis destaca que con frecuencia se constata

Waugh's tendency to portray character by the use of stereotype and caricature. In theory, and certainly in Waugh's practice, caricatu-

60. Más adelante trataremos la caracterización de personajes procedentes de diferentes estratos geográficos, sociales u ocupacionales a través del lenguaje específico de cada hablante.

61. No es infrecuente citar a Dickens como uno de los modelos estilísticos en que Waugh se inspira para confeccionar sus personajes. Por ejemplo, la hija de Dr Fagan (nombre de un "educador" que recuerda a Fagin en *Oliver Twist*) en *Decline and Fall* recuerda a Fanny Squeers en *Nicholas Nickleby*, al tiempo que las fantasías de Philbrick se narran con un regusto dickensiano. No en vano, desde niño Waugh se acostumbró a las lecturas familiares de Dickens que organizaba su padre, y lo conocía bien. Aunque en *A Handful of Dust* las novelas de Dickens simbolizan un sentimentalismo estéril, en *Gilbert Pinfold* Waugh lo reconoce

re involves the reduction of a few qualifying characteristics that give the figure the only individuality it has.⁶²

Respecto al segundo aspecto, los caracteres de Waugh con frecuencia obedecen, en su diseño, a un propósito satírico-cómico. Recordemos que Edmund Wilson describió a Waugh como el mejor genio cómico en lengua inglesa desde Bernard Shaw,⁶³ e incluso otros críticos como Martin Green van más lejos cuando, al analizar la técnica artística de los que considera los tres mejores representantes del humor inglés del siglo XX, trata de demostrar que,

of the three writers mentioned (Bernard Shaw, Evelyn Waugh y Kingsley Amis), it is Evelyn Waugh who has real claims to genius and who is at least one of the most serious and brilliant artists of the century, in any language and any genre.⁶⁴

La agudeza del humor waviano es, efectivamente, uno de los puntos más unánimemente admitidos entre los críticos de su arte. Incluso novelas con un propósito más grave y serio como *Helena* o *Brideshead Revisited* ("the theme is theological", declararía de esta última⁶⁵) contienen vívidas escenas cómicas y caricaturescas, como puede ser el caso del retrato de Marcias en *Helena*, las grotescas aventuras de Apthorpe en *Men at Arms*, o las sinuosas conversaciones entre Charles Ryder y su padre en *Brideshead Revisited*. Los personajes *flat*, con toda su carga de inmutabilidad e incorregibilidad, proporcionan una espléndida base para un contexto cómico. Hablar de inmutabilidad o permanencia nos remite de nuevo a la definición de Forster y a su aplicación en la obra de Waugh:

All of us, even the sophisticated, yearn for permanence, and to the sophisticated permanence is the chief excuse for a work of art. We all want books to endure, to be a refuge, and their inhabitants to be always the same, and flat characters tend to justify themselves on this account.⁶⁶

como el maestro de la novela inglesa. Para un estudio de las influencias de Dickens en Waugh, véase el artículo de Meckier (1980) "Why the Man Who Liked Dickens Reads Dickens instead of Conrad".

62. Davis (1989), p. 55.

63. Wilson (1950), p. 140.

64. Green (1961), p. 220.

65. Heath (1975), p. 226.

66. Forster (1962), p. 77.

La permanencia recuerda a su vez uno de los temas recurrentes en la obra de Waugh: la añoranza del pasado. Tanto en su prosa novelística como en la no-ficticia, Waugh introduce personajes cuya aprobación reside en sus afinidades con tiempos remotos: así, figuras como el sultán Ahmed, en *Remote People*, “a complete parallel to the enlightened landed gentleman of eighteenth-century England”,⁶⁷ el Dedjasmach de *Waugh in Abyssinia*, o el General Miltiades en *Officers and Gentlemen*; en la dorada época oxonien-se de *Brideshead Revisited* “men walked and spoke as they had done in Newman’s day”,⁶⁸ mientras que los temas del escritor Hillaire Belloc son descritos por Waugh en una revista literaria como “the stuff of common life as he knew it in a warmer age”.⁶⁹

Esta constante temática de Waugh nos da razón, si bien tangencialmente, de su preferencia por personajes *flat*, ejemplares humanos que sobreviven el paso de los tiempos, tanto en su dimensión intraliteraria como extraliteraria.

También es particularmente útil el recurso a personajes planos cuando la novela presenta una finalidad satírica, sobre todo aquella que se focaliza a través de un “ingenuo”. Esto nos explica cómo el protagonista de las novelas de Waugh pueda llegar a niveles de *flatness* tan llamativos como el de un Paul Pennyfeather. Los personajes planos proporcionan un fondo social contra el que choca la inexperiencia del protagonista, que se combina en su itinerario con tales personajes, y estos provocan en él unas respuestas internas y externas que generan su citada evolución, en caso de ser esférico, o la irónica ceguera en caso contrario. De este modo, no es extraño comprobar cómo el protagonista típico de las primeras sátiras de Waugh es el hombre inocente o sensible que se ve enfrentado a una sociedad desordenada y corrompida - representada por seres que no piensan perfeccionarse, planos - y responde a este choque contra la realidad social con diversas actitudes, habitualmente basadas en autoaislamiento o rechazo de la moralidad utilitaria reinante.

Por tanto, vemos que el empleo de personajes planos se ajusta al quehacer de Waugh, y es consecuencia de su interés por los hechos de superfi-

67. Waugh (1985 [1931]), *Remote People*, p. 116.

68. BR, p. 23.

69. Gallagher (1977), pp. 100.

cie, vistos desde una perspectiva externa, sumado a la naturaleza cómica de muchos de los personajes, a la preocupación temática de Waugh por perpetuar el pasado, y, en el caso de algunos protagonistas, al recurso satírico del *ingénu*.

4. CARACTERIZACION COMO PROCESO TEXTUAL

4.1. EL PROCESO DE CARACTERIZACION Y SUS MODOS

La caracterización entendida como proceso podría a su vez dividirse en dos sentidos: el proceso extratextual y el propiamente textual. Respecto al primero, difícilmente sistematizable, los teóricos Wellek y Warren, en su conocida *Teoría Literaria*, sintetizan los diversos factores que entran en juego en el inicio del proceso creativo que lleva a dar vida a un ser de ficción:

Cabe suponer que en la creación de personajes se funden en diversa medida tipos literarios heredados, personas reales observadas y el yo del escritor. Podríamos decir que el realista principalmente observa comportamientos o endopatiza, mientras que el escritor romántico "proyecta".¹

Atendiendo a esta primera fase extratextual del proceso de caracterización, sería posible -aunque no demasiado interesante- explorar algunos de los modelos en que Waugh se inspiró para desencadenar sus desarrollos caracterológicos, en lo referente a "personas reales observadas". En el apartado 3.2. hemos mencionado, entre las tipologías formales, el esbozo teórico de Azuar Carmen, basado en el origen e intencionalidad a que obedece la creación de un personaje. Comenzaba su tipología con dos categorías relacionadas, el *personaje copiado de la realidad* y el *personaje adánico*. El primero, demasiado dependiente de la persona concreta que pretende representar, corre el peligro de ser difícilmente identificable una vez transcurrido el tiempo en que fue creado literariamente, y por tanto, de perder el interés que justificaba tal creación. El segundo se diferencia del anterior en que no es copia de un ser conocido, pero está inspirado en uno de tales.

1. Wellek & Warren (1974), p. 107.

Supone una transformación, a menudo fruto de elaborar y componer diferentes rasgos de personas diversas.

En una entrevista con Laura, la viuda de Waugh, Jeffrey Heath preguntó sobre la posible inspiración de los personajes wavianos en la realidad. Aunque ella apuntó diversos orígenes ("Ludovic was a trooper; Grimes was point-for-point; Agatha was a composite") concluyó subrayando "the composite nature of most of her husband's fictional characters".²

No se puede afirmar que Waugh basara el valor de su presentación de personajes en el consecuente reconocimiento por parte del lector, pues el atractivo de sus caracteres es ajeno a la capacidad para provocar en el lector la cierta complicidad que da el conocimiento de las claves. Con todo, la presencia de un componente de *roman à clef* es constante. Sykes afirma que

in all Evelyn's novels there is some element of the *roman à clef*, becoming smaller as he matured".³

En efecto, según Wellek y Warren, la observación de figuras literarias heredadas, personas reales y el yo del escritor son factores con cierta importancia en la "prehistoria" extraliteraria de un personaje. Ezquerro, a su vez, afirma que, en la génesis de éste, entran en juego, por parte del autor, las proyecciones de sus "fantasías, deseos, obsesiones, odios y terrores", traducéndose en el escritor en una "relación amorosa y armónica, o al contrario conflictiva y catártica con sus personajes".⁴

El novelista moderno suele complacerse en recalcar que el personaje no está sometido a su poder, sino que se ha abierto camino en su cerebro y ha reclamado vida propia, del modo en que Unamuno comenta cómo

fue Don Quijote el que movió la pluma de Cervantes. Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez - así lo cristiané o bauticé - el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción.⁵

También Waugh se complacía en afirmar esta independencia de sus personajes al comentar cómo "descubrió" que el extraño comportamiento de

2. Heath (1988), p. 2.

3. Sykes (1977), p. 128.

4. Ezquerro (1990), en Mayoral (1990), p. 15.

5. Unamuno (1959), p. 176.

Angela Lyne se debía a su creciente afición por la bebida.⁶ Ya hemos comentado este ejemplo como una evidencia del cambio de concepción del personaje en Waugh, que pasa así a tener una mayor autonomía de la que el autor concedía a sus primeros seres ficticios.

El extremo final del proceso de caracterización es, sin embargo, el lector, quien a través de los datos textuales y en función de su vivencia personal, se identifica - positiva o negativamente - con el personaje, con el deseo de perpetuarse en él. A partir de los datos fragmentarios que ofrece el texto, el lector va formando en la mente su propia imagen del personaje en cuestión. Así, Torrente Ballester, a propósito de don Quijote, comenta que

los datos que Cervantes nos suministra se organizan en nuestro interior formando una estructura paralela a la humana⁷

refiriéndose a aquella función cooperativa del lector que incluso trata de añadir nuevos materiales a lo que falta en el texto. No es infrecuente encontrar comportamientos de lectores que buscan “ampliar” los datos que sobre un personaje se han ofrecido en determinada novela u obra teatral, búsqueda en la que la imaginación juega un importante papel.

Consecuencia de esta concepción es la inaccesibilidad del personaje en términos absolutos, que presupone su relativa independencia respecto del creador; y cierta pluralidad de las interpretaciones - reforzada aún más en la novela moderna - que un mismo personaje puede recibir por parte de diferentes lectores, o incluso en diferentes lecturas del mismo. Azuar Carmen contempla al personaje como un

centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor y desarrollar, por sí mismo, mil vivencias contrarias, actos e ideas que escapan a cualquier control, otra existencia que, precisamente al resistirse a toda inducción mental, provoca el efecto mismo -el efecto vario y pintoresco- de la realidad.⁸

6. Así, comenta que, al ser preguntado sobre la marcha de la composición de su novela *Put Out More Flags*, respondió: “Badly, I can’t understand it at all,” pero posteriormente recibió una iluminación: “I know, Mrs Lyne has been drinking.” [Waugh (1946), en Gallagher (1984), p. 303.]

7. Torrente Ballester (1965), p. 69.

8. Azuar Carmen (1987), p. 13.

Con todo, prescindiendo de estos precedentes o destinatarios extratextuales, nuestro estudio se centrará en la caracterización como proceso textual, es decir, la sucesiva aportación de rasgos semánticos que se predicán de la categoría personaje a lo largo de la narración. Ya hemos visto que el personaje se puede descomponer como conjunto de signos verbales analizable en sus características propias, en sus relaciones con otros personajes, y en sus relaciones con los demás elementos del texto. Tal construcción se efectúa en el texto progresiva y discontinuamente, a través de datos fragmentarios de éste con los que el lector debe reconstruir una imagen del personaje en cuestión. En palabras de Bobes,

el lector recibe informes discontinuos a lo largo del discurso narrativo, en el orden que el narrador les da, y además en unas determinadas relaciones de distancia, de modo, de visión; los datos se acumulan como elementos de construcción del personaje para formar el sentido único que llega a tener al final de la lectura.⁹

A pesar de ser un sistema que el texto va construyendo progresivamente, el personaje al mismo tiempo es una entidad global que el texto entrega desde la primera vez que aparece. En palabras de Ezquerro es una “entidad global indefinida”. Hamon define así la condición de signo vacío:

la primera aparición de un nombre propio no histórico introduce en el texto un tipo de “blanco” semántico (...) Este signo vacío se carga de significación progresiva y, en general en un relato “clásico”, bastante rápidamente.¹⁰

Por tanto, el personaje es, a la vez, una forma o estructura global, y un conjunto de rasgos semánticos que se van revelando discontinuamente en el texto. La mayor abundancia de tales rasgos implica una mayor riqueza en la caracterización.

Estructuraremos el análisis según los modos en que el narrador proporciona información sobre esa “entidad global indefinida” que es el personaje literario. Carmen Bobes¹¹ distingue tres fuentes principales de las que, siempre en forma discontinua, procede la información:

9. Bobes (1991), p. 136.

10. “La première apparition d’un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de ‘blanc’ sémantique (...) Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit ‘classique,’ assez rapidement (...) de signification.” Hamon (1972), citado en Barthes (1977), p. 128 (la traducción es nuestra).

11. Bobes (1990), pp. 57-58.

1. El mismo personaje, que se llena de contenido por medio de sus acciones, palabras y relaciones.
2. Lo que otros personajes dicen de él y el modo en que se relacionan con él.
3. Los informes y datos que el narrador nos ofrece de él. Es el medio más propicio para incluir las descripciones físicas, morales, de indumentaria, etc.

Bourneuf & Ouellet¹² mantienen otro esquema similar de los modos de presentación del personaje, que consta de cuatro posibilidades:

- 1) *por sí mismo*, típico del relato en primera persona, del diario, de la novela epistolar con una sola voz, y del monólogo interior;
- 2) *por otro personaje*, lo que ofrece al narrador la posibilidad de ocultarse (al menos aparentemente) y de dar a los personajes la responsabilidad del conocimiento recíproco, mediante el modo en que analizan los diálogos, acciones, cartas, y otras manifestaciones de la conciencia;
- 3) *por un narrador extradiegético*, exterior a la acción. Es el método más tradicional, y permite que el autor parezca conocer a fondo a su personaje, lo juzgue y ofrezca de él una descripción moral, social, psicológica, física, etc., sobre todo dentro de la perspectiva omnisciente;
- 4) *presentación mixta*, combinación de los tres modos anteriores, por la cual se examina al personaje desde varios puntos de vista: exterior, interior, focalización de los demás personajes, presentación directa, etcétera.

Todorov,¹³ por su parte, afirma que el personaje se manifiesta de varias maneras, la primera de las cuales consiste en el *nombre* propio, que ya anuncia las propiedades que le serán atribuidas. Mantiene a este respecto que el nombre propio sólo idealmente no es descriptivo, distinguiendo aquí los nombres alegóricos en las comedias, las evocaciones por el medio, el efecto del simbolismo fonético, etc. Por un lado, los nombres

12. Cfr. Bourneuf & Ouellet (1985), pp. 204 y ss.

13. Cfr. Ducrot & Todorov (1983), pp. 263-7.

pueden mantener con el carácter del personaje relaciones puramente paradigmáticas (el nombre designa el carácter), o bien estar implicados en la causalidad sintagmática del relato (la acción se determina por la significación del nombre).

A partir de este punto distingue dos caminos posibles: caracterización *directa* e *indirecta*. Es directa cuando el narrador nos informa sobre los atributos del personaje, o bien otro personaje lo hace o el mismo protagonista se autodescribe. Es indirecta cuando es el lector quien debe sacar las conclusiones y nombrar las cualidades, ya sea a partir de las acciones en las que el personaje se ve envuelto, ya sea del mismo modo en que ese personaje (que puede ser el narrador) percibe a los demás. Este segundo aspecto es el que nos interesa más para desarrollar el estudio especial de la caracterización en Waugh a través de lo que el personaje manifiesta de sí mismo indirectamente.

Destaca Todorov un procedimiento de caracterización indirecta que atribuye a Flaubert: caracterización por sinécdoque, a través de un detalle material que concierne al personaje. Añade a esto el uso del *emblema*: un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive, etc., que asumen la función de señal distintiva al evocarse cada vez que se menciona al personaje en cuestión, y adquieren valor simbólico, significativo y caracterizador.

Rimmon-Kenan explora aún más estas posibilidades partiendo de una división similar: *definición directa* y *presentación indirecta*. En la primera modalidad el atributo es mencionado principalmente en forma de adjetivo, nombre abstracto u otro tipo de nombre o categoría gramatical, mientras que en la segunda modalidad no se menciona explícitamente el atributo, sino que se muestra o ejemplifica de diversos modos, dejando al lector la tarea de inferir la cualidad que los signos textuales implican.¹⁴

La definición directa mediante la mención explícita de los atributos de un personaje sólo es aceptable en su sentido unívoco si procede de la voz más autoritativa del texto, pues si la voz está marcada con algún rasgo semántico que implique pérdida de credibilidad, su juicio sobre el personaje que está siendo caracterizado será inválido o dudoso, y el lector deberá interpretarlo de modo diferente al que inicialmente se pretende. Así por

14. Cfr. Rimmon-Kenan, pp. 59-70.

ejemplo, veremos que en la novela de Waugh *Black Mischief*, los juicios que Dame Mildred Porch y Miss Tin hagan sobre personajes como Seth o Youkomian carecen de credibilidad, y muchas veces han de interpretarse en sentido contrario.

Las definiciones directas favorecen la impresión estática en el juicio sobre un personaje, y es muy propia de la novela tradicional, aficionada a la clasificación y generalización. En la novela moderna, sin embargo, se prefiere la indeterminación y la capacidad de sugerir, evitándose imponer al lector juicios cerrados y definitivos, por lo que esta modalidad de caracterización se emplea menos que la segunda, la presentación indirecta.

Rimmon-Kenan señala los siguientes modos de concretar esta presentación de tipo indirecto:

Acción: Un atributo puede expresarse por medio de acciones habituales o aisladas, las cuales respectivamente suelen indicar el carácter estático o dinámico del personaje en cuestión. Ambos tipos pueden obedecer a las categorías de actos de comisión, de omisión, y de deseo no realizado, e igualmente ambos tipos pueden adoptar connotaciones simbólicas que trascienden su significado puramente referencial. Por ejemplo, veremos que Lady Marchmain, personaje de *Brideshead Revisited*, intenta aficionarse a la pintura, pero es incapaz de combinar los colores de la paleta, que acaban adquiriendo una tonalidad caqui uniforme. Este signo de acción adquiere una dimensión simbólica que refleja su incomprensión por las individualidades de sus propios hijos, a los que Lady Marchmain trata de modo uniforme.

Habla: Se incluye tanto el habla en la conversación como la actividad mental silenciosa, y su capacidad caracterizadora se extiende a los contenidos y a la forma. En cuanto al contenido, cobran importancia elementos tales como las contradicciones internas, los clichés, la lógica falaz, etc. Por otro lado, el discurso de un personaje sobre otro personaje puede a su vez caracterizar al hablante, como hemos sugerido anteriormente. En cuanto a la forma, el estilo del discurso del personaje puede ser un indicador de origen, lugar de residencia, clase social, profesión, etc., así como de rasgos de la individualidad que se reiteran en el habla.

Apariencia externa: A diferencia de la acción y el habla, que establecen una relación de causa-efecto con los atributos que implican, la relación dominante en el caso de la apariencia externa y el entorno es la de contigüidad. En el siglo XIX tal modalidad de caracterización ocupó un puesto

preferente en escritores como Balzac, influidos por las teorías fisonómicas de Lavater, que demostraban la relación directa entre rasgos faciales y rasgos de personalidad. En la novela del siglo XX sigue siendo un recurso importante, en el que se deben distinguir aquellas implicaciones metonímicas de la apariencia externa consideradas ajenas a la voluntad del personaje caracterizado (altura, color de ojos, de pelo, nariz, etc. a menos que hayan entrado en juego la cosmética o la cirugía) y aquellas que de algún modo dependen del personaje (peinado, vestuario, aseo personal, etc.). En ocasiones no está clara la frontera entre el carácter de presentación indirecta o definición directa de tales signos, como en ejemplos del estilo de “sus ojos marrones expresaban tristeza e inocencia” o en la atribución que se da en sinécdoques como “sus inteligentes ojos”.

Entorno: Al igual que la anterior, implica relación de contigüidad entre los signos textuales y los atributos, aunque la relación causal no es tampoco ajena. Incluye el entorno físico de un personaje (habitación, casa, calle, ciudad, etc.) y el ambiente humano (familia, clase social, amistades, etc.). Veremos más adelante la importancia que tienen las descripciones metonímicas de habitaciones o bibliotecas en las novelas de Waugh.

Para concluir este resumen de la clasificación de los indicadores textuales de caracterización que elabora Rimmon-Kenan, mencionemos el *refuerzo por analogía*. La autora no lo considera un indicador propiamente dicho, sino un refuerzo de lo que se ha predicado sobre los personajes en las categorías anteriores. La analogía no participa tan fuertemente de la relación causal o de contigüidad de los indicadores de acción, apariencia externa o entorno. Puede enfatizar bien la semejanza, bien el contraste entre los elementos que se comparan, y puede enunciarse explícitamente o, por el contrario, sugerirse implícitamente. Rimmon-Kenan distingue tres tipos no exhaustivos de refuerzo por analogía: *nombres análogos*, cuya analogía puede ser visual, acústica, articulatoria o morfológica, *paisaje análogo y personajes análogos*. La comparación de estos elementos con los atributos presentados por medio de los indicadores de caracterización conlleva contrastes y semejanzas que enriquecen la presentación de los personajes.

De estas cuatro formulaciones tomadas como referencia, el elemento que más nos interesa es aquel que se vincula a la presentación indirecta llevada a cabo por el propio personaje, pues intuimos que es uno de los recursos más productivos de la ficción de Waugh, dentro de una tendencia

general en la literatura del siglo XX a recortar los aspectos descriptivos demasiado explícitos. En esta dirección, Sarraute comenta:

[El novelista moderno] sólo de mala gana concede [al personaje] lo que puede hacer que sea reconocido demasiado fácilmente: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, hace ya mucho tiempo estudiados y conocidos, que contribuyen a darle, de modo tan fácil, la apariencia de vida, y ofrecen al lector un recuerdo tan cómodo.¹⁵

De modo similar, Hawthorn reconoce que la caracterización se presta en mayor grado a mostrar a los personajes actuando ("showing") antes que a los comentarios del narrador ("telling"): "And where a narrative comment on a character does stick in our minds it is probably as a result of something other than characterization; irony, moral discrimination, or whatever".¹⁶ Por último, recordemos a André Gidé, cuando declara que "el mal novelista construye sus personajes, los dirige y los hace hablar. El verdadero novelista los mira actuar".¹⁷ Estas opiniones se relacionan con la adecuación de la perspectiva externalista, de la que hablamos en el primer capítulo, como método narrativo propio de Waugh y de los escritores de su generación, y nos disponen a profundizar en la funcionalidad de la presentación indirecta del personaje.

Una vez introducidos los conceptos teóricos elementales en los que nos apoyamos, pasemos a ofrecer una panorámica de los modos de caracterización más peculiares de Waugh dentro de las estrategias comunes que se abren a todo novelista.

Hasta la fecha, los críticos de Waugh no han acometido una estructuración metódica de estos modos. En nuestra investigación sólo hemos encontrado, a ese respecto, resúmenes incompletos como el siguiente de Robert M. Davis, donde sintetiza los cuatro modos principales con que Waugh caracteriza a sus personajes:

through summary, as he did throughout *Helena* and the war trilogy; by rendering mental states of mind through monologue, as with

15. Sarraute, N. (1956) *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard, p. 72, traducción de Aguiar e Silva (1986), p. 212.

16. Hawthorn (1985), p. 50.

17. Citado en Azuar Carmen (1987), p. 14.

Julia and Lord Marchmain in *Brideshead Revisited*, and with Agatha Runcible in *Vile Bodies*; by objectifying them through externalized action, as in Tony Last's delirium in *A Handful of Dust*; or by presenting them through dialogue, as in *The Ordeal of Gilbert Pinfold*.¹⁸

El resumen es demasiado simplista, y además, de estos cuatro métodos, no todos tienen la misma frecuencia ni la misma trascendencia. En nuestro caso nos interesa más estudiar aquel que hace uso del discurso del personaje, es decir, los efectos literarios que se consiguen cuando el personaje se expresa libremente con su propia voz. Esto se realiza fundamentalmente en el diálogo. El uso del monólogo no es demasiado frecuente en las novelas de Waugh. El ejemplo que cita Davis es más bien excepcional, y de hecho Waugh se "avergonzaba" de recurrir a una técnica tan poco natural en su prefacio a *Brideshead Revisited* de la edición de 1959:

These passages were never, of course, intended to report words actually spoken. They belong to a different way of writing from, say, the early scenes between Charles and his father. I would not now introduce them into a novel which elsewhere aims at verisimilitude.¹⁹

El objetivo de la siguiente parte de este estudio será esbozar una panorámica de las estrategias de caracterización más peculiares de Waugh. No pretendemos ejemplificar todos los modos posibles con los que el autor caracteriza a sus criaturas ficticias, sino destacar alguno de estos que, según las observaciones de diversos críticos complementadas con las nuestras, se muestran especialmente productivos en la ficción de Waugh.

Para estructurar dicha panorámica adoptaremos el mencionado esquema de Carmen Bobes sobre las fuentes informativas a través de las cuales nos llegan datos de caracterización, esquema que no difiere mucho del propuesto por Bourneuf-Ouellet. En concreto, recorreremos la información que nos llega de un personaje a través de: el mismo personaje, por medio de sus acciones, palabras y relaciones; lo que otros personajes dicen de él y el modo en que se relacionan con él; y los informes y datos que el narrador nos ofrece de él.

Igualmente, asumimos el concepto semiótico de caracterización como proceso que hemos descrito en el apartado anterior. Este concepto

18. Davis, (1966), pp. 245-6.

19. BR, pp.7-8.

ha sido aprovechado por uno de los primeros teóricos que han aplicado un método semiótico al estudio de la ficción de Waugh, Leszek Kolek. Si bien no ha realizado aún un acercamiento profundo a la caracterización, menciona tangencialmente su concepción semiótica del proceso en el análisis que hace de *A Handful of Dust* para probar su tesis de la recurrencia de *comic structures* en la ficción de Waugh. Entiende, pues, la caracterización como

a dynamic process of communicating pieces of information (or information flow) whose meanings are grouped under names of simple signs, first empty and then progressively endowed with attributes (...), which then build up more complex signs and enter into relations with other signs in various levels of the hierarchy.²⁰

Es, pues, esta misma concepción de la caracterización como proceso la que asumiremos en los apartados sucesivos, y la que subyace a la panorámica que ofreceremos de los diferentes modos en que Waugh realiza tal proceso.²¹

Rimmon-Kenan concluye su estudio de la caracterización afirmando que "an enumeration of means of characterization used in individual texts is insufficient. It may be instructive, for example, to establish which type of characterization predominates in a given text".²² La modalidad del personaje como fuente de la información (sobre todo indirecta) sobre sí mismo será abordada en profundidad en el capítulo siguiente, pues pensamos que merece un tratamiento más extenso. Por tanto, en este apartado nos centraremos en lo que otros personajes y lo que el narrador extradiegético aportan sobre el personaje objeto del proceso de caracterización.

20. Kolek (1985), p. 76.

21. Recordemos que, en lo sucesivo, tomaremos como sinónimos los términos *atributos*, *rasgos semánticos* o *rasgos de caracterización*, para referirnos a la abstracción que realiza el lector a partir de los indicadores textuales de caracterización, que Bobes llama signos textuales y los divide en signos de ser, de actuar y de relación.

22. Rimmon-Kenan (1983), p. 70.

4.2. INFORMACION PROCEDENTE DE OTROS PERSONAJES

4.2.1. *Personajes informantes*

La descripción que unos personajes hacen de otros es un recurso tradicional del drama y la novela que Waugh emplea con frecuencia. La superposición de diferentes visiones - algunas contradictorias - añade complejidad en la caracterización, y permite al narrador irónico mantener su distancia y su aparente neutralidad. A este respecto, Davis comenta:

To attain any degree of real complexity (...) [Waugh] was forced to multiply, to develop concurrently several points of view and narrative strands. Whenever he did not do so, his work was least successful.²³

Otro crítico, James Hall, menciona en un artículo la frecuencia con que encontramos opiniones de unos personajes sobre otros en la ficción de Waugh:

Many, sometimes a majority of the characters in the comic novels do nothing except talk about the main characters. (...) The earlier characters need these commentators, heard or unheard, to give their effects resonance, and respond to their echoes by trying to be what others say they are.²⁴

En *A Handful of Dust* es donde Waugh utiliza más conscientemente este recurso dramático para introducir a los personajes principales, Tony y Brenda: antes de que se les vea actuar y hablar recibimos información sobre ellos a través de otros personajes, concretamente Mrs Beaver y Jock Grant-Menzies. John Beaver ha sido invitado a Hetton y desea informarse sobre sus anfitriones. Así, su madre le informa:

'She's lovely, he's rather a stick. (...) She was Brenda Rex, Lord St Cloud's daughter, very fair, underwater look. People used to be mad about her when she was a girl. Everyone thought she would marry Jock Grant-Menzies at one time. Wasted on Tony Last, he's a prig. I should say it was time she began to be bored.'²⁵

23. Davis (1989), pp. 58-9.

24. Hall (1961), p. 46.

25. HD, p. 9.

Además de ofrecernos una primera aproximación - válida, pues la "auto-traiición" que caracteriza los discursos de Mrs Beaver no afecta a su credibilidad, antes al contrario - del carácter de ambos personajes, nos adelanta el desarrollo de la trama, apuntando a la tragedia que se va a desencadenar: "it was time she began to be bored". Y es, en efecto, el aburrimiento de Brenda lo que provoca su actitud. "I just thought it might be fun to eat someone else's food for a bit",²⁶ dirá en su primera conversación con Tony.

Mrs Beaver no sólo adelanta la tragedia inminente, sino incluso el desenlace final, al reseñar que Brenda se debería haber casado con Jock. Este hecho da unidad al proceso de información previa. Efectivamente, el segundo testimonio antes de la presentación de la pareja corre a cargo de Jock, amigo de ambos. Su tratamiento de Tony, sin embargo, es diferente:

'I've never met Brenda.'

'You'll like her, she's a grand girl. I often think Tony Last's one of the happiest men I know. He's got just enough money, loves the place, one son he's crazy about, devoted wife, not a worry in the world.'²⁷

Coincide la opinión favorable sobre Brenda, pero a Tony se le contempla desde otro ángulo, el del amigo sanamente envidioso: según el punto de vista de Jock - que fue prometido de Brenda - Tony lo tiene todo. Esta afirmación también es coherente con el planteamiento de tragedia clásica que aporta *A Handful of Dust*: el protagonista es un hombre bueno, sin grandes vicios, que como consecuencia de su ceguera para detectar y enmendar males menores desemboca en un final fatídico. Y una exigencia de la "catarsis" que provoca toda tragedia es la situación de bienestar inicial en el protagonista. Así, el testimonio de Jock nos predispone para lo que vamos a encontrar posteriormente.

La expresión "devoted wife", vista desde la perspectiva *machista* de Jock, contrasta con el "it was time she began to be bored" de Mrs Beaver. Ambas contribuyen a crear el clima de que hablamos. Igualmente Jock avanza en su discurso directo una parte de la trama, al declarar a Beaver: "You'll like her". La expresión por sí sola es inocente, pero encuentra su plena significación en las páginas siguientes.

26. HD, p. 17.

27. HD, p. 12.

Otras evidencias de caracterización cruzada son, por ejemplo, el frío resumen que Brenda hace de su vida en Hetton ante su hermana Marjorie:

‘What’s the news at Hetton?’

‘All the same. Tony madly feudal. John Andrew cursing like a stable boy.’²⁸

Tal distanciamiento de su hijo prepara al lector para el asombroso “thank God”²⁹ que Brenda pronuncia al despejarse la duda sobre cuál de los dos “John” de su vida había fallecido, a la vez que supone un indicador textual que explica la naturaleza de las relaciones madre-hijo.

En la misma novela, tres personajes diversos opinan sobre John Beaver. Por parte de su madre, los elogios sobre las supuestas virtudes de su hijo ponen al lector en guardia:

‘Of course he’s always been very much in demand and had a great number of friends, but that isn’t the same thing. (...) He’s got a very affectionate nature, but he’s so sensitive that he hardly ever lets it appear.’³⁰

Por los antecedentes textuales que llegan de Mrs Beaver, el lector conoce su capacidad para juzgar a las personas, pero también su hipocresía y su rapacidad. Teniendo en cuenta que estas palabras se pronuncian en una conversación telefónica con una de sus clientes, parece una defensa de su hijo ante los fracasos sociales de años pasados. La veracidad, pues, no está garantizada, por lo que este texto se distancia de lo que hemos denominado definición directa.

Una opinión más coherente con lo que demuestra Beaver a través de sus palabras y acciones es la pronunciada por Marjorie: ‘But, really, Brenda, he’s such a *dreary* young man.’³¹ Y, como contrapunto, citemos la clarividente opinión de John Andrew, el personaje más sincero de la novela, en su conversación con la nodriza:

‘I think Mr Beaver’s a very silly man, don’t you?’

‘I’m sure I don’t know.’

28. HD, p. 39.

29. HD, p. 118.

30. HD, p. 58.

31. DE, p. 51.

'I think he's the silliest man who's ever been here.'

'Comparisons are odious.'

'There just isn't anything nice about him. He's got a silly voice and a silly face, silly eyes and silly nose,' John's voice fell into a liturgical sing-song, 'silly feet and silly toes, silly head and silly clothes.'³²

El énfasis con que se lleva a cabo esta "descripción" confirma lo que de Beaver se conoce en esas aún primeras páginas de la novela. John Andrew retrata con similar intuición a otros personajes, y - una vez que se interpretan los imaginativos añadidos a sus caracterizaciones - proporciona clarividentes retratos morales.

Otros ejemplos abundantes de este tipo de caracterización se encuentran en *Brideshead Revisited*, donde la actuación de los miembros de la familia Marchmain es precedida por los testimonios de Jaspers, Sebastian y Anthony Blanche sobre cada uno de ellos. Jaspers le refiere a su primo Charles la irregular situación de la familia Marchmain desde la perspectiva distanciada del murmurador consumado³³. Sebastian manifiesta el miedo a que su familia acabe por alejar a Charles de su lado, y define con inexplicable cinismo a cada uno de sus familiares. Anthony Blanche, por su parte, dedica la porción más importante de su preparada conversación con Charles para retratar con una agudeza malevolente a las dos generaciones de la familia.³⁴ Tales testimonios preparan a Charles y al lector por él guiado para el posterior contacto individualizado con cada uno de los Marchmain, por el que se autorrevelarán mediante sus propias acciones, palabras y relaciones.

4.2.2. Relaciones entre personajes

En cuanto a la caracterización por medio de las *relaciones* entre los personajes, es digno de mención el recurso de Waugh a la figura del doble. Es uno de los aspectos que Rimmon-Kenan denominaba *refuerzo por analogía*. Jeremy Hawthorn, por su parte, defiende la tesis de que en la novela y drama del siglo XX abundan personajes protagonistas que se encuentran divididos, seres contradictorios y complejos. Habla del método en que se expone literariamente el conflicto entre mundo y personaje: por un lado, los

32. HD, p. 28.

33. Cfr. BR, pp. 42-3.

34. Cfr. BR, pp. 50 y ss.

monólogos interiores y otras técnicas de introspección; por otro, "outwards", objetivándolos en dobles o personajes paralelos.³⁵

Dado el gusto de Waugh por la objetivación externa del conflicto, este segundo método "hacia afuera" es coherente con su estilo. Algunos críticos han mencionado el uso de dobles que complementan o contrastan con el protagonista. Así, Davis afirma:

An even clearer indication of Waugh's technique of reinforcement by repetition is his use of the double, ranging from the Boots in *Scoop* to Guy Crouchback's three counterparts of *Sword of Honour*.³⁶

Así, podemos encontrar ciertos dobles de Paul Pennyfeather en *Decline and Fall*: Grimes como su *alter ego* mundano, que le comienza a revelar indirectamente su propia tendencia al placer terreno, y Prendergast como el paralelo de la inadaptación al mundo que el mismo Paul padece. Más clara aún es la pareja de protagonistas de *Black Mischief*, Basil Seal y Seth, que representan una imagen en negativo el uno del otro, el idealista y el mundano, el salvaje que anhela la civilización y el civilizado que goza del salvajismo, influyéndose mutuamente. John Plant, de *Work Suspended*, tiene su doble en Atwater, y Tony Last se identifica con la ingenuidad del Dr Messenger al asociarse con él en la desesperada búsqueda de una ciudad ideal. Charles y Sebastian forman igualmente una pareja complementaria en *Brideshead Revisited*. En la composición de Guy Crouchback, protagonista de la trilogía *Sword of Honour*, se alcanza el máximo desarrollo de esta técnica, pues el designio inicial de Waugh era realzar en cada libro de la trilogía a un personaje central que pudiera hacer pareja con el protagonista global. Davis lo explica así:

The movement of the main story involves the related process of stripping away Guy Crouchback's illusions about the institutions of country, regiment, and class; of building in him a sense of his contact with humanity; and of releasing him from his spiritual paralysis. To illustrate and point up these processes, Waugh uses a series of comic scapegoats or doubles to embody and thus dispel Guy's illusion: Apthorpe is a parody of the old soldier, Ivor Claire as detached aristocrat, and Ludovic as thrall, at least in his preposterous novel, to the

35. Cfr. Hawthorn (1983), pp. 135 y ss.

36. Davis (1989), p. 59.

idea of the type of woman who, like Guy's faithless wife, symbolizes the amoral grace and beauty of the 1920's.³⁷

Este modo de caracterizarse por semejanzas y contrastes del protagonista con otro personaje es, indudablemente, una fuente compleja y rica de caracterización indirecta. Adquiere nuevos matices en el caso de la relación entre el capitán Charles Ryder y su subalterno Hooper, por el hecho de que es Charles el que narra en primera persona tal relación. En palabras de Beaty:

Their uncomfortable connection (...) stimulates, in a negative way, many of Charles' positive thoughts. Waugh evidently realized that by creating Hooper as a foil he had hit upon a shrewd technique for enabling his first-person narrator to define himself obliquely.³⁸

En efecto, Hooper representa todo aquello que Ryder (y Waugh) denigra en la figura del "common man" del siglo XX: inculto, fruto de una educación utilitarista, sin sentido de la tradición, del arte, de la historia o de los valores heroicos bajo los que Ryder se educó, no respeta la autoridad, pero tampoco sabe hacerse respetar por sus inferiores. Con todo, Charles nota la ironía de que, a pesar de la antítesis de sí que representa Hooper, siente hacia él "a feeling which almost (amounts) to affection".³⁹ Es un primer rasgo que prepara al lector para la sorpresa final en la caracterización de Ryder al término de la novela, tal como mencionaremos al hablar de los característicos giros de expectativas que se producen en los desenlaces de Waugh.

En relación con la cuestión del doble nos encontramos a menudo en las novelas de Waugh lo que podríamos denominar *personaje-oráculo*, cuya actuación y cuyas palabras sirven para que el protagonista llegue a reflexionar sobre aspectos de su personalidad que hasta entonces ignoraba.

Por tanto, la relación del protagonista con el personaje-oráculo proporciona un mayor conocimiento propio por parte del primero, en el que la ironía no está muy presente, ya que el narrador aporta esa nueva información paralelamente al autodescubrimiento del propio protagonista. Por tanto, esta modalidad de caracterización a través de las relaciones con otro personaje es más propia de las novelas posteriores de Waugh, menos cargadas de

37. Davis (1989), p. 63.

38. Beaty (1992), p. 156.

39. BR, p. 13.

ironía, al menos, en lo que respecta a la caracterización del personaje principal.

El ejemplo más característico es Anthony Blanche, sibilino personaje de *Brideshead Revisited*. Aparentemente ajeno al desarrollo del conflicto central, Blanche efectúa tres apariciones importantes en la novela, en las que conjuga cierta animosidad en la descripción de algunos personajes con una gran clarividencia para retratar a su interlocutor, Charles, y para ponerle de manifiesto sus debilidades. Como dice Beaty,

Blanche's most important contribution to the novel's irony lies in his startling, often highly critical, remarks about other characters, for his negative opinions tend to qualify Charles's sentimental, romanticized perspective. (...) His insight about Sebastian and his teddy bear, like his observations on the destructive impact of "charm" and Charles's artistic failure, show Blanche to be a shrewd psychoanalyst.⁴⁰

El carácter de personaje-oráculo de Blanche no es algo improvisado. De modo simbólico, una de las primeras extravagancias que vemos obrar a Blanche es la recitación de *The Waste Land* desde una terraza, declamando precisamente los versos correspondientes a Tiresias, lo cual implica así el papel de oráculo que representará en la trama de la novela. Su ambigüedad sexual es un atributo más que refuerza la referencia al vidente de Eliot.⁴¹

Otros personajes-oráculo son Silenus (*Decline and Fall*), que revela a Paul su inadecuación para adaptarse al mundo;⁴² Father Rothschild (*Vile Bodies*), que analiza certeramente el problema que atraviesan las generaciones jóvenes de las que habla la novela;⁴³ Mr Crouchback (*Sword of Honour*), que diagnostica la pereza espiritual de su hijo Guy,⁴⁴ y Mme. Kanji (*Sword of Honour*, únicamente en *Unconditional Surrender*), quien proporciona a

40. Beaty (1992), p. 159.

41. Tiresias es un personaje mitológico griego que aparece en el poema de T.S. Eliot *The Waste Land*, actuando en ocasiones como testigo imparcial del cúmulo de imágenes fragmentadas que se suceden en el poema, representativas de la crisis de la mente humana. Ciego y bisexual, con dotes proféticos, Eliot lo describe como "the most important personage in the poem, uniting all the rest".

42. DF, pp. 206-9.

43. VB, p. 132.

44. SH, p. 440.

Guy la última revelación de la novela: sus infantiles motivaciones para embarcarse en la guerra.⁴⁵

Este recurso a un personaje-oráculo, enriquece el retrato de personajes, al tiempo que proporciona un toque de indeterminación ("cynical wisdom"⁴⁶ en el caso de Blanche) que favorece la complejidad del proceso caracterológico.

En cuanto a otros efectos caracterizadores de las relaciones entre los personajes, queremos llamar la atención hacia el peculiar efecto que tiene la creación de un mundo ficticio intertextual que se recrea de nuevo en las novelas de Waugh. Desde su primera novela, Waugh creó una serie de personajes representantes de la alta sociedad londinense que reaparecen en las restantes novelas - en ocasiones, como una mera mención - hasta la última obra ficticia de Waugh. Iain Gale interpreta este recurso así:

The characters from one book frequently reappear in another - often with completely different central figures - thus creating the illusion of a completely self-contained world within the books, forever functioning behind the scenes against which Waugh's complex dramas are played.⁴⁷

En apartados anteriores vimos la motivación personal de Waugh para recurrir a este método en forma de sus consejos a Nancy Mitford, que resumimos en las siguientes palabras: "Never kill your characters. (...) The huge 'canvas', the crowded cast, have less to offer than the constant, intense observation of a single limited milieu".⁴⁸

La reaparición de los mismos personajes en sucesivas novelas aporta, para Hall, nuevos atributos a los mismos:

Waugh's [characters] cultivate their oddities and mix them through their whole lives. New details evolve with every reappearance. Minor characters often become comic by a density of detail only slightly exaggerated.⁴⁹

45. SH, pp. 565-6

46. Beaty (1992), p. 159.

47. Gale (1990), p. viii.

48. Waugh (1960) "Don't tell Alfred, by Nancy Mitford," *London Magazine*, December, en Gallagher (1984), pp. 553-4.

49. Hall (1961), p. 57.

Estos personajes, superpuestos unos a otros, crean también una ilusión de familiaridad en el lector. Un caso claro es Lady Metroland, que aparece en la primera novela de Waugh como Margot Beste-Chetwynde y juega un papel fundamental en el desarrollo de la acción. En la segunda, *Vile Bodies*, mantiene su conexión con los negocios de prostitución;⁵⁰ está casada por conveniencia con Lord Metroland, aunque mantiene sus relaciones con Alistair Trumpington. En *Black Mischief*, continúa organizando fiestas y recibiendo visitantes; en *A Handful of Dust* y *Scoop*, Margot sigue siendo el prototipo de *socialite*, aunque en *Scoop* nos enteramos de que también patrocina obras de caridad, y se relaciona con Julia Stitch. En *Work Suspended* visita una galería de arte en la que el padre de John Plant da una fiesta, y en *Brideshead Revisited*, es ella quien organiza la fiesta en honor de la exposición pictórica de Ryder a su regreso de Sudamérica. En *Put Out More Flags* sabemos que ha cerrado su casa de Londres - que será destruida por las bombas - y se ha instalado en el Ritz. En esta novela organiza el matrimonio de su hijo Peter, e invita a comer a Alistair y a Sonia. Su relación con Basil Seal parece haber mejorado respecto a la manifestada en *Black Mischief*, donde le prohibía asistir a sus fiestas. En el último relato escrito por Waugh, *Basil Seal Rides Again*, conocemos que Margot ha vivido en el Ritz desde la guerra y se ha convertido en una anciana decrepita y adicta a la televisión. En otros relatos breves anteriores - "Out of Depth", "Period Piece", y "Excursion in Reality" - se la menciona celebrando fiestas o invitando a huéspedes.

Además de los otros motivos ya apuntados, la recurrencia de muchos de estos personajes, que pasan de ser protagonistas a ser parte del decorado en otras novelas, también puede contemplarse como un intento de retratar un ambiente social determinado y de darle profundidad dramática que trascienda a su problemática concreta. Y esta hondura se procura no tanto a través de una profundidad psicológica en los personajes - lo cual no se empieza a dar hasta *A Handful of Dust*, y sólo en los protagonistas - sino más bien a través de unas complejas relaciones entre personajes. Esta es la idea que Davis encuentra ejemplificada en *Vile Bodies*, la novela de Waugh cuyos personajes son más superficiales, pero a la vez una obra donde las relaciones entre ellos son altamente complejas:

50. El conocimiento de esta condición proporciona claves para entender algunos *understatements* pronunciados en la novela. Esto demuestra el valor, un tanto cómico, que Waugh concedía a la intertextualidad de sus novelas.

By superimposing a series of cardboard figures one over the other, Waugh creates something more than a pack of cards. The epigraph from Lewis Carroll, denying that the characters are real, fits *Vile Bodies*: Simon Balcairn, Agatha Runcible, Miles Malpractice, Archie Schwert, and the rest are individually trivial; put together in action and going each to a depressing end, they give an impression of a generation doomed, frustrated, and futile.⁵¹

4.3. EL NARRADOR

4.3.1. *Distancia narrador - protagonista*

Muchos autores han mencionado la peculiar distancia entre el narrador implícito de las novelas de Waugh y sus personajes,⁵² distancia que favorece la separación emocional del satirista o del autor irónico. Sin embargo, de todos ellos quizá el estudio más profundo de la relación entre el narrador y el personaje (especialmente el personaje protagonista) en las novelas de Waugh ha sido realizado por William Cook.

Según este teórico, Waugh introduce desde *Decline and Fall* la técnica del narrador implícito (que llama *narrator persona*) como medio de ganar un distanciamiento de autor tanto artístico como emocional con respecto al personaje. De este modo es capaz de satisfacer el requisito satírico de "exit author" y ejecutar un ataque irónico contra la sociedad moderna. En el centro del tema y de la narración está el personaje principal (*character-persona*), un ingenuo continuamente perseguido por el mundo hostil. Aunque el narrador parece simpatizar con el *ingénu*, el énfasis recae en sus penalidades antes que en la denuncia del mundo moderno.

En *Vile Bodies*, por el contrario, el narrador está absolutamente distanciado de los personajes y situaciones, y desde esa posición lanza un ataque cáustico a las locuras y corrupción de la civilización contemporánea. No hay

51. Davis (1989), p. 59.

52. Véase, por ejemplo, Beaty (1992), Bradbury (1964), Carens (1966), Cook (1971), Davis (1989), Doyle (1969), Garnett (1990), Heath (1982), Lane (1981), Littlewood (1983), Lodge (1971), McCartney (1987), McDonnell (1988).

apenas identificación con el héroe, que existe sobre todo como elemento unificador de los diversos episodios. Esta vez, el narrador se inclina más hacia la crítica social, y su compasión por el personaje es nula.

En *Black Mischief*, el narrador controla armónicamente su relación con el héroe, Basil Seal, que esta vez ya no es un *ingénu*. Cook describe esta relación como un movimiento de *attachment-detachment*, lo cual permite a Waugh alternar sátira cruel y cómica.

En *A Handful of Dust*, el equilibrio entre narrador implícito y personaje central alcanza su primera culminación. La historia del héroe permite la progresión narrativa y la unidad de argumento y trama. El narrador se ausenta en ocasiones de la narración, no sólo para alcanzar un efecto dramático, como en *Black Mischief*, sino sobre todo para intensificar la identificación del lector con el héroe. La tensión que se crea por el conflicto entre el distanciamiento del narrador y su compasión emocional con el protagonista, unido al crudo realismo aún tras los hechos más increíbles, lleva a esta novela a un grado máximo de pesimismo, al tiempo que con ella alcanza Waugh unas altas cotas de elaboración artística.

Cook llama a la relación del narrador implícito y el protagonista en *Scoop* "a tandem-like relationship (...) which results in an extended comic routine complete with straight man and fall guy".⁵³ El héroe cómicamente ingenuo y el narrador traviesamente malicioso se combinan para construir la única novela cómica de Waugh en sentido puro.

En *Put Out More Flags*, el narrador está en una posición más cercana a los acontecimientos y se muestra compasivo incluso hacia personajes menores, que en esta novela llegan a cobrar importancia temática.⁵⁴ Este proceso de identificación culmina en la novela en primera persona *Brideshead Revisited*, donde el personaje de Charles Ryder adquiere tres niveles de representación: el narrador ("now I"), el personaje-narrador ("intermediate I") y el personaje ("then I"). Para Cook, la cercana identificación del narrador con el personaje, tanto en narrativa como en tono, invalida el intrínseco potencial irónico del "intermediate I".⁵⁵

53. Cook (1971), p. 340.

54. En efecto, el tema de esta novela se podría resumir como la responsabilidad moral del individuo hacia la sociedad, planteada en una época de conflicto bélico. Así, los personajes que buscan reafirmar su individualidad por encima de todo, Cedric Lyne y Ambrose Silk, son los grandes perdedores en el mundo que retrata la novela.

55. Cfr. Cook (1971), p. 342.

Al llegar a la trilogía *Sword of Honour*, Waugh ha aprendido a manipular la relación entre narrador implícito y protagonista para alcanzar una doble visión variable: el narrador es el "constructor" externo de la novela y adopta una perspectiva irónica ante el protagonista, pero a la vez es capaz - especialmente al final de la última entrega de la trilogía - de alcanzar una casi completa identificación con el héroe, Guy Crouchback. Como resultado, el narrador mantiene una visión irónica de la sociedad y constantemente proyecta la evidencia del fracaso de Guy en realizar sus ideales iniciales; pero, a la vez, el narrador puede explícitamente solidarizarse con el héroe hasta el punto de afirmar la superioridad de aquellos ideales sobre la decadencia de la civilización moderna. De este modo, la ironía se mantiene equilibrada, y el efecto de este equilibrio narrativo es transmitir un mensaje que, de modo realista, reconoce que el héroe está de antemano predispuesto a sufrir desengaño; pero al mismo tiempo extiende su simpatía a realidades menos caballerescas pero no menos nobles, en favor de lo que Cook llama "a resigned and compassionate wisdom".

En definitiva, Cook contempla la obra de Waugh desde el punto de vista de la relación entre narrador implícito y personaje principal, y concluye que las novelas del autor constituyen un progresivo aprendizaje y perfeccionamiento en lo referente al desarrollo narrativo, al control del tono y a la armonización del tema con ambos.

Después de Cook, Davis es, a nuestro juicio, el autor que más detenidamente aborda esta relación narrador/personajes, siendo la relación de aquél con algunos personajes principales no protagonistas fundamentalmente de desapego. Davis sostiene que el narrador de Waugh ve con una indulgencia teñida de menosprecio los deslices y miserias de los personajes:

He could view without apparent shock or disapproval the deprivations of Basil Seal or Kätchen; the passions of Captain Grimes, Ambrose Silk, and Anthony Blanche; and the callousness of Mrs. Beaver and Mr. Youkoumian.

His tolerance had essentially the same root as his lack of empathy. He once wrote, "as happier men watch birds, I watch men. They are less attractive but more various" (*Tourist in Africa*, 12) and his attitude toward them and toward everyone outside his sympathies was essentially that of an observer toward a specimen.⁵⁶

56. Davis (1989), pp. 56-7.

De todos modos, este comentario nos parece demasiado radical. Si bien ésta era la actitud típica - propia de un ironista - hacia muchos de los caracteres, el narrador de Waugh también manifiesta cierta simpatía hacia personajes moralmente censurables. Así, el tratamiento de personajes como Virginia Crouchback, Ambrose Silk o Angela Lyne está muchas veces cargado de ternura y de cierta comprensión, a juzgar por la escasez de técnicas de autoexposición (que estudiaremos más adelante) en la composición de sus rasgos de atribución y por la presentación de puntos de vista que justifican una determinada actuación de los mismos.

4.3.2. *Giro en las expectativas*

En lo que respecta al ensayo de narrador en primera persona efectuado por Waugh en su novela de 1945, Davis afirma que "Greene's practice was very close to Waugh's in *Brideshead Revisited*".⁵⁷ Si repasamos en las diversas reseñas que Waugh escribió sobre Greene, encontramos una alusión explícita al modo de utilizar un personaje narrador. Así, Waugh alaba a Greene por la substitución del narrador omnisciente e impersonal por

a chief character giving his distorted version; a narrator who is himself in course of evolution, whose real story is only beginning at the conclusion of the book, who is himself unaware of the fate we can dimly foresee for him.⁵⁸

Este "comenzar al final del libro" da la clave para la interpretación de *Brideshead Revisited*, cuya última frase, que marca la confluencia del tiempo del narrador con el tiempo de lo narrado, da un giro radical a la actitud del protagonista ante la historia que acaba de narrar. "You look unusually cheerful today" es una revelación (también externa, pues no la refiere el mismo narrador de sí mismo, sino otro personaje que ve a Ryder desde fuera) que contrasta con la conclusión que se amagaba sólo una página antes en la novela, la de un Ryder desconsolado ante el derrumbamiento de sus ilusiones humanas.

Esta técnica de "twist on the reader's expectations" nos remite a destacar el peculiar juego de ironía verbal al que nos somete el narrador de

57. Davis (1989), p. 85.

58. Gallagher (1984), p. 404. Se trata de la reseña de *The End of the Affair*.

Waugh cuando aporta información sobre personajes. En ocasiones adopta una pose de ingenuidad que contrasta con el posterior desarrollo de los acontecimientos, y se ampara en la momentánea desinformación sobre algunos rasgos decisivos de los caracteres. En palabras de Beaty, "the narrator operates as a calculating ironist himself, deliberately misleading the reader to false assumptions".⁵⁹

Así, en la primera presentación de Brenda y Tony Last, después de que Brenda afirme que es absurdo mantener una casa tan grande si nunca traen invitados a ella, y Tony pronuncie un discurso sobre la primacía de las obligaciones heredadas, el narrador no aporta más datos sobre la índole de las relaciones entre los esposos. En su lugar denomina este tipo de conversaciones que hemos presenciado "scenes of domestic playfulness",⁶⁰ con lo cual malinterpreta deliberadamente la verdadera significación de la misma. Un poco más adelante el narrador prosigue ignorando la verdadera tensión que se está formando entre ambos, cuando, tras referir la trivialidad de los pasatiempos que practica la pareja, el narrador comenta:

What with Brenda's pretty ways and Tony's good sense, it was not surprising that their friends pointed to them as a pair who were pre-eminently succesful in solving the problem of getting along well together.⁶¹

Dado que la doblez del narrador no es fácilmente detectable hasta que se lee retrospectivamente, no es de extrañar que Cyril Connolly, tras leer sólo la primera entrega de la versión seriada, creyera que ésta trataba "all about a happy country family".⁶²

En otras ocasiones, el narrador socava con una palabra o expresión la idea que parecía estar transmitiendo, con lo que efectúa un instantáneo revés de significado. Así, cuando describe que "various courageous Europeans" fueron a Ishmaelia "furnished with suitable equipment" parece estar alabando su sentido práctico, pero al relacionar en qué consiste este material ("cuckoo clocks, phonographs, opera hats, draft-treaties and flags of the nations which they had been obliged to leave"⁶³) el significado de "suitable"

59. Beaty (1992), p. 103.

60. HD, p. 18.

61. HD, pp. 24-5.

62. Sykes (1977), p. 138.

63. Sc, p. 74.

sufre alteración. Igualmente, para censurar el cristianismo vivido en Ishmaelia, comenta que

the better sort of Ishmaelites (...) will not publicly eat human flesh, uncooked, in Lent, without special and costly dispensation from their bishop.⁶⁴

En la introducción de dos personajes de la nobleza que aparecen en *Vile Bodies*, Waugh vuelve a distorsionar el tono con el que aparentemente comienza a presentarles:

At Archie Schwert's party the fifteenth Marquess of Vanburgh, Earl Vanburgh de Brendon, Baron Brendon, Lord of the Five Isles and Hereditary Grand Falconer to the Kingdom of Connaught, said to the eighth Earl of Balcairn, Viscount Erdinge, Baron Cairn of Balcairn, Red Knight of Lancaster, Count of the Holy Roman Empire and Chenonceaux Herald to the Duchy of Aquitaine, 'Hullo,' he said. 'Isn't this a repulsive party? What are we going to say about it?' for they were both of them, as it happened, gossip writers for the daily papers.⁶⁵

Otras veces es sólo una palabra la que altera significativamente las expectativas del lector en la descripción de algún signo de ser, actuar o relación de un personaje. En el caso de dos ancianas que aparecen en *Vile Bodies*, el narrador describe su posición en el camarote del barco donde intentan dormir para sobrellevar el temporal:

Kitty Blackwater and Fanny Throbbing lay one above the other in their bunks rigid from wig to toe.⁶⁶

De este modo, la sustitución del vocablo acostumbrado en el modismo, "head", por "wig", traza una imagen completamente novedosa y sirve de apoyo a otros rasgos de caracterización que se han predicado de las dos ancianas.

En otras ocasiones, Waugh emplea este giro significativo al final de la novela, en la que el narrador aporta una conclusión muy breve que altera la caracterización del personaje en algún tipo de signo. En nuestra opinión, un ejemplo eminente es el final de *Scoop*, fruto de una cuidada estructura narra-

64. Sc, p. 74.

65. VB, p. 50.

66. VB, p. 14.

tiva, de una búsqueda de unidad y economía verbal, de la inserción de referencias literarias intertextuales e intratextuales y de referencias sociales contemporáneas,⁶⁷ todo ello unido al ejercicio de la insinuación. Así, el narrador concluye la novela mostrándonos a William Boot, que tras sus aventuras africanas se ha recluido de nuevo en su mansión y desea no volver a mezclarse con el mundo exterior:

Before getting into bed he drew the curtains and threw open the window. Moonlight streamed into the room.

Outside the owls hunted maternal rodents and their furry brood.⁶⁸

“Maternal rodents and their furry brood” se refiere al objeto de su artículo periódico sobre “vida natural” que acaba de escribir. Para entender esta conclusión nos debemos remontar al comienzo de la novela, donde Lady Stitch, el personaje que desencadena la acción, se encuentra en su dormitorio simultaneando diversas actividades, entre las que se encuentra la supervisión de un joven pintor:

An elegant young man at the top of a step ladder was painting ruined castles on the ceiling.

En un momento dado, Mrs Stitch le reprende:

‘You’re putting too much ivy on the turret, Arthur; the owl won’t show up unless you have him on the bare stone, and I’m particularly attached to the owl.’⁶⁹

La referencia implícita es a *An Elegy Written in a Country Churchyard*, de Thomas Gray: “Save that from yonder ivy-mantled tower / The moping owl does to the moon complain”, lo cual encaja con el carácter dieciochesco del decorado. Pero aún podemos trascender a otro plano, el de referencias intratextuales. No en vano, las últimas palabras de la novela, que hemos citado, hacen referencia a la luna y a la lechuza, para contrastar la precaria

67. Esto se muestra en la figura del pintor que mencionaremos en el próximo ejemplo, basado en Rex Whistler, según ha admitido la propia Lady Diana Cooper, modelo para Lady Stitch (Cfr. McDonnell (1986), p. 183). Este personaje, cultivador de un estilo que conjugaba el Wren, Clasicismo y Gótico con un toque de Rococó, decoró algunas habitaciones de Lady Diana, y gozaba de su aprecio.

68. Sc, p. 222.

69. Sc, p. 7.

tranquilidad del pusilánime protagonista, William Boot, con los peligros que en el futuro puede acarrear la vida. Dado que Mrs. Stitch es el agente que pone en marcha la concatenación de sucesos en la novela (el *destinatario* greimasiano), no es arriesgado afirmar que su identificación con la lechuza ("I'm particularly attached to the owl") simboliza el riesgo de cambio y devenir que acecha a los inocentes como William, aferrados a una nostalgia del pasado que inevitablemente sufrirá alteración.

Jeffrey Heath añade una posible interpretación más de este episodio, y es la relación de la luna con la diosa Diana,⁷⁰ que en su versión romana se le atribuyen dos funciones: diosa de la luna y diosa cazadora. Ambas facetas se unirían en esta escena final de *Scoop* que comentamos, donde tras la luz de la luna se describe la acción cazadora de la lechuza. Por tanto, esta interpretación corrobora la densidad de significado y de alusiones que encierran unas líneas aparentemente irrelevantes como las comentadas.

Además de *Scoop* y *Brideshead*, otros claros ejemplos de un giro significativo del narrador al final de la novela se dan en *Decline and Fall*, que también muestra al protagonista introduciéndose en la tranquilidad de su lecho, protegiéndose contra los peligros del mundo tras una pantalla de erudición e indiferencia;⁷¹ en *The Loved One*, en que Dennis obtiene su peculiar visión poética ("for that moment of vision a lifetime is often too short"⁷²) a raíz de sus macabras experiencias como incinerador de mascotas y de seres humanos; y en *Sword of Honour* cuando la última frase de la obra proporciona un sumario sobre la vida de Guy Crouchback de interpretación irónica ("things have turned out very conveniently for Guy"), si bien tal frase se expresa por boca de un personaje cuya peculiar atribución contribuye a la ambigüedad.

4.3.3. *Descripciones*

En cuanto a las descripciones físicas, morales, etc. "objetivas" por parte del narrador - típico recurso de la novela tradicional - son en Waugh escasas,

70. Cfr. Heath (1982), p. 134. Como demuestra McDonnell (1986), Lady Diana Cooper es el modelo indiscutible que inspiró el personaje de Mrs. Stitch, admitido por Waugh en diversos escritos no ficticios.

71. DF, p. 216.

72. LO, p. 127.

especialmente en su primera etapa. Waugh no concedía demasiada importancia a los retratos físicos o descriptivos, como demuestra su confusión del color de los ojos de Basil Seal en las dos novelas en que aparece, *Black Mischief* y *Put Out More Flags*: "Through my ineptitude the colour of his eyes changed during the intervening decade", explicará en su carta-prólogo dirigida a Ann Fleming.⁷³

Igualmente, ignoramos el retrato físico de la mayoría de los héroes de Waugh; ni siquiera el de Gilbert Pinfold, que es objeto de una introducción narrativa relativamente extensa. En el mejor de los casos, la información es escasa; de Adam Fenwick-Symes, por ejemplo, el narrador destaca lo común de sus aspecto:

There was nothing particularly remarkable about his appearance. He looked exactly as young men like him do look.⁷⁴

Sin embargo, Waugh incurre en los elementos de una novela más tradicional conforme avanza en su carrera, entre los que se podría incluir una mayor preocupación descriptiva. Así, la heroína de *Helena* es uno de los personajes wavianos que recibe una descripción física más detallada:

The Princess was taller and lighter than the general taste required; her hair, sometimes golden in the sunlight, was more often duller copper in her cloudy home; her eyes had a boyish melancholy.⁷⁵

Anteriormente, en *A Handful of Dust*, encontramos ciertos personajes no protagonistas cuyo aspecto externo revela alguna característica esencial: así, Dr Messenger es objeto de una descripción inusualmente detallada en comparación con el resto de los personajes de la novela:

Dr Messenger, though quite young, was bearded (...). He was also very small, very sunburned and prematurely bald; the ruddy brown of his face ended abruptly along the line of his forehead, which rose in a pale dome; he wore steel-rimmed spectacles and there was something about his blue serge suit which suggested that the wearer found it uncomfortable.⁷⁶

73. Prólogo a "Basil Seal Rides Again", en WS, p. 253.

74. VB, p. 13.

75. H, p. 13.

76. HD, p. 157.

Lo mismo sucede con Thérèse de Vitré, la joven con la que Tony tiene un romance a bordo del crucero.

a forlorn figure almost lost among furs and cushions and rugs; a colourless little face with dark eyes. (...)

She was eighteen years old; small and dark, with a face that disappeared in a soft pointed chin so that attention was drawn to the grave eyes and the high forehead; she had not outgrown her schoolgirl plumpness and she moved with an air of exultance.⁷⁷

Estas descripciones son más bien excepcionales en el contexto de la novela, y se integran en el capítulo V, "In Search of a City" (partes I y II), en que el método narrativo sufre un cambio considerable, pues se abandona la técnica episódica de breves escenas dialogadas y se adopta un modo narrativo-descriptivo más detallado, que recuerda al adoptado posteriormente en *Brideshead Revisited*, donde sí que abundan las descripciones del narrador en comparación con el resto de las novelas de Waugh.⁷⁸ En cualquier caso, las dos descripciones que hemos puesto como ejemplo son bastante sucintas y revelan detalles físicos que de algún modo redondean y completan la caracterización moral que nos llega más significativamente a través de palabras y acciones.

Otras veces la pincelada descriptiva va acompañada de detalles grotescos o caricaturescos, siendo este recurso muy frecuente en las primeras novelas de Waugh. Desde el punto de vista lingüístico, parte del efecto se logra por adjetivos o adverbios flagrantes. Carens reconoce en Waugh "an extraordinary sense of adjectival incongruity",⁷⁹ y Davis lo explica así:

Waugh's style also bears some marks of the classifier's attitude. Unlike Hemingway, for whom nouns and verbs, things and actions, are of primary importance, Waugh achieved some of the most telling effects by using striking adjectives and adverbs to modify relatively abstract terms.⁸⁰

77. HD, 163.

78. De todos modos, en *Brideshead* tales descripciones pueden interpretarse dentro de la categoría de un personaje hablando de otro personaje, según la licencia que nos permite una narración en primera persona.

79. Carens (1966), p. 59.

80. Davis (1989), p. 57.

Un ejemplo célebre es la catalogación de los jóvenes oxonienses de buenas familias que se encuentran presentes en la orgía con que se abre *Decline and Fall*:

epileptic royalty from their villas of exile; uncouth peers from crumbling country seats; smooth young men of uncertain tastes from embassies and legations; illiterate lairds from wet granite hovels in the Highlands; ambitious young barristers and Conservative candidates torn from the London season and the indelicate advances of debutantes; all that was most sonorous of name and title was there for the beano.⁸¹

Las incongruencias que se dan en la descripción de tales estudiantes reflejan de modo diáfano la característica manipulación lingüística que efectúa el narrador de Waugh, especialmente en las novelas tempranas. Las diversas atribuciones que se predicán de estos personajes colectivos son impredecibles, y se yuxtaponen de modo incongruente para crear una atmósfera caricaturesca desde la primera escena de la novela, preparándonos para la suprema incongruencia de las autoridades académicas, que rezan para que los jaraneros ataquen la capilla ("Oh, please God, make them attack the Chapel"⁸²), y así la multa sea más substanciosa.

Otro tipo de descripciones en las novelas presentan un cierto *carácter metafórico*. Así, Brenda Last es descrita como "a nereid emerging from fathomless depths of clear water", y Beaver es descrito "as cold as a fish".⁸³ Esto nos remite a la cuestión de la existencia de un lenguaje privado presente, entre otros elementos, en las descripciones de personajes de Waugh, tal como lo ha sugerido Jeffrey Heath. Según este crítico, la simbología en las metáforas descriptivas de ciertos personajes responde a un conjunto de motivos que se repite a lo largo de la trayectoria creativa del autor:

Like Eliot's burglar-poet who supplies red meat to distract the hound, Waugh achieves his most telling effects through cadences and allusions "embedded" in a deceptively simple prose.⁸⁴

81. DF, p. 9.

82. DF, p. 10.

83. HD, p. 16 y 51.

84. Heath (1977), p. 330.

Así, Waugh combina simbolismos personales y tradicionales para dar significado a ciertos elementos recurrentes de determinados campos semánticos tales como caballos, automóviles, motocicletas, simios, el cinematógrafo, animales marinos y otros motivos relacionados con el mar, juegos, animales voraces, procesos digestivos, cabezas, sombreros y coronas, la luna, ases, trompetas, casas. Esta clasificación está tomada del artículo de Heath, donde relaciona los diversos motivos recurrentes en la simbología de Waugh, que constituyen un tipo de "lenguaje privado" con repercusiones en la caracterización.

Quizá algunas de las repeticiones simbólicas más destacadas sean las relativas a caballos y a cabezas calvas o coronadas, que adquieren significados de racionalismo obstinado. En *Black Mischief* el narrador dice que el emperador Seth, una cabeza coronada, "gets up on a high horse about Progress"⁸⁵ y tiene una mala caída. Los caballos de la legación, Majesty y Mischief, representan el potencial de la razón y su abuso. En *Helena* se afirma cómo los tres Magos someten sus mentes frías y analíticas a la gracia en el "stable-cave".⁸⁶ Cabezas y caballos confluyen de nuevo cuando Constantino decapita al Apolo de Phidias y sustituye la cabeza por un retrato de sí mismo. A la vez, Constantino dispone de los cuatro clavos santos del siguiente modo:

One of the nails was set as a ray shining from the imperial cranium (...) The second he stuck in his hat. The third he put to a more idiosyncratic use. He sent it to the smith and had it forged into a snaffle for his horse.⁸⁷

Dentro del mismo campo simbólico, es significativo que Helena salga a montar su caballo favorito en la mañana siguiente a su boda. Cuando el narrador escribe que "the saddle-tree solaced her man-made hurt",⁸⁸ está sugiriendo que la iniciación sexual de Helena es precursora de la subordinación de su mente a la mente divina. La joven Helena en su establo con el bocado en la cabeza⁸⁹ representa el sentido común que espera la asistencia de la gracia, sin la que el salto de la fe es imposible.⁹⁰

85. Cfr. BM, p. 131.

86. H, pp. 144-5

87. H, pp. 157-8.

88. H, p. 33.

89. H, pp 28-9.

90. Estas interpretaciones son sugeridas por Heath (1976).

Las cabezas calvas también representan el racionalismo que se erige en árbitro supremo. Mr Baldwin, que interfiere en los asuntos de Ishmaelia, es calvo. También Prendergast, que pierde su fe y posteriormente su cabeza; Collins, el intelectual que aparece en *Brideshead Revisited*, “will be bald before us”, y del mismo Brideshead se dice que “at thirty eight, he had grown heavy and bald”.⁹¹ Mr Samgrass, con su “sparse hair brushed flat”, es un “intellectual-on-the-make” que, a pesar de sus conocimientos de la doctrina católica, tiene “everything except the Faith”.⁹² Doctor Messinger, el iluso explorador demasiado confiado en su experiencia, es también calvo; curiosamente, la última imagen que vemos de él tras su muerte en la novela es la de “water closed over his bald head”,⁹³ a modo de reproche visual ante la obstinación que llevó a Messinger a emprender tan desesperada expedición.

Por otro lado, en los personajes de Waugh el pelo largo adquiere frecuentemente un matiz de salvajismo o primitivismo, como es el caso de Chatty Corner en *Men at Arms*. En palabras de Heath:

It is therefore possible to reduce Waugh's treatment of hair to a sliding scale between poles of ape-man hairiness and total baldness, emblematic of the various attitudes possible in a fallen world. Long hair normally signifies the Yahoo-like instinctive life which resulted from the Fall; bald heads represent too much intellect; both are barbarisms.⁹⁴

Este uso metonímico del aspecto externo, tal como lo definía Rimmon-Kenan, nos remite al otro procedimiento de presentación indirecta, el *entorno*, o lo que desde otro ángulo Todorov define como el recurso al *emblema* dentro de la caracterización, tal como mencionábamos en el apartado anterior. Una de sus aplicaciones más características empleada por el narrador de Waugh es la relación de objetos y pertenencias, signos que indirectamente reflejan los atributos del poseedor. Hasta la fecha, el más completo estudio sobre esta técnica de caracterización lo ha realizado Peter Green, que estudia el empleo de lo que llama “social objective correlatives”

91. BR, p. 267.

92. BR, p. 106.

93. HD, p. 197.

94. Heath (1976), p. 335.

detailing a list of objects or habits connected with them which symbolize their nature and, more particularly, grade them accurately in the social hierarchy.⁹⁵

La relación de objetos decorativos en una habitación es un método frecuente de retratar al poseedor. Así, la habitación de trabajo de Margot en *Decline and Fall* está decorada con objetos fálicos, lo que concuerda perfectamente con los rasgos de ninfomanía que caracterizan a tal personaje y designan la verdadera naturaleza de la "profesión" que ejerce (adelanta, por tanto, rasgos de actuar):

The lights were in glass footballs, and the furniture was ingeniously designed of bats and polo-sticks and golf-clubs. Athletic groups of the early nineties and a painting of a prize ram hung on the walls.⁹⁶

En la misma novela, la descripción de la sala de profesores en Llanaba School es un emblema de la dejadez y escasa categoría humana de su profesorado. Viene a reforzar la reciente afirmación de Fagan en que afirmó 'I have been in the scholastic profession long enough to know that nobody enters it unless he has some very good reason which he is anxious to conceal.'⁹⁷ En efecto, en la *common room* se amontonan objetos incongruentes:

pipes (...), academic gowns (...), golf clubs, a walking stick, an umbrella and two miniature rifles (...) a typewriter (...) a bicycle pump, two armchairs, a straight chair, half a bottle of invalid port, a boxing glove, a bowler hat, yesterday's *Daily News*, and a packet of pipe cleaners.⁹⁸

Otras relaciones emblemáticas de objetos decorativos son la de la habitación de Jenny Abdul Akbar, cuya decoración extravagante de objetos foráneos mal combinados refleja la falsedad grotesca de este personaje;⁹⁹ y la esperpéntica consulta del doctor Akonanga, donde se mezclan "hand-drums, a bright statue of the Sacred Heart (...) a cock, decapitated but unplucked" y otros objetos igualmente desemejantes.¹⁰⁰

95. Green. (1961), p. 92.

96. DF p. 144.

97. DF p. 18.

98. DF p. 21.

99. HD, p. 114.

100. SH, p. 451.

Otra fuente de recursos emblemáticos de caracterización son las bibliotecas de los personajes. Como dice Davis a propósito de Paul Pennyfeather:

At the beginning of the novel, Paul's vocation is conventional. At the end, it is orthodox. The process can be traced in his choice of reading matter.¹⁰¹

En efecto, en el prelude de la novela vemos a Paul leyendo, antes de acostarse, capítulos de *The Forsyte Saga* en lugar del ejemplar, que tiene en préstamo, de *The Eastern Church*. A la mitad de la novela compra un libro de Proust y lee "the new Virginia Woolf", ignorando su Biblia y su *Prayers on Various Occasions of Illness, Uncertainty and Loss, by the Rev. Septimus Bead, M.A., Edimburgh, 1863*, en un momento de máxima indiferencia. Al final de la novela posee un ejemplar propio de *The Eastern Church* de Stanley, y cuando compra *Mother Wales*, del fraudulento Dr. Fagan, coloca ambos libros en la misma balda. En el último párrafo está leyendo una historia eclesiástica antes de irse a la cama, de donde aprende que "the ascetic Ebionites used to turn towards Jerusalem when they prayed" y concluye exclamando "Quite right to suppress them".¹⁰² A través de su elección de libros, Paul manifiesta indirectamente una cierta evolución, que marca "the process by which he learns that contentment depends not on physical location or orientation but on inner stability based on personal preference".¹⁰³

Otras bibliotecas emblemáticas son las de Tony Last y Charles Ryder. La primera refleja la inmadurez del dueño y su amor por las obligaciones de su mansión, que ha convertido en un ídolo. Está compuesta por

a coloured supplement of *Chums* (...), *Bevis*, *Woodwork at Home*, *Conjuring for All*, *The Young Visitors*, *The Law of Landlord and Tenant*, *Farewell to Arms*.¹⁰⁴

La biblioteca de Charles, por otra parte, refleja la situación del joven Ryder que llega a Oxford desposeído de fuertes ideales propios y de afectos, dispuesto a recibir las influencias que constituirán la razón de ser de sus

101. Davis (1989), p. 47.

102. DF, p. 216.

103. Davis, (1989), p. 47. Esta conclusión, sin embargo, nos parece demasiado simplista, y se debe contrastar con las valoraciones del personaje Paul Pennyfeather que hemos hecho en diversos puntos de nuestro trabajo.

104. HD, p. 16.

memorias. Así, sus estanterías responden a la idea que él mismo define antes de relacionar sus contenidos: "my books were meagre and commonplace".¹⁰⁵

Por último, mencionemos un emblema que recurre en las dos novelas de Waugh más claramente apologéticas, *Brideshead Revisited* y *Sword of Honour*: la lámpara que brilla en el sagrario de las capillas de Brideshead y Broome respectivamente. Así, tal lámpara, que no se ha apagado a pesar de las dificultades exteriores, representa la esperanza en un orden divino superior que dé sentido al cúmulo de sucesos caóticos en torno a la vida de los protagonistas:

Something quite remote from anything the builders intended, has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought about at the time; a small red flame (...) relit before the beaten-copper doors of a tabernacle (...) the flame burns again for other soldiers, far from home. It could not have been lit but for the builders and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones.¹⁰⁶

Esta esperanza constituye un atributo del personaje que altera sustancialmente su modo de entender e interpretar los acontecimientos, hasta tal punto que el emblema puede llegar a representar al mismo personaje protagonista. Tanto Charles Ryder como Guy Crouchback conservan esa llama que, a pesar de todo, se mantiene frente a la contingencia de los diferentes incidentes que les rodean.

105. BR, p. 29.

106. BR, p. 331.

5. CARACTERIZACION POR DISCURSO DIRECTO DEL PERSONAJE

5.1. EL DISCURSO DIRECTO DEL PERSONAJE EN LA FICCION DE WAUGH

5.1.1. Productividad del discurso directo

Siguiendo el esquema enunciado anteriormente y estructurado según las fuentes de caracterización, admitimos que el personaje puede aportar información sobre sí mismo a través de sus acciones, sus relaciones con otros personajes y sus propias palabras. Algunos aspectos referentes a las relaciones se vieron al tratar de la información que llega a través de personajes ajenos, especialmente lo referente al papel del doble y del personaje-oráculo. En cuanto a las acciones, la peculiar economía verbal de las novelas de Waugh hace que éstas sean generalmente pertinentes y significativas, y con frecuencia un episodio puede estar construido para justificar o informar sobre un personaje. A menudo, tal construcción se hace en detrimento de la funcionalidad de éste: ya hemos mencionado la “generosidad” con que Waugh desarrolló el personaje de Mrs Rattery en *A Handful of Dust* o el de Prudence en *Black Mischief*, sin que tal dedicación fuera requerida por la función (en el sentido greimasiano) de ambos personajes. La novela *Put Out More Flags* pretende ser un retrato de los clásicos personajes del universo ficticio de Waugh (los denominados “personajes Metroland”) que evolucionan ante las exigencias del conflicto bélico mundial. La trama de esta novela es mínima, y queda justificada por la presentación de personajes a través de diversas secuencias que se entrecruzan. Asimismo, *Brideshead Revisited* pretende retratar “a group of diverse but closely connected characters”.¹ En el caso de Tony Last, Waugh manifestó ante

1. BR, p. 7.

su biógrafo Christopher Sykes cómo una determinada acción de un personaje da origen al posterior desarrollo de la novela:

I had just written a short story about a man trapped in the jungle, ending his days reading Dickens aloud. (...) Then, after the short story was written and published, the idea kept working in my mind. I wanted to discover how the prisoner got there, and eventually the thing grew into a study of other sorts of savages at home and the civilized man's helpless plight among them²

De entre los diversos modos de mostrarse el personaje a sí mismo en un relato, las *acciones* quizá sean el modo más evidente de aportar lo que Bobes llama "signos de actuar" a la configuración del personaje. Por eso, su análisis dentro del corpus de la completa producción novelística de un autor es una tarea tediosa, casi tan extensa como la repetición de las secuencias de funciones en las mismas novelas. Por el contrario, el atractivo de la información que nos llega desde el propio personaje caracterizado a través de sus *palabras* es superior. Y este atractivo radica principalmente en la oblicuidad de tal información que se nos transmite del personaje waviano, lo cual entronca de lleno con el uso de la ironía por parte del autor.

McCartney encuentra cierta influencia de las teorías de Wyndham Lewis sobre caracterización en la obra de Waugh:

Lewis was committed to an esthetic of surfaces that were to be rendered by "the external approach" with "the wisdom of the eye". This was a strategy designed to hold direct psychological investigation to a minimum and put sentimental subjectivism under proscription. Character was to be discovered not in Virginia Woolf's "dark places of psychology", but rather in the glare of boldly drawn appearances.³

Esta "wisdom of the eye" se manifiesta al plantearse el juego irónico entre el narrador y el lector, del que se espera que entienda los datos que ofrece el personaje en un sentido del que éste no es consciente (entendiendo esta consciencia dentro de los límites de su relato de palabras, es decir, de las reflexiones verbalizadas que sobre sí mismo efectúa el personaje). Así, el personaje no revela su interioridad directamente, pero lo hace de modo

2. Sykes (1977), pp. 195-6.

3. McCartney (1987), p. 78.

indirecto a través de palabras que para el lector "avezado" implican realidades diferentes de las que aparentemente puedan significar.

Tal recurso a la ironía está relacionado con los recursos que Carens llama "satirical modes":

These different but related satirical modes (irony of manner in the treatment of the *ingénus*, understatement in the characterization of some subordinate figures, varieties of burlesque in the delineation of grotesque characters) and the different but complementary structural devices (extravagance of action, irony of episode) are thus at the basis of Waugh's satirical expression.⁴

De la cita anterior destaca el resumen que hace Carens de la actitud de Waugh ante los diversos tipos de personajes. Ante los protagonistas - en su mayoría *ingénus*, si bien no todos, como vimos - adopta una *irony of manner*; ante algunos personajes subordinados⁵ adopta *understatement* o atenuación; y frente a algunos personajes grotescos adopta una modalidad burlesca. Carens parte de una concepción teórica que engloba estas tres modalidades como partes potenciales de la sátira. Según Muecke, las tres se pueden considerar subdivisiones de la ironía: la primera como ironía verbal del tipo denominado precisamente *ingénu irony*, la segunda, *understatement*, como subdivisión de la ironía verbal de tipo impersonal, y la modalidad burlesca como ironía verbal también de tipo impersonal.⁶ Nosotros adoptaremos la división de Muecke en el análisis más detallado de la auto-caracterización que seguirá más adelante, pero la cita de Carens nos sirve como un testimonio autorizado que sintetiza la actitud de Waugh ante sus personajes de tres maneras, y en las tres está presente el juego irónico.

Esto nos sirve como punto de partida para nuestro próximo objetivo, que busca ilustrar el recurso a la ironía en el lenguaje hablado de los pro-

4. Cfr. Carens (1966), p. 66. Entre los tempranos críticos de Waugh existe cierta la controversia sobre cuál de ambas modalidades, ironía o sátira, domina en la obra del escritor. Carens es uno de los principales defensores de la sátira como modalidad preponderante.

5. Hay que aclarar que preferimos denominarlos "subordinados" a "secundarios", pues no todos equivaldrían, según los conceptos que hemos definido más arriba, a personajes no-funcionales. Recuérdese que en su momento señalábamos que la frontera entre personajes principales y secundarios no es siempre nítida, y se presta a gradación.

6. Para una explicación de los tres tipos de ironía, véase, respectivamente, Muecke (1980), pp. 91, 80 y 79.

pios personajes como uno de los métodos más productivos de caracterización. El especial atractivo de esta modalidad de presentación es su oblicuidad, que aporta un mayor grado de caracterización indirecta, y obliga al lector a sacar conclusiones propias, en ocasiones opuestas a las explícitas.

Para apreciar esta cualidad más en profundidad hay que tener en cuenta que los personajes de Waugh rara vez despliegan su interioridad. Así lo admiten diversos críticos como McCartney, que defiende que “Waugh’s characters rarely give voice to their feelings”,⁷ y mantienen un característico mutismo sobre sus preocupaciones morales o emocionales. En efecto, Basil Seal, tras experimentar la tragedia de ver a su amada Prudence convertida en comida para los caníbales de Azania, regresa a Londres y resume su experiencia africana diciendo: “No plans; I think I’ve had enough of barbarism for a bit”.⁸ Igualmente, los motivos de Brenda Last en *A Handful of Dust* para destruir su familia al ir en pos de un inepto como John Beaver no se nos manifiestan claramente. Graham Martin ha llamado “blank silence”⁹ a esta ausencia de explicaciones sobre las motivaciones que impulsan a actuar a los personajes de Waugh, y McCartney lo formula diciendo que

Waugh’s characters rarely give voice to their feelings. They seem to have little to say about the moral and emotional implications of their experiences however urgent, painful or startling.¹⁰

Por el contrario, la autocaracterización que de sí hace un personaje waviano a través de su discurso directo es generalmente oblicua, y, por tanto, impregnada de ironía, de la que el personaje hablante no es consciente.

Las dos modalidades estéticas propias del discurso directo son el diálogo y el monólogo. Waugh no recurre con frecuencia al segundo, si bien algún crítico ha resaltado el interés de algunos monólogos incluidos en *Brideshead Revisited*:

7. McCartney (1987), p. 77.

8. BM, p. 232.

9. Martin (1978), en Ford (1978), p. 400.

10. McCartney (1987), pp. 77.

The long speeches of Charles's father, cunning, eccentric and lonely, are fluent, inventive and psychologically penetrating; those of Anthony Blanche witty, sinister, wise, menacing and exquisitely understated in their attitude towards Charles. And, in spite of the doubts to which Waugh refers in his 1960 Preface, Julia Flyte's lament about mortal sin and the soliloquy of the dying Lord Marchmain are at least as impressive.¹¹

Con todo, la modalidad estética que Waugh utiliza más frecuentemente dentro del discurso directo es el diálogo. Kolek resume así la peculiar importancia de los diálogos en el proceso generativo que lleva a la caracterización:

In respect to the generative process, the characters' dialogue (...) is in itself a sign (an event or element of action), while at the same time it creates other signs, namely, the characters or speakers (through self-characterization) and the object(s) of conversation. Thus, it is a 'dramatic,' economic, and multifunctional technique which simultaneously generates signs directly and indirectly on several levels of the semiotic hierarchy.¹²

Norman Page, en la reedición de su libro *Speech in the English Novel* realizada en 1988, incluye significativamente a nuestro autor entre los novelistas en lengua inglesa que más emplean el recurso al diálogo para la caracterización:

In much modern fiction dialogue becomes a substitute for explicit analysis of character: in Hemingway's stories, for example, and in the novels of Anthony Powell and Evelyn Waugh, the dramatic method often dispenses with commentary entirely and throws the burden of character-assessment upon the reader without any opportunity of measuring the judgement against that of the author.¹³

Este autor subraya una vez más la importante carga significativa del diálogo en la novela de Waugh, a la vez que identifica un componente de indeterminación o ambigüedad en la valoración del personaje, que en definitiva atribuimos al modo irónico. Por tanto, dedicaremos la parte más original de nuestro trabajo a estudiar el recurso a la ironía en la caracterización del personaje de Waugh por medio del discurso directo.

11. Myers (1991), p. 68.

12. Kolek (1985), p. 77.

13. Page (1988), p. 55.

5.1.2. Tipología del discurso del personaje. Ejemplos del discurso directo

Antes de acometer el análisis que hemos propuesto, convendría dedicar unas líneas a reflexionar sobre la recepción teórica que se ha dado en los últimos años al discurso directo en lo que se refiere a su tipología. Esto nos ayudará a demarcar el ámbito en que Waugh más productivamente aplica la ironía de autocaracterización.

La narrativa tradicional suele demarcar claramente la distinción entre discurso del narrador y discurso del personaje. Este deslinde, sin embargo, no es tan evidente en la narrativa contemporánea, como afirma Dolezel,¹⁴ donde es frecuente encontrar secuencias locutivas complejas que encierran cierta ambigüedad en lo referente a su voz de procedencia.

En *Figuras III*, Genette¹⁵ distingue dos tipos de relatos: el de acontecimientos (“récit d'évènements”) y el de palabras (“récit de paroles”), y teniendo en cuenta la diferente escala mimética que comporta el relato de palabras, Genette señala tres tipos de discurso de personajes: restituido (“rapporté”), traspuesto (“transposé”) y contado (“narrativisé”), según una escala mimética descendente. Otros estudiosos han intentado completar el cuadro desarrollando las diferentes variantes. Así, Brian McHale¹⁶ elabora siete posibilidades de discurso del personaje: *sumario diegético*, *sumario menos diegético*, *discurso indirecto de reproducción puramente conceptual*, *discurso indirecto mimético en algún grado*, *discurso indirecto libre*, *discurso directo* y *discurso directo libre*, esta vez según una escala ascendente de mimesis.

Gérard Strauch¹⁷ emplea oposiciones binarias tomando como referencia los pares *oblicuo/no oblicuo* (siendo oblicuo el discurso cuyos signos indicadores del acto de habla se trasponen gramaticalmente a la estructura del discurso del narrador) y *regido/no regido* (según vaya introducido o no por un verbo *dicendi* o *sentiendi* perteneciente al discurso del narrador). Así, propone cuatro tipos de discurso del personaje: *Discurso Indirecto Subordinado* (+ regido, + oblicuo), *Discurso Directo Subordinado*

14. Dolezel (1973), p. 53.

15. Genette (1989), pp. 226-41.

16. McHale (1978), pp. 249-287, citado en Rojas (1981), p. 21.

17. Strauch (1974), citado en Rojas (1981), pp. 23-4.

(+ regido, - oblicuo), *Discurso Indirecto Libre* (- regido, + oblicuo), y *Discurso Directo Libre* (- regido, - oblicuo). Seymour Chapman amplía este modelo, añadiendo la distinción entre los conceptos de *voz interna* (pensamientos verbalizados) y *voz externa* (locuciones elíctas). Así, los cuatro tipos formulados por Strauch se multiplican por dos, según su carácter interno o externo.

El teórico Lubomir Dolezel presenta una evolución en su tipología del discurso del personaje. En 1964¹⁸ define los siguientes “medios contextuales”: *Estilo Directo*, *Estilo Directo Libre*, *Estilo Indirecto Libre*, *Estilo Mixto* y, contrapuesto a todos ellos, el *Estilo del Narrador objetivo*. El *Discurso Indirecto Regido*, para él, pertenece al sistema discursivo del narrador, por lo que no lo incluye entre el discurso del personaje. Sin embargo, en una obra posterior,¹⁹ funde sus anteriores *Estilo Indirecto Libre* y *Estilo Mixto* en uno solo, denominado *Discurso Representado* (“Represented Discourse”), a la vez que modifica los rasgos distintivos que caracterizan estos tipos de discurso.

Mario Rojas²⁰ recoge las formulaciones anteriormente expuestas y reelabora un modelo basado principalmente en Strauch y Dolezel, aportando tres modificaciones: incluye en el cuadro el *Discurso Indirecto Regido*; incorpora los rasgos regido/oblicuo según la definición de Strauch que apuntamos más arriba; y finalmente, reajusta los valores de los rasgos distintivos que caracterizan el *Discurso Indirecto Libre* en Dolezel,²¹ para enfatizar las múltiples posibilidades de este tipo discursivo. En definitiva, Rojas propone cuatro tipos: *Directo Regido*, *Directo Libre*, *Indirecto Libre* e *Indirecto Regido*. Veamos las características de los dos primeros y su función estética.

Según los rasgos distintivos propuestos por Dolezel y complementados por Rojas, el *Discurso Directo Regido* se caracteriza por ser regido, no oblicuo, y por presentar positivamente los otros siete rasgos distintivos: uso de las *tres personas gramaticales* (primera, segunda y tercera); uso de los *tres tiempos verbales* (pasado, presente y futuro); presencia de *elementos deícticos* que indican la presencia espacio-temporal del locutor (adverbios o

18. Cfr. Dolezel, L. (1964) “Vers la Stylistique structurale”, *Travaux linguistiques de Prague* 1, pp. 257-67, citado en Rojas (1981), pp. 26-8.

19. Cfr. Dolezel (1973).

20. Rojas (1981), pp. 20-30.

21. Cfr. Dolezel (1973).

locuciones adverbiales); *sistema apelativo*, caracterizado por la presencia de vocativos, interpelaciones, imperativos y frases interrogativas; *sistema de emotividad*, o signos que revelan la afectividad del hablante hacia el referente, el receptor, etc... (interjecciones, exclamaciones, repeticiones, oraciones incompletas); *sistema de semántica subjetiva*, o conjunto de formas lingüísticas que reflejan puntos de vista, actitudes o evaluaciones idiosincráticas del hablante en relación al objeto de su discurso (calificativos, adverbios modales, adjetivos pronominales, términos modalizantes); y, finalmente, *sistema lectal*, o conjunto de expresiones que manifiestan el idiolecto del hablante: su repertorio léxico, sintáctico y fonético, (lo cual es índice de su procedencia geográfica, social, su profesión, educación, el grado de intimidad con su interlocutor, etc...). Este último rasgo nos es particularmente revelador para el tipo de estudio que pretendemos realizar. Queda claro, pues, que el discurso directo (en sus dos modalidades regido y libre) es el más mimético, ya que reproduce literalmente las supuestas palabras del personaje. Aporta así información directa sobre sus estados de ánimo, sus pensamientos, sus alegrías y frustraciones, etc., a la vez que permite completar la caracterización de acuerdo con el idiolecto personal del locutor.

El Discurso Directo Regido se diferencia del Discurso Directo Libre fundamentalmente en la presencia de un verbo *dicenci* o *sentiendi* que introduce el habla del personaje. Pero, además, otros autores como Prince²² incluyen como característico del Discurso Directo Regido las frases y expresiones que lo acompañan y que agrupa bajo la denominación de *discurso atributivo*²³, entre las cuales se podrían contener los llamados por Strauch²⁴ *verbos introductores circunstanciales* y *verbos sintéticos*.

Las funciones estéticas del Discurso Directo Regido son, tradicionalmente, la reproducción de tipos esenciales de diálogos y de soliloquios. Sin embargo, existen innovaciones en la narrativa contemporánea que expanden estos dos campos: por parte del primero, se ha experimentado con la superposición de diálogos para alcanzar un efecto de dislocación espacio-temporal; por parte del segundo destaca el monólogo interior, si bien en Discurso Directo Regido no alcanza los niveles de expresión infralingüísticos, de contenidos desorde-

22. Prince (1978), pp. 305-13, citado en Rojas (1981), p. 32.

23. Rojas (1981), p. 32.

24. Strauch (1972), pp. 226-42, en Rojas (1981), pp. 32-3.

nados, que alcanza en otras modalidades. Otra fuente de innovaciones podría ser el desarrollo del discurso atributivo, que evoluciona hacia fenómenos como la llamada *variación funcional de las acotaciones*.

En cuanto al *Discurso Directo Libre*, comparte los mismos rasgos distintivos que especificábamos para el Discurso Directo Regido con la excepción del rasgo /+regido/, que en este caso es negativo. La menor explicitación que ofrece el narrador en esta modalidad puede llevar a una mayor confusión por parte del lector acerca del sujeto que habla, sobre todo en aquellos casos en que se prescinde de los signos gráficos (comillas, guiones, etc...), y más aún cuando se entremezclan diversas voces. Elementos que favorecen la distinción son los cambios de persona gramatical, el paso al modo imperativo, forma vocativa, ciertos indicadores contextuales, etc.

Las funciones estéticas son, de nuevo, los diálogos y el monólogo interior, pero en este último caso se permite una mayor fragmentación del pensamiento, una narración con más soltura y fluidez.

La novela *A Handful of Dust* es un ejemplo eminente del uso de diálogos para avanzar la trama y la caracterización, y será un buen recurso para ilustrar con ejemplos los modelos típicos que Waugh emplea en Discurso Directo. Usaremos para este fin las abreviaturas DDL y DDR para los Discursos Directos Libre y Regido respectivamente.

Como suele ser común en una novela de tipo tradicional, los textos en DDR y en DDL suelen aparecer combinados. Con todo, podemos establecer ciertas pautas en cuanto a la distribución de unos y otros. Observamos, como regla general, que en los primeros diálogos de la novela se mantiene el uso de informar acerca de los interlocutores en la primera intervención de cada personaje; es decir, se recurre al DDR. Una vez introducidos, se desarrolla el diálogo restante con la omisión del personaje hablante para no recargar el texto de verbos “dicendi” o “sentiendi”.

John said: ‘I think Mr Beaver’s a very silly man, don’t you?’

‘I’m sure I don’t know,’ said nanny.

‘I think he’s the silliest man who’s ever been here.’

‘Comparisons are odious.’

‘There just isn’t anything nice about him. He’s got a silly voice and a silly face, silly eyes and silly nose.’²⁵

25. HD, p. 28.

Este es el modelo común que impera en las primeras páginas del libro: DDR al comienzo y DDL en el posterior desarrollo del diálogo. Sin embargo, el autor va adquiriendo progresivamente el hábito de “dejarnos a solas” con los personajes, una vez que nos ha proporcionado datos suficientes para saber quiénes son los interlocutores a través de sus propias palabras. Así, la parte IV del capítulo “English Gothic” se abre abruptamente, sin verbos introductores:

‘Is mummy coming back today?’

‘I hope so.’

‘That monkey-woman party has lasted a long time. Can I come in to the station and meet her?’

‘Yes, we’ll both go.’²⁶

Por el idiolecto de los personajes sabemos ciertamente que el primer interlocutor es John Andrew hablando con su padre. El primero es inconfundible por el uso de “mummy”. El segundo - por exclusión de otros personajes como Ben o *nanny*, que comparten la confianza del pequeño -, se identifica por motivos semánticos. El empleo de “monkey-woman” para designar a un determinado personaje, Polly Cockpurse, pertenece a un código lingüístico espontáneo, una especie de *in-joke* que comparten Tony y su hijo John.

Este hábito de “dejarnos a solas” con los personajes, plenamente coherente con el concepto de objetividad narrativa que mencionamos en capítulos anteriores, adquiere posteriores desarrollos en la novela, una vez que la mayor parte del plantel de personajes es conocida por el lector. Así, dado que las marcas idiolectales o sociolectales del hablante permiten su identificación, el autor evita cualquier signo superfluo.

Este método no es, por supuesto, riguroso, pero se constata en muchos casos. Los diálogos de tres o más interlocutores también lo suelen cumplir. En este ejemplo, hablan John Andrew y Beaver en presencia de los padres de aquel:

‘Do you hunt?’

‘Not for a long time.’

26. HD, p. 53.

'Ben says it stands to reason everyone ought to hunt who can afford to, for the good of the country.'

'Perhaps I can't afford to.'

'Are you poor?'

'Please, Mr Beaver, you mustn't let him bore you.'

'Yes, very poor.'²⁷

Así, en este caso, el tercer interlocutor ("Please, Mr Beaver..") no aparece anunciado, lo cual deja cierta ambigüedad sobre su identidad, oscilando en este caso entre Tony o Brenda. Tal ambigüedad es recurrente en los diálogos de Waugh, que se recrea en ella.

A medida que avanza la novela se aprecia una ligera tendencia hacia los diálogos libres, especialmente cuando sólo hay dos interlocutores. Por tanto, en los casos en que se inserta un acto locutivo regido en medio de tales secuencias, es muy posible encontrar una intencionalidad escondida tras un simple verbo introductor. Tal es el caso del siguiente ejemplo. Jock Grant-Menzies acaba de dar a Brenda la noticia de la muerte de su hijo John de tal modo que ella ha pensado, al principio, que el fallecido era John Beaver, su amante. Jock ha sido testigo de su reacción de alivio - cargada de tensión dramática -al desmentirse sus temores iniciales. Una vez repuesta del impacto primero, Brenda no sabe qué decir:

'When you first told me, she said. I didn't understand. I didn't know what I was saying.'

'I know.'

'I didn't say anything, did I?'

'You know what you said.'

'Yes, I know...I didn't mean...I don't think it's any good trying to explain.'

Jock said, 'Are you sure you've got everything?'

'Yes, that's everything.'²⁸

Es curiosa la inserción de la frase que hemos resaltado en cursiva en un diálogo que no ofrece confusión en cuanto a los interlocutores. La escena es altamente dramática y cargada de tensión. Y, sin embargo, este signo verbal no es ocioso y responde a diferentes intencionalidades. Una de ellas es mar-

27. HD, p. 27.

28. HD, p. 119.

car una pausa de silencio significativo en medio de tal diálogo, en que aparentemente sobran las palabras, pues Brenda está avergonzada, y Jock no la va a reprender ni a animar.

Otras veces, el DDR o la frase atributiva no se añade hasta el final de la conversación, dejándonos ignorantes de quién habla hasta el final del diálogo (aunque podemos claramente intuirlo):

'We must write it down a failure, definitely.'

'What does the old boy expect? It isn't as though he was everybody's money.'

'I daresay it would have been all right, if she hadn't got his name wrong.'

'Anyway, this lets you out. You've done far more than most wives would to cheer the old boy up.'

'Yes, that's certainly true,' said Brenda.²⁹

Así, en este texto no se nos introduce a los personajes que hablan, pero al menos uno de ellos, Brenda, se va haciendo más explícito a medida que avanza el diálogo, para ser revelado justo al final. El otro personaje no aparece explícito; sólo sabemos que puede ser una de las amigas de Brenda, presumiblemente Polly, dado que fue ella la que sugirió la acción (seducción de Tony) que se insinúa en el diálogo.

Otro fenómeno que constatamos con cierta frecuencia es el diálogo que pasa sin transición de un espacio a otro, a través de un personaje que es interlocutor común entre los dos diálogos que se suceden. Este es también un recurso visual que se emparenta con la cinematografía. La transición de un espacio a otro se marca por algún signo referencial del texto, comúnmente un nombre propio de persona. En este fragmento, un Tony deprimido y ebrio llama a Brenda a su piso de Londres, pero una voz al otro lado del auricular le dice que no puede pasarle la llamada:

'Tell her I want to speak to her.'

'I can't, I'm afraid, she's gone to bed. She's very tired.'

'She's very tired and she's gone to bed?'

'That's right.'

'Well, I want to speak to her.'

29. HD, p. 92.

'Good night, said the voice.'
'The old boy's plastered,' said Beaver as he rang off.
'Oh dear. I feel rather awful about him. But what can he expect, coming up suddenly like this?'³⁰

En un instante, sin discurso del narrador, el texto nos traslada espacialmente desde el club social en que Tony y Jock se encuentran a la habitación de Brenda. Nótese cómo Brenda habla en DDL: en ningún momento aparece introducida por verbo rector, dado que no es, obviamente, necesario.

Este proceso espacial se realiza sin transición alguna de tipo discursivo, a través de un personaje que está involucrado en dos conversaciones diferentes. En ocasiones el narrador nos puede ofrecer una pequeña marca formal que nos insinúe, si bien remotamente, tal cambio. En el siguiente ejemplo, Brenda está convenciendo a Tony, por teléfono, de que necesita pasar más tiempo en el apartamento de Londres:

'Am I not going to see you?'
'Not to-day, I'm afraid. I've got lectures all the morning and I'm lunching out. But I'll be coming down on Friday evening or anyway Saturday morning.'
'I see. You couldn't possibly chuck lunch or one of the lectures?'
'Not possibly, darling.'
'I see. You are an angel to be so sweet about last night.'
'Nothing could have been more fortunate,' Brenda said. 'If I know Tony, he'll be tortured with guilt for weeks to come. (...) And he hasn't really enjoyed himself at all, the poor sweet, so *that's* a good thing too. He had to learn not to make surprise visits.'
'You are one for making people learn things,' said Beaver.³¹

La transición, pues, se realiza esta vez por medio de Brenda. La inserción del verbo rector más neutro, "say", es una ligerísima marca formal de esta transición, aunque por sí sola no basta para indicarla: necesitamos todo el contexto situacional para darnos cuenta del irónico salto espacial. Este recurso nos recuerda el texto de la página 119 comentado más arriba, en que la locución "Jock said", innecesaria aparentemente, estaba cargada de contenido.

30. HD, p. 67.

31. HD, p. 75.

A lo largo de este capítulo vemos que, en los casos de DDR, el verbo introductor que se emplea más frecuentemente es “say”. Esto es coherente con el afán de objetividad que el narrador busca. Escasean, pues, los verbos introductores que Strauch llama *circunstanciales* y los *sintéticos*³², que aportan algo de información a la vez que presentan al hablante. Esto permite un mayor campo al lector en cuanto a posibles interpretaciones en lo referente al tono, intencionalidad o ambigüedad de las palabras dichas.³³ En los pocos casos en que el verbo rector no es “say”, es frecuente la referencia a un proceso locutivo interno:

‘Now I’ve behaved inhospitably to that young man again,’ he reflected.³⁴

Este proceso entraría dentro de la tipología de Seymour Chapman, en su concepto de “voz interna”, que, tal como vimos, duplica los tipos de discurso formulados por Strauch.

Volviendo al discurso directo aplicado al diálogo, veamos otro ejemplo similar al anterior, esta vez sin delimitaciones gráficas ni verbales de ningún tipo. Son los rasgos contextuales y pragmáticos los que nos tienen que revelar la identidad de los interlocutores:

‘How long has that been on?’

‘There’s nothing doing there, Polly?’

‘Don’t you tell me. They were well away last night. How’s the boy managed it? That’s what I want to know. He must have something we didn’t know about...’

32. Strauch (1972), pp. 229-36, citado en Rojas (1981), pp.32-3.

33. Como ilustración anecdótica, mencionemos las palabras de James Wilby, actor que encarnó a Tony Last en la versión cinematográfica de *A Handful of Dust*, dirigida por Charles Sturridge. Después de representar papeles tomados de novelas de Forster y de Waugh, Wilby compara los diálogos de ambos autores desde el punto de vista de la ambigüedad: “So much of Forster’s writing is explaining how somebody is feeling at a particular moment and how they are saying something, which Waugh doesn’t do at all. So with Forster you can simply act what he’s written, but Waugh’s dialogue is very bold, there are no qualitative statements about it. You have to make your own judgements as to how and why and what’s going through somebody’s head when he says a certain thing”. [Blesch (1988), p. 5]

34. HD, p. 31.

'So Polly's on to your story. She'll be telling everyone in London at this moment.'

'How I wish there was anything to tell.'³⁵

Como vemos, se mantiene la técnica de recurrir a un personaje común que sirva como eje para el salto de un diálogo a otro, pero en este caso hay una mayor omisión de elementos. El cambio se produce en la línea "So Polly's on to your story." Se recorta así el final de la primera conversación entre Polly y Brenda y se pasa directamente a comentar tal conversación entre Marjorie y Brenda.

Además de las transiciones espaciales ya comentadas existen cambios temporales, también carentes de marcas del discurso narrativo. En este ejemplo, Tony está invitando a Jock a que se quede en Hetton un fin de semana:

'I wish you'd stay. Look here, why don't you ask that girl down? Everyone goes to-morrow. You could ring her up, couldn't you?'

'I *could*.'

'Would she hate it ?(...).'

'She'd probably love it. I'll ring and ask her.'

'Why don't you hunt too? There's a chap called Brinkwell who's got some quite decent hirelings, I believe'.

'Yes, I might.'

'Jock's staying on. He's having the Shameless Blonde down. You don't mind?'

'Me? Of course not.'³⁶

Así, sin verbo rector que medie entre el DDL, el texto nos cambia de lugar y de tiempo, avanzando temporalmente a un momento en que los planes designados en el diálogo primero ya se han confirmado. Una vez más, no aparecen rasgos del discurso del narrador que introduzcan a los hablantes, pero sí que se nos proporciona la información necesaria en el idiolecto de los mismos. Así, sabemos previamente que "Shameless Blonde" es otro tipo de *in-joke* entre Tony y Brenda para designar a la nueva amante de Jock, al igual que "Monkey-Woman" designaba a Polly Cockpurse entre John Andrew y Tony. Por si nos quedaran dudas, el discurso de Brenda es incon-

35. HD, p. 52.

36. HD, p. 95.

fundible: "Me? Of course not". Tal pregunta retórica es característica del modo de hablar de Brenda, hasta tal punto que, al final de la novela, Mrs Beaver le reprocha a su hijo el estar cayendo en el mismo hábito: "You've picked up that way of talking from Brenda. It sounds ridiculous in a man".³⁷

Basten estos ejemplos de una novela en la que Waugh alcanza uno de sus mayores equilibrios de tono, para ilustrar unos modelos característicos de Discurso Directo empleados por Waugh. La técnica se conserva dentro de los límites tradicionales del Discurso Directo, pues nuestro autor no es un innovador formal. Con todo, se observa una tendencia a recortar el discurso atributivo hasta suprimirlo, característica de la ficción objetiva y externa de comienzos de los años treinta.

5.2. IRONÍA EN LA CARACTERIZACION POR DISCURSO DIRECTO

5.2.1. *Ironía en Waugh*

A lo largo de estas páginas hemos adelantado que el principal interés de la caracterización a través del propio personaje radica en su sentido oblicuo, que permite que el lector obtenga información sobre un personaje a través de lo que él mismo aporta de sí de modo inconsciente. Por tanto, estamos ante un modo de caracterización que se basa fundamentalmente en la ironía, y, de modo especial, la ironía de tipo situacional, en la que la víctima (o *alazon*) no es consciente de la incongruencia. Por tanto, estudiaremos este modo de caracterización desde el prisma de la ironía situacional. Ya adelantamos, en el primer capítulo de nuestro trabajo, que, frente a la polémica entre la índole satírica o irónica de las novelas de Waugh, nos parece predominante la segunda sobre la primera, sin que esto desdiga del carácter satírico de muchas de las páginas de Waugh.

Por tanto, enfocaremos el estudio del modo de autocaracterización en Waugh desde la perspectiva del tono irónico situacional. Para eso, comen-

37. HD, p. 182.

zaremos introduciendo nuestra acepción de ironía. Críticos como Douglas C. Muecke, uno de los más eminentes *ironólogos*, se refiere a los problemas más comunes con que se encuentra cualquier intento de definir ironía: "the diversity of forms that irony may take (...), the different points of view from which it can be approached, and (...) the fact that the concept of irony is still evolving".³⁸

Marchese & Forradellas proporcionan una definición aproximativa:

La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso.³⁹

Sin embargo, en el terreno de la ironía no conviene pretender una definición precisa, pues esto iría en contradicción con la peculiar apertura semántica de tal concepto. En la obra citada, Muecke aísla los diversos elementos que varios críticos han considerado como básicos a todas las formas de ironía: *inocencia o inconsciencia confiada, distanciamiento, contraste entre apariencia y realidad, aspecto cómico y aspecto estético*. Beaty, por su parte, incorpora otros elementos tales como la *oblicuidad, sutileza, complejidad y sofisticación*⁴⁰ del discurso irónico, difícilmente interpretable mediante inspección directa.

En cualquier caso, en toda ironía hay siempre un elemento de contraste, que puede adoptar muy diversos grados desde la contradicción directa hasta la más ligera retractación, pasando por la incongruencia, la diferenciación, el desprestigio, etc. Las discrepancias irónicas más frecuentes se producen entre la apariencia y la realidad, o entre lo esperado y lo imprevisto.

El carácter estético de la ironía permite su explotación significativa en la narración, pues faculta la presentación de situaciones en las que la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes permite disfrutar de las implicaciones irónicas escondidas "entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos".⁴¹

38. Muecke (1970), p. 24.

39. Marchese & Forradellas (1986), p. 221.

40. Cfr. Beaty (1992), p. 3.

41. Marchese & Forradellas (1986), p. 221.

Para nuestro análisis recurriremos a la doble distinción clásica entre *ironía verbal* e *ironía situacional*, con las subclasificaciones en la segunda que señalaremos más adelante, pues nos parece un método apto para estudiar la incidencia irónica en los textos concretos de Waugh. Sin embargo, la terminología se multiplica. Muecke postula otros tipos, tales como ironía cósmica e ironía romántica. *Ironía general, filosófica, metafísica, o cósmica*⁴² sería aquella en la que las contrariedades asumen proporciones universales, la que presenta una visión del universo lleno de contradicciones inherentes y que contempla a la humanidad como víctima impotente de situaciones imposibles. En palabras del autor,

there is a General Irony in many other fundamental and unresolvable oppositions which life confronts us with and before which we can only say there is much to be said for and against both sides. Every virtue has its vice, and every vice its virtue.⁴³

La ironía romántica, por otro lado, entiende el arte como una dualidad que existe tanto en el mundo real como en la imaginación, y revela las contradicciones dentro del mismo arte. Citando una vez más a Muecke, esta ironía es propia de

a writer conscious that literature can no longer be simply naive and unreflective but must present itself as conscious of its contradictory ambivalent nature.⁴⁴

El arte se vuelve reflexivo y autoconsciente porque el mundo se presenta sorprendente, absurdo, y empuja al artista a esa reflexión y autoconsciencia. En otras palabras, ante la pluralidad de posibilidades interpretativas que ofrece una situación dada, el artista se encuentra en una postura de provisionalidad o de distanciamiento. Ejemplos tomados de novelas incluyen la ruptura y reconstrucción de la impresión artística, además del frecuente empleo de la indeterminación y de la paradoja pendiente de resolución.

Norman D. Knox, en la voz "Irony" del *Dictionary of the History of Ideas*⁴⁵ clasifica todas las ironías según el destino de la víctima, la actitud

42. Tales denominaciones no son estrictamente sinónimas, y sus matices también dependen de los críticos que las emplean. Por ejemplo, "general" es terminología de Muecke, mientras "cósmica" es usada por Worcester (1940).

43. Muecke (1970), p. 75.

44. Muecke (1970), p. 78.

45. Knox, N.D. (1974), "Irony", en Wiener (1974), pp. 626-34.

hacia ellas y el concepto de realidad que entra en juego. Wayne C. Booth, en *A Rhetoric of Irony*, aporta un método de detectar e interpretar una discurso irónico mediante el rechazo de su significado literal y la reconstrucción de su significado intencional. Sugiere posibles estrategias, a la vez que advierte del riesgo de llevar tal proceso demasiado lejos (*over-reading*) y de su contrario (*under-reading*). Otro valioso estudio de ironía aplicada a novela inglesa es el realizado por Eleanor N. Hutchens, que en su análisis *Irony in "Tom Jones"* dedica especial atención a la ironía verbal que utiliza Fielding, mostrando cómo determinados cambios sutiles de tono o significado afectan al texto y a la interpretación que el lector haga de él.

A la vista de estos significados diversos de ironía, cabe preguntarse qué concepción de ironía abrazaba Waugh. Una vez más, traspasaremos brevemente el universo de su actividad de crítica literaria para intentar inferir unos principios generales sobre su visión irónica. Cuando Waugh emplea el término "ironía" parece concebirlo primariamente como la *coexistencia de significados dobles o múltiples* que producen implicaciones inesperadas, sorprendentes, o no deseadas, dependiendo del contexto.

Dos ejemplos típicos se encuentran en sus reseñas literarias. En el comentario a *The End of the Affair*, de Graham Greene, Waugh reconoce que el título es irónico, porque "the affair has not yet reached its climax when the record ceases".⁴⁶ Por tanto, encuentra una carga irónica en la desorientadora afirmación inicial, cuyo significado obvio (la terminación física del "affair") ilumina con nuevas perspectivas el significado escondido (su continuación en el plano espiritual). Pero, al tiempo que Waugh encuentra esta ironía enriquecedora, lamenta otra incongruencia que adquiere tintes irónicos: la identificación de la frase "make love" con el acto sexual:

Normally this is an inoffensive euphemism, but here, where love is so often used in its high spiritual sense, there is an ironical twist in the phrase which frustrates the writer's aim.

Una vez más está presente la pluralidad significativa, pero Waugh encuentra la incongruencia impropia debido al específico contexto en que se encuentra: una novela que exalta el amor espiritual. En otras circunstancias

46. Waugh (1951) "The Heart's Own Reasons", *Commonweal*, 17 August. En Gallagher (1984), p. 59.

el eufemismo podría ser aceptable, pero, en opinión de Waugh, toma un "ironical twist" que desacredita el propósito serio del autor. Es una ironía situacional involuntaria.

En otro artículo, Waugh resalta las diferencias de conocimiento que resultan de la ironía. En su reseña a *Presence of Grace*, de J.F. Powers, se refiere al narrador, un gato, como testigo indigno de confianza:

The essence of the observing and recording animal should be false conclusion, the irony established by the reader's knowledge of what the humans are really up to and the cat's erroneous explanations based upon the cat's motives.⁴⁷

Aquí el comentario de Waugh añade un aspecto a la identificación de la ironía como la discrepancia entre dos perspectivas distintas. Este aspecto es la consideración de la necesaria intervención del lector para descifrar la ironía. A pesar de la sinceridad que puede haber por parte del felino, el lector sabe que debe interpretar de un modo nuevo la información que proviene de un narrador sospechoso.

Por tanto, Waugh parece abrazar un concepto de ironía como multiplicación de significados según la influencia del contexto. Esta postura concide con la formulación de Cleanth Brooks según la que la ironía es una cuestión de "qualifying context".⁴⁸ Sin embargo, por muy sencilla que aparente ser la visión teórica de nuestro autor, es posible analizar críticamente los diversos usos irónicos de la ficción de Waugh, y comprobar la complejidad técnica de formas que ésta presenta, como se verá en los epígrafes que siguen.

Para Machon, la ironía de Waugh radica básicamente en la dialéctica entre contraste y comparación, que puede poner de manifiesto grandes contradicciones pero que, a la vez, puede revelar diferencias y semejanzas sutiles e incompletas:

Its form is dialectic with at least two components involved. Since no one ironic element can exist without the context of at least one other element, it becomes necessary to perceive continuity and difference for the proper ironic revelation. What opposes any one thesis

47. Waugh (1956) "Scenes of Clerical Life", *Commonweal*, 63 (30 March), p. 667.

48. Brooks (1947), p. 209.

does not have to be its opposite but, as Waugh comes to see, can be and usually is something that is never completely contradictory.⁴⁹

La ironía, por tanto, se convierte en un equilibrio entre elementos en el que ninguno de estos es absoluto. Esta es la esencia de la polémica entre el carácter satírico o puramente irónico de las novelas de Waugh mantenida entre sus críticos, a la que aludíamos anteriormente. Para alcanzar este equilibrio, Waugh controla sus propias calificaciones o síntesis, por provisionales que sean, situándolas dentro de contextos filosóficos, dramáticos o estilísticos determinados, buscando así influir en el lector a través de una selección y ordenación cuidadosa de tales elementos, y de su expresión retórica. Se permite, pues, al lector una oportunidad de reflexionar personal y creativamente sobre los elementos introducidos. Sin embargo, el autor también puede aportar, con cuidado y tentativamente, su propia versión de lo que está significando, por general que tal concepción sea.

La ironía literaria de Waugh guarda continuidad con el pensamiento estético del autor, o, para expresarlo más propiamente, la manifestación del modo irónico es el resultado de su forma de entender la vida en clave de contrastes. En efecto, antes de que un artista nos entregue su producto creativo realiza un proceso de ordenación de un conjunto caótico de sensaciones y percepciones, que aparecen finalmente transformadas en su obra con una disposición determinada. Hay autores que sólo nos ofrecen el estado acabado de ordenamiento. Evelyn Waugh, por el contrario, pretende encontrar un sentido a la pluralidad de percepciones fragmentarias de la realidad a la vez que se propone proyectar la impresión de caos en las que tales percepciones se revelan. Y este doble efecto lo consigue mediante la ironía como recurso de perspectiva y técnica.

Stephen Spender diseña un modelo común a ciertos autores contemporáneos de Waugh en su libro *The Creative Element*. Según él, tras la percepción inicial de elementos caóticos, estos autores buscaron como alternativa la final aceptación de un componente trascendental de ortodoxia religiosa que permitiera sobrellevar el caos. Este camino, en palabras de Spender, conducía "away from individual vision towards the shared views of a spiritual community".⁵⁰

49. Machon (1975), p. 23.

50. Spender (1953), p. 13.

Sin embargo, en el caso de Waugh tal camino estuvo marcado con un sentido de la ironía que reflejaba más plenamente la índole del mundo que era percibido. La ironía que despliega es consecuencia de su peculiar visión del mundo como hombre y como artista. Esta es la opinión defendida por Machon cuando comenta que

as an artist, Waugh realizes that because it allows gaps and provides openings for other contexts, irony seems the best technical means of articulating his intellectual position of tentative, temporary knowledge of character and situation.⁵¹

Sin embargo, huyendo de moldes rígidos, Waugh somete la misma ironía a una crítica escéptica. En un mundo donde todo puede pasar, incluso los absolutos son posibles. Esta es una de las peculiaridades de la ironía de Waugh: está lejos del nihilismo. La ironía de Waugh ve semejanzas a la par que diferencias, ve modelos, posibilidades, sorpresas. De hecho, el camino creador de Waugh desde *Decline and Fall* hasta *Sword of Honour* indica un obvio sentido de la inadecuación de la ironía como negación. Waugh expresa sus convicciones en la ficción de un modo muy característico, tal como afirma Heath:

How then is Waugh to convey his beliefs if he eschews authorial commentary and declines to use any character consistently as a mouthpiece? He solves this problem, a familiar one in modern fiction, by resorting to indirection, innuendo, and meaningfully juxtaposed events to implant his attitudes in the reader subliminally.⁵²

En las primeras obras, la presentación de un mundo caótico y amoral sugiere unas alternativas implícitas que están en las antípodas de la mentalidad hedonista y pragmática encarnada por los habitantes de ese mundo. Con todo, es a partir de *Brideshead Revisited* cuando Waugh sugiere como alternativa la fe religiosa, alternativa que, en nuestra opinión, se armoniza más plenamente con la estructura y tono narrativos al llegar a la última gran creación de Waugh, la trilogía *Sword of Honour*. En cualquier caso, esta propuesta ética se manifiesta siempre de forma tentativa, sin declaraciones de

51. Machon (1975), p. iv.

52. Heath (1982), p. 77.

principios, cumpliendo las virtudes que para Muecke reuniría el ironista moderno:

mental alertness and agility. His business is to make life unbearable for troglodytes, to keep an open house for ideas, and to go on asking questions.⁵³

Incluso para manifestar sus creencias más íntimas en la ficción Waugh empleó esta actitud abierta, lo cual le valió en algunos casos la incompreensión de “troglodytes” literarios.⁵⁴

Tal como adelantamos más arriba, nos proponemos seguidamente efectuar un recorrido por los diferentes tipos de ironía que Waugh emplea en la caracterización de sus personajes. Con esto se completa el enfoque de este estudio, que, partiendo de un plantamiento general de la caracterización, observa seguidamente el interés de Waugh por el discurso directo, comprueba la recurrencia del modo irónico en las novelas de Waugh, y concluye en la aplicación de este modo irónico, tal como se expresa en el discurso directo del personaje, aplicado a la caracterización de sí mismo.

Pasaremos, pues, a ilustrar con diversos ejemplos tomados de las novelas de Waugh, nuestra tesis de que el recurso más frecuente de presentación y desarrollo de personajes es el expresado a través del habla del propio personaje que está siendo o va a ser caracterizado, todo ello en un contexto que convierte tal discurso directo en un discurso irónico-situacional. Insertaremos tales ejemplos dentro de una mínima clasificación interna de la ironía situacional, según la formulación de Muecke, a la vez que distinguiremos diversos motivos temáticos que son objetos más frecuentes del ataque irónico de nuestro escritor.

El precedente más directo de lo que constituye el núcleo de este apartado es un artículo de seis páginas publicado en *Evelyn Waugh Newsletter*, “Allusive Conversation in *A Handful of Dust* and *Brideshead Revisited*”, de Martin S. Cohen. Así resume el propósito de su artículo:

53. Muecke (1980), p. 247.

54. Es famosa la controversia con el editor de *The Tablet*, Ernest Oldmeadow, a propósito de las supuestas crueldades e impiedades contenidas en *Black Mischief*, debido a la incapacidad de éste para interpretar los incidentes de la novela en clave irónica.

Waugh often chooses to use a particular stylistic device to produce more subtle effects. One such technique is that of allusions in the direct speech of the characters either to an ambiguity in a situation in which the speaker sees only one aspect (...) or to future events unforeseen by themselves but foreshadowed in their speech. The name under which I have grouped these devices for the sake of convenience - "allusive conversation" - is also applicable to statements which, in metaphorical terms, comment on situations more significant than the ones which gave rise to them, or to ironic self-revelation unsuspected by the speaker.⁵⁵

Tal artículo supone un primer acercamiento a nuestro objetivo, ya que reconoce la prioridad del discurso del personaje como elemento estilístico con el que Waugh alcanza peculiares efectos estéticos. Sin embargo, los cuatro efectos que estudia - alusiones a la ambigüedad de una situación en la que el hablante no ve todas las implicaciones, alusiones a incidentes futuros que son así pronosticados, alusión metafórica a situaciones que trascienden aquellas que sirven de base, y la autorrevelación irónica - no hacen siempre referencia a la caracterización. En ocasiones, estos recursos proporcionan información que hace desarrollar la trama, pero no afectan directamente a la acumulación de atributos ("information flow") que supone el proceso de caracterización. Por tanto, ése es un aspecto en que nuestro estudio se distanciará de las líneas básicas trazadas por Cohen, pues nos ceñiremos a aquellos datos textuales relativos a la caracterización, y dentro de ésta, a la efectuada por el propio personaje.

Otro aspecto difiere de la propuesta de Cohen, que afirma "allusive conversation plays a significant part only in *A Handful of Dust* and *Brideshead Revisited*, the only Waugh novels based on potentially tragic situations".⁵⁶ Si bien es verdad que ambas ofrecen una mayor riqueza de recursos donde buscar tales estrategias, en nuestro estudio veremos que la implicación irónica está presente en la caracterización de otras novelas, y no sólo en las dos citadas. Eso, unido al reducido número de ejemplos que es posible incluir en las seis páginas, convierte nuestro análisis en un desarrollo original de unas ideas muy parcialmente incoadas en el referido artículo.

55. Cohen (1971), p. 1.

56. Id. p. 1.

La otra fuente principal en que nos hemos basado como punto de partida de nuestra labor es la monografía de Frederick L. Beaty (1992) *The Ironic World of Evelyn Waugh*, que defiende el carácter eminentemente irónico de la obra de Waugh, en contra de las opiniones más comúnmente expresadas que la relacionan con la novela satírica. Una vez más, Beaty no restringe su campo de estudio más allá de la detección de elementos irónicos, sea en el tema, la estructura, la trama o la caracterización, y mucho menos lo restringe al discurso directo del personaje. Por otro lado, el corpus que utiliza son siete novelas, del total de dieciséis que componen la producción novelística de Waugh (incluyendo la inconclusa *Work Suspended*). Por estos motivos, el libro de Beaty es sólo un punto de partida sobre el que desarrollamos nuestro estudio.

Como guía para estructurar los distintos tipos de ironía nos basaremos en el tratado de Muecke *The Compass of Irony*. Una vez más, no ha sido nuestro propósito desarrollar aspectos teóricos en la adopción de estos criterios, sino adoptar un modelo válido que permita catalogar los diferentes elementos irónicos presentes en la autocaracterización del personaje de Waugh. Así, tras dividir nuestro estudio clasificatorio en las dos grandes categorías tradicionales (*ironía retórica o verbal*, en la que el hablante está siendo irónico, y la *ironía observable o situacional*, en la que los sucesos resultan ser irónicos), nos extenderemos sobre la segunda por ser más productiva en lo que se refiere a la caracterización indirecta del propio personaje. La ironía verbal, en el caso de Waugh, aporta mayor riqueza a la caracterización cuando se estudia desde el discurso del narrador, y la actitud que adopta al presentar con sus palabras los signos de ser, actuar o relación de un personaje. Tal estrategia se ha mencionado en nuestra panorámica de los modos de caracterización, cuando esbozamos el papel del narrador al manipular la aportación de información equívoca, fingir ingenuidad, y presentar reveses en las expectativas del lector.

Siguiendo a Muecke dividiremos la ironía situacional en cinco categorías: *simple incongruencia*, *ironía de acontecimientos*, *dramática*, *auto-traición* e *ironía de dilema*, que serán explicadas antes de cada respectiva ejemplificación. La quinta de estas divisiones, ironía de dilema, no es apenas productiva a efectos de caracterización, por lo que prescindiremos de su estudio.

5.2.2. Tipos de ironía situacional

5.2.2.1. Simple incongruencia

Muecke comienza su quintuple clasificación de ironía situacional con la forma básica de tal ironía, que llama por defecto *irony of Simple Incongruity*: “it is irony in its barest and simplest terms uncomplicated by the *presentation* of action or character or the victim’s imperception (though of course, there is an imperception to be inferred)”.⁵⁷

Carens, ya desde su primera obra crítica sobre Waugh, apreciaba este gusto por la captación de incongruencias en Waugh:

Throughout his career, particularly in his earlier works, Waugh has delighted in startling, even shocking, incongruities. (...) Waugh novels abound in the casually noted ironic detail which suddenly bursts in our consciousness, revealing just how mad the world is.⁵⁸

Sin embargo, dada la definición de Muecke, no es extraño que esta modalidad irónica sea poco productiva en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, la caracterización de personajes por discurso directo. Tal productividad la encontraremos en la *ironía dramática* (*dramatic irony*) y en la *ironía de autotraición* o *autoexposición* (*irony of self-betrayal*). Sin embargo, creemos que algunas de las situaciones irónicas que Waugh emplea, desprovistas de las peculiaridades de otros tipos más complejos de ironía situacional, se pueden englobar dentro de esta categoría, por lo que delimitaremos algunas ironías de simple incongruencia, o ironías situacionales no marcadas con rasgos de los restantes tipos, que sí reflejan rasgos informativos sobre la caracterización de los personajes, tanto en sus signos de ser como en los de actuar o de relación.

Por tanto, para comentar alguno de los ejemplos de ironías “básicas” que Waugh emplea con repercusiones en la caracterización, nos centraremos en dos tipos de recursos: la *múltiple perspectiva* sobre un mismo objeto, y la *perspectiva errónea* interpretable en sentido contrario.

57. Muecke (1980), p. 100.

58. Carens (1966), pp. 59-60.

La presentación de dualidad o pluralidad de percepciones sobre un mismo objeto o tema es uno de los recursos irónicos favoritos del autor. Un ejemplo nos lo ofrece el viaje en la luna de miel de Nina y Ginger, en *Vile Bodies*:

Ginger looked out of the aeroplane: 'I say, Nina,' he shouted, 'when you were young did you ever have to learn a thing out of a poetry book about: "This sceptre'd isle, this earth of majesty, this something or other Eden"?(...)

I forget how it goes on. Something about a stubborn Jew. But you know the thing I mean?'

'It comes in a play'

'(...) Well, they may have put it into a play since. It was in a blue poetry book when I learned it. Anyway, you know what I mean?'

'Yes, why?'

'Well, I mean to say, don't you feel somehow, up in the air like this and looking down and seeing everything underneath. I mean, don't you have a sort of feeling rather like that, if you see what I mean?'

Nina looked down and saw inclined at an odd angle a horizon of straggling red suburb; arterial roads dotted with little cars; factories, some of them working, others empty and decaying; a disused canal; some distant hills sown with bungalows; wireless masts and overhead power cables; men and women were indiscernible except as tiny spots; they were marrying and shopping and making money and having children. (...)

'I think I'm going to be sick,' said Nina.

'Poor little girl,' said Ginger. 'That's what the paper bags are for.'⁵⁹

El narrador, pues, yuxtapone irónicamente las visiones contrarias de ambos personajes mientras sobrevuelan un paisaje inglés en su luna de miel. Ginger, militar y romántico estereotipado, recrea el homenaje de John of Gaunt a la grandeza de Inglaterra, sin saber de dónde proviene. Nina, por el contrario, sabe que el pasaje es de *Richard II*, pero es incapaz de asociar tal cita con lo que contempla abajo, tan vacío de sentido para ella. Lejos de moverla a inspiración poética, la escena terrestre la deprime, lo cual se combina con su descubrimiento de estar casada con un hombre al que no ama. Todo ello se resume en su frase perentoria, "I think I'm going to be sick".

59. VB, pp. 199-200.

El narrador se limita a reflejar unos datos aparentemente externos, pero a través de esta presentación de posturas antitéticas sin comentario interpretativo, Waugh compendia el conflicto irreconciliable de la novela, el de realidad contra ilusión. La incongruencia entre el pasado glorioso y la degradación presente de Inglaterra permite a Waugh retratar una sociedad inconsciente de la gravedad de su situación, y de modo particular retrata las posturas diversas de los protagonistas de esta escena como representantes de esa sociedad que se critica. El diálogo sobre el origen de la cita es suficiente para ilustrar un signo de relación entre ambos personajes, su incomunicación. Otra muestra de esto es el hecho de que Ginger atribuye el mareo a los vaivenes del avión, en vez de al vacío nihilista que provoca en Nina la visión aérea.

Un ejemplo de incongruencia relacionada con la anterior, en la que Waugh se recrea con cierta frecuencia, son las opiniones divergentes de diferentes personajes sobre los conflictos o la personalidad de otros caracteres ausentes del diálogo. Ya mencionamos la caracterización cruzada al hablar de la funcionalidad del personaje como fuente de información acerca de un segundo personaje en el apartado correspondiente. Ahora se trata de mencionar la información que proporciona sobre sí mismo el personaje que comenta sobre otro ausente. En *A Handful of Dust* encontramos tal recurso para representar el impacto que determinadas noticias pueden tener en los personajes en torno a los protagonistas. Con frecuencia Waugh nos muestra diferentes opiniones sobre un mismo tema o acontecimiento en forma conversacional.

Así, en el capítulo III, parte IV, hay un destacable tejido de diálogos entre cuatro parejas diferentes de personajes. Marjorie, la hermana de Brenda, comenta con Jock las repercusiones que puede tener el *affair* de su hermana con Beaver

'I haven't mentioned it to Allan. D'you suppose he knows?'

'I doubt it.'

'Oh, Jock, how d'you think it'll end?'

'She'll get bored with Beaver soon enough.'⁶⁰

60. HD, p. 95.

Seguidamente, una pareja de amigos de los Last dudan de que Marjorie y Allan, su marido, estén al corriente; inmediatamente después, Brenda confiesa a Allan sus relaciones con Beaver:

'How did you hear?'

'My dear girl, until this moment I didn't know you had any goings on. And I'm not asking any questions about them now.'

'Oh ...I thought everyone knew.'

'That's always the trouble with people when they start walking out.'⁶¹

Finalmente, Allan le comunica a su esposa Marjorie lo que Brenda le ha contado

'Brenda tried to be confidential about Beaver this evening.'

'I didn't know you knew.'

'Oh, I knew all right. But I wasn't going to let her feel important about it.'

Es un círculo cerrado de diálogos que tiene como hilo conductor la duda sobre si Allan conoce la relación adúltera: hasta el cuarto diálogo no se revela que Allan conocía todo desde el principio, pero prefirió disimularlo. Esta pasividad consciente es uno de los pocos rasgos que caracterizan a Allan: más adelante se revelará que también conocía el pasado adulterio de su esposa, pero decidió esperar a que ella se aburriera del amante.

La finalidad de este tejido de diálogos es, por un lado, servir a la caracterización del círculo de personajes más cercanos a los protagonistas. La general indiferencia con que éstos se refieren a Tony y Brenda permite cuestionar su amistad (signos de relación) y su sinceridad (signos de ser). Por otro lado, se crea así una atmósfera de decadencia social y de insolidaridad que va creciendo en la novela, prefigurada en el mismo título y en sus alusiones al poema de Eliot.

Este esquema se repite en más ocasiones: los mismos personajes pasivos comentan las repercusiones que determinados hechos tendrán en el triángulo amoroso. Así, tras la muerte de John Andrew,

61. HD, p. 96.

Marjorie said to Allan, 'Well, anyway, this will mean the end of Mr Beaver.'

But Polly Cockpurse said to Veronica, 'That's the end of Tony so far as Brenda is concerned.'⁶²

y lo mismo sucede cuando Tony se rebela contra las abusivas condiciones económicas que el hermano de Brenda le quiere imponer tras la separación:

'Who on earth would have expected the old boy to turn like that?' asked Polly Cockpurse.

(...)'It's so like Brenda to trust everyone,' said Jenny Abdul Akbar.

'I do think Tony comes out of this pretty poorly,' said Marjorie.

'Oh, I don't know,' said Allan. 'I expect your ass of a brother put the thing wrong.'⁶³

El discurso directo que se nos presenta aquí ofrece rasgos semánticos de comentario ligero, casi cotilleo, por parte de las amigas de Brenda y de sus familiares. Los personajes que participan en estos diálogos, por su frialdad ante las desgracias de otros seres, revelan rasgos de caracterización negativos. La misma naturaleza de tales discursos, insensibles a la tragedia que se está gestando, nos prefigura un mundo depredador, incomunicado, una "*waste land*".

Esta técnica de contrapunto se repite en otras obras. Así, en *Brideshead Revisited* el narrador muestra diversas reacciones ante los planes de los respectivos divorcios que Julia y Charles proyectan con el fin de casarse posteriormente. Este hecho da pie a Waugh para aportar rasgos de caracterización en diferentes personajes por medio de los juicios que ellos emiten sobre tal situación ajena. Cada juicio deja traslucir algún atributo de caracterización del personaje que los expresa, y sirve para contrastarlos entre sí irónicamente.

La cuestión viene introducida por la intervención de Mulcaster, hermano de Celia, que quiere asegurar que ésta será apropiadamente retribuida. En boca de tal personaje, espiritualmente miope, se va dibujando un plan-

62. HD, p. 120.

63. HD, p. 152.

teamiento de la cuestión que el lector interpreta de modo diferente a como Mulcaster lo expone:

'Mind you, I don't mind saying there have been times in the last two years when I thought you were treating Celia a bit rough. It's hard to tell with one's sister, but I've always thought her a jolly attractive girl - artistic, too, just down your street (...) Anyway, as things have turned out everyone seems satisfied. Robin's been mad about Celia for a year or more, D'you know him?'⁶⁴

La expresión "artistic, too, just down your street" se carga de ironía dramática de *double-entendre*, porque el lector conoce el interés oportunista con el que Celia admiraba el arte de su marido. Igualmente, la mención de Robin sugiere que Celia no es tampoco inocente de adulterio. El lector ya sabe que lo había cometido en los años anteriores al tiempo narrativo expresado en el texto, pero la alusión de Mulcaster da a entender que tal relación adúltera con Robin ha seguido viva.

Mr Ryder, ignorante de la ruptura entre Charles y Celia, no comprende que su hijo quiera divorciarse tras pasar unos años que él juzgaba felices. Más aún,

'I can understand a man wishing he hadn't married and trying to get out of it - though I never felt anything of the kind myself - but to get rid of one wife and take up with another immediately, all beyond reason.'⁶⁵

Mr Ryder demuestra así, una vez más, cuán poco conoce a su hijo. Se refuerzan los signos de ser que caracterizan a Mr Ryder como un personaje que vive, llevado por su indiferencia y egotismo, en un mundo cerrado donde las preocupaciones y problemas ajenos no tienen cabida.

Rex Mottram, el marido de Julia, sólo se preocupa por el daño que un divorcio hace a su imagen pública en un momento de turbulencia política. Su insistencia, pues, no recae en el aspecto sentimental, sino en la conveniencia de un divorcio en tal preciso momento de su carrera política:

64. BR, p. 281.

65. BR, p. 282.

'If Julia insists on a divorce, I suppose she must have it,' he said.
'But she couldn't have chosen a worse time. Tell her to hang on a bit,
Charles, there's a good fellow.'⁶⁶

Por medio de su opinión sobre el divorcio, Jaspers, primo de Charles, vuelve a revelar el carácter pragmático que se desprendía de su primera intervención en la novela:

'To put it crudely,' said my cousin Jaspers, as though he had ever
in his life put anything otherwise: 'I don't see why you bother to
marry.'⁶⁷

La prometida de Bridey, como católica, no aprueba el divorcio, pero necesita congratularse con la familia de su futuro esposo, así que declara a Julia:

"So you are divorcing one divorced man and marrying another.
It sounds rather complicated, but my dear" - she called me "my dear"
about twenty times - "I've usually found every Catholic family has one
lapsed member, and it's often the nicest".⁶⁸

Nanny Hawkins, por su parte, no quiere juzgar las decisiones de Julia:

'Well, dear, I hope it's for the best,' for it was not part of her religion to question the propriety of Julia's actions.⁶⁹

Por otro lado, se nos revela en estilo indirecto cómo Celia convence a sus amistades de que su actitud merece alabanza, mientras la de Charles es condenable, lo que, a la luz de la interpretación del discurso de su hermano Boy Mulcaster, se vuelve a revelar como ironía de autotraición.

En esta colección de comentarios existen dos grupos de discrepancias. En la superficie, las opiniones conflictivas se pueden interpretar como diversas tomas de partido entre los hablantes. Pero una más sutil ironía opera dentro de los procesos mentales de cada hablante, y el lector, si tiene en cuenta los atributos de cada personaje ya revelados, puede deducir los pensamien-

66. BR, p. 283.

67. BR, p. 284.

68. BR, p. 283.

69. BR, p. 287.

tos sumergidos que se esconden tras la versión incompleta y distorsionada de las palabras escritas.

Otra incongruencia cómica derivada de contraponer diversos puntos de vista sobre una misma cuestión se da en la interpretación del conflicto bélico de Ishmaelia, en *Scoop*. Las etiquetas de "traidor" o "patriota" de ambas facciones no revelan mucho sobre las afiliaciones políticas de los contendientes, sino sobre los prejuicios del personaje que aplica los términos. Más obscurantista aún es la terminología con que cada bando distingue sus creencias, resumida cómicamente en la esforzada explicación de Salter:

'You see they are all Negroes. And the Fascists won't be called Black because of their racial pride, so they are called White after the White Russians. And the Bolsheviks *want* to be called Black because of *their* racial pride. So when you *say* Black you mean Red, and when you *mean* Red you say White, and when the party who call themselves Blacks say Traitors they mean what *we* call Blacks, but what *we* mean when *we* say Traitors I really couldn't tell you'.⁷⁰

Un tipo diverso de ironía que podríamos encuadrar en este apartado se halla en la expresión de juicios sobre un personaje a través de un segundo personaje cuya poca credibilidad no sólo modifica el valor del juicio expresado, sino que proporciona información sobre el mismo hablante. Por tanto, la opinión que se ofrece del personaje objeto del comentario puede modificarse incluso diametralmente, adquiriendo los valores contrarios.

Esta ironía se diferencia del tipo de ironía situacional que más adelante estudiaremos, la ironía de autotraición, en que esta última designa una situación irónica - no deseada y generalmente no percibida por el hablante - que suele ser simultánea al discurso emitido e incide primariamente en la caracterización del hablante. El tipo de ironía que aquí mencionamos, por el contrario, implica la desacreditación previa del hablante, por lo que las opiniones que ofrece, además de encerrar ironía de autotraición, también informan del personaje objeto del discurso. Y tal información resulta adulterada por la desacreditación de que es víctima previamente el hablante.

Uno de los casos más claros es la irrupción de Dame Mildred Porch en la narración de *Black Mischief*. Su perspectiva sobre los incidentes de Aza-

70. Sc, p. 43.

nia permite efectos de comedia irónica, pues las deducciones lógicas de la europea tienden a distorsionar la verdad que el lector ya conoce. Así, considera al intrigante y oportunista Youkomian "very obliging",⁷¹ por cambiarles diligentemente dinero británico por moneda de Azania, cuando el lector sabe que los billetes carecen de valor. Igualmente, ignorando que el desfile se organiza en honor del control de natalidad, se extraña de la incapacidad del obispo anglicano y de Youkoumian para explicar tal propósito.⁷² De modo similar, desecha como absurda la apreciación de su compañera de viaje según la cual el hombre elegante que está destruyendo piedra a piedra la catedral anglicana pueda ser el mismo emperador Seth.⁷³ Sin embargo, el lector confirma así la veracidad de tal interpretación, pues coincide en la descripción de la ropa de Seth y concuerda con su anterior promesa de derribar la catedral aunque tuviera que hacerlo él mismo.⁷⁴ Esta última proyección oblicua del comportamiento de Seth arroja nuevos signos de actuar similares a los que se han comunicado anteriormente sobre este personaje. La ironía está en la perspectiva desde la que se nos presenta esta nueva información, el dudoso punto de vista de Dame Mildred Porch.

El ejemplo más claro de ironías a expensas de Dame Mildred que desprestigian su capacidad de discernimiento a la vez que proyectan a través de ella signos de caracterización de otros personajes, es su conversación con Seth en el banquete:

Finally she said, 'I was so interested to learn about your Uncle Achon.' The Emperor nodded. 'I do hope they get him out of the monastery. Such a useless life, I always think, and so selfish. It makes people introspective to think all the time about their own souls, don't you think? So sensible of that Earl of whatever it is to go and look for him.'

But Seth had not heard a word.⁷⁵

El efecto de esta conversación, transformada en monólogo por la indiferencia de Seth, es de importancia para la caracterización y la trama. Un primer efecto es reforzar uno de los signos de ser más característicos de Seth,

71. BM, p. 161.

72. BM, p. 162.

73. BM, p. 184.

74. Cfr. Sc, pp. 183-4.

75. BM, p. 172.

su incapacidad para afrontar la realidad. Así, Dame Mildred, dentro de su peculiar nula credibilidad, asume que Seth conoce la expedición de Ngumo para devolver a Achon al trono. Esta expedición es parte importante del complot contra Seth, pero Dame Mildred lo comenta como algo anecdótico e intrascendente, y Seth, aún más ajeno a la realidad, permanece tan abstraído que ni siquiera escucha. Por tanto, un aspecto importante de la trama se abre paso reflejado en la actitud de dos personajes a la vez que aporta información caracterológica sobre ambos.

La ceguera de Seth se refuerza por la existencia de una ironía de acontecimientos: la revuelta contra el emperador, que acarreará todos los incidentes del final de la novela y la muerte de Seth, se le revela por boca de Dame Mildred antes de llevarse a cabo, pero éste se encuentra demasiado absorbido en sus ensueños de modernización para prestar atención al verdadero peligro.

Otra función del discurso directo de Dame Mildred es aportar datos textuales sobre otros dos personajes, entendidos estos datos en un sentido opuesto del intencionado. Así, su juicio sobre la intención de Ngumo ("so sensible of that Earl"), sacar a Achon de una vida egotista en un monasterio, no tiene relación alguna con las verdaderas intenciones de tal acto. Más aún, Dame Mildred asocia el hecho de encontrarse en un monasterio con ser monje, lo que le da pie para exponer sus propios prejuicios sobre la vida monacal. Una vez más, la verdad está lejos de la mente de Dame Mildred, y su discurso se verá contrastado por una fuerte ironía dramática cuando el lector conoce finalmente a Achon, un moribundo prisionero que lleva una existencia casi vegetativa.

Basten estos ejemplos como representativos de las formas irónicas más elementales empleadas por nuestro autor para caracterizar, y, en concreto, de la presentación de pluralidad de perspectivas sobre un mismo objeto y de una perspectiva errónea, cuya oblicuidad sugiere en el lector diversas interpretaciones alternativas a la que explícitamente se expresa.

5.2.2.2. *Ironía de acontecimientos*

La ironía de acontecimientos (*Irony of Events*) centra su incongruencia irónica en la discrepancia entre expectación y resultado. En palabras de Muecke:

after we have more or less explicitly or confidently expressed reliance in the way things go, some subsequent unforeseen turn of events reverses and frustrates our expectations or designs. It is ironic when we meet what we set out to avoid, especially when the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid.⁷⁶

No nos extenderemos ampliamente en esta subclasificación de la ironía situacional porque su principal aplicación funcional recae en el desarrollo de la trama de la novela. No se excluye, con todo, una cierta aplicación a la caracterización, pero en este caso se aleja un tanto de nuestro enfoque centrado en el discurso directo del personaje, pues no es fácil resolver la consecución de una ironía de acontecimientos en un solo discurso. Se necesita habitualmente una extensión considerable de novela, con sus combinaciones de discurso directo, indirecto, discurso narrativo, etc., para relacionar la situación inicial de un personaje con el ulterior desarrollo, que se acaba revelando irónico. En nuestro análisis nos hemos centrado (y lo haremos más propiamente en los dos apartados que siguen) en los signos de ser, actuar o relación que se desprenden de discursos concretos de personajes y caracterizan a sus hablantes. Estas locuciones pueden tener relación con discursos anteriores o posteriores, que determinan el desprestigio de un determinado hablante, su carencia de credibilidad, o aportan nuevos significados para interpretar con *double entendre* una afirmación, pero intrínsecamente añaden información por sí solas. Con todo, para que se desarrolle completamente la ironía de acontecimientos, es necesario esperar al desenlace de la situación irónica, lo cual puede requerir considerable extensión.

La novela en que se recurre con mayor frecuencia a la ironía de acontecimientos es, en nuestra opinión, *Brideshead Revisited*. Concorde con la intención de Waugh al escribirla, representar "the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters",⁷⁷ los desenlaces de la mayoría de estos personajes son susceptibles de catalogarse como ironías de acontecimientos. Así, el hecho de que Sebastian huyera de la casa materna en gran parte huyendo de su religión, contrasta irónicamente con las últimas noticias que recibimos de él por boca de Cordelia. En efecto,

76. Muecke (1980), p. 102.

77. BR, p. 7.

desposeído de su juventud, de su belleza, de su encanto, incluso de su voluntad, lo único que le ha quedado a Sebastian es su religión:

'He seemed quite happy by the time I left. He'll never be able to go into the bush, of course, or join the order, but the Father Superior is going to take charge of him. They had the idea of making him a sort of under-porter.

(...) I've seen others like him, and I believe they are very near and dear to God. He'll live on, half in, half out of, the community, a familiar figure pottering round with his broom and his bunch of keys.'⁷⁸

Por tanto, Sebastian "meets what he seeks to avoid", encarnando la definición de víctima de una ironía de acontecimientos. Algo similar sucede con Julia, en una encadenación de ironías de acontecimientos donde el discurso directo juega un papel importante.

En efecto, Bridey, el hermano mayor, tiene una gran dificultad para expresar sus creencias religiosas de modo atractivo. De hecho, en una conversación anterior entre él y Charles, se pone de manifiesto tal incapacidad comunicativa:

'D'you know, Bridey, if I ever felt for a moment like becoming a Catholic, I should only have to talk to you for five minutes to be cured. You manage to reduce what seem quite sensible propositions to stark nonsense.'

'It's odd you should say that. I've heard it before from other people. It's one of the many reasons why I don't think I should make a good priest. It's something in the way my mind works, I suppose.'⁷⁹

Esta característica es ya por sí misma una ironía de acontecimientos, pues el mero afán de Bridey por dar criterio cristiano sobre las diversas situaciones que se plantean acarrea precisamente su rechazo por parte del interlocutor. Debido a esta ineptitud comunicativa, las intervenciones de tal personaje en las vidas de Sebastian o Julia carecen de tacto, son contundentes, y producen reacciones de repulsa. La mayor ironía de acontecimientos se da cuando Bridey expone a Julia, sincera pero bruscamente, sus reparos para invitar a Beryl, su prometida, a la mansión de Brideshead:

78. BR, pp. 293-4.

79. BR, pp. 158-9.

'I couldn't possibly bring her here. It is a matter of indifference whether you choose to live in sin with Rex or Charles or both - I have always avoided inquiry into the details of your *ménage* - but in no case would Beryl consent to be your guest.'

Julia rose. 'Why, you pompous ass ...' she said, stopped, and turned towards the door.⁸⁰

Esta súbita mención - sin ironía verbal por parte de Bridey - de la situación inestable de Julia provoca en ella una reacción de remordimiento. Al salir de la habitación pronuncia ante Charles un largo monólogo en el que desvela su pesadumbre interior ante tal situación amorosa, vista desde la perspectiva de su educación católica. Esta irrupción supone una de las claves más sólidas que explicarán su posterior conversión y vuelta a la fe, que implica abandonar su relación con Charles. Al final de la mencionada escena, Charles comenta:

'Julia, (...) have you ever seen a picture of Holman Hunt's called "The Awakened Conscience"?'

(...)'You are perfectly right. That's exactly how I felt.'

'But, darling, I won't believe that great spout of tears came just from a few words of Bridey's. You must have been thinking about it before.'

'Hardly at all; now and then; more, lately, with the Last Trump so near.'⁸¹

Por tanto, la intervención de Bridey desencadena una reacción interior en Julia que culminará en su vuelta al catolicismo tras la reconciliación y muerte de su padre. La ironía de acontecimientos es doble, y subyace en el hecho de que el discurso de Bridey, que pretende dejar claros los principios de ortodoxia católica, provoca sin desearlo el disgusto de Julia, pero a la vez la intranquilidad de ésta aviva su regreso a la fe.

Son abundantes otros procesos de ironía de acontecimientos en esta novela, pero para desvelarlos completamente entran en juego los diversos tipos de discursos posibles, no exclusivamente el discurso directo. Contribuyen además a esto la concatenación y la progresión episódica que requiere el desarrollo de una ironía de este tipo.

80. BR, p. 272.

81. BR, p. 276.

Vemos, pues, cómo Waugh aprovecha situaciones de ironía de acontecimientos para aportar información caracterológica. Una última ilustración de esta modalidad se produce en las expectativas de Guy Crouchback, en *Officers and Gentlemen*, tras idealizar a su compañero Ivor Claire. En discurso directo que verbaliza pensamientos se plasma el concepto que Guy tiene de Ivor:

Ivor Claire, Guy thought, was the fine flower of them all. He was quintessential England, the man Hitler had not taken into account, Guy thought.⁸²

Así, la visión que se ofrece al lector de este personaje por medio de la mirada de Guy se debe interpretar dentro de la idealización de la vida militar que construye Guy en la primera mitad de la trilogía. En efecto, Guy Crouchback busca enterrar su acidia e indolencia en el contexto de la guerra, para lo que exalta en su imaginación diversos elementos del conflicto bélico: la pureza de ideales en el bando aliado, la fraternidad del cuerpo de Haldberdiers, las virtudes militares de Ritchie-Hook y otros personajes, etc. Dentro de este último aspecto, idealización de personajes, Ivor Claire ocupa un lugar eminente en la segunda novela de la trilogía, *Officers and Gentlemen*. La cobardía de Claire supone uno de los ídolos bélicos que se derrumban ante Guy al final de ésta, y que paulatinamente van dejando paso a una sutil y más profunda percepción que se superpone al desencanto militar, la preocupación por solucionar los problemas reales y cercanos del prójimo. Para concluir, nótese el detalle de la repetición de la frase atributiva "Guy thought". Esta repetición parece innecesaria, pero vista en retrospectiva supone un primer aviso formal de la escasa credibilidad que se le debe a Guy en sus juicios sobre Ivor Claire.

5.2.2.3. Ironía dramática

La ironía dramática implica la existencia de un observador que ya conoce lo que la víctima aún ha de aprender o no aprenderá nunca, por lo que capta la ironía de una situación que la víctima no percibe en el momento en que aquella se produce. Se distingue de la ironía de acontecimientos en que para su revelación no requiere esperar al desarrollo de los hechos, sino que

82. SH, p. 281.

es inmediatamente irónica. Con todo, incluiremos también en este apartado aquellas situaciones que adelantan ulteriores significaciones irónicas, que no consideramos *ironías de acontecimientos* por no cumplir estrictamente la condición de entrelazar dos hechos de modo causal no deseado.

Para nuestro estudio, dividiremos los ejemplos de ironía dramática en tres grupos: aquellos en los que se ejercita el recurso al *double entendre*, aquellos que adquieren nuevas significaciones en un desarrollo posterior que viene prefigurado por el texto de partida, y aquellos ejemplos de malentendido irónico entre personajes, del cual el lector es consciente. Los primeros suelen desarrollar la ironía simultáneamente a la exposición del discurso; los segundos, por lo general, se revelan más tarde, y admiten tonos metafóricos en su interpretación; los terceros, de carácter simultáneo, suelen presentar cierta nota de comicidad.

El hecho de dividir en tres grupos las muestras de ironía dramática en la presentación de los personajes por medio de su discurso directo no implica, por un lado, que sean las únicas divisiones posibles. Por otro lado, no va en menoscabo de que aparezcan híbridos de los tres tipos. Así, en los casos de *double entendre* se puede encontrar anticipación o prolepsis implícita, que en ocasiones puede tener matices metafóricos.

a) *Double entendre*

Un recurso que sirve para reforzar la ironía dramática es el *double entendre*, mediante el cual la víctima dice o acepta inocentemente algo que es verdad en otro sentido diferente al inicial que ella supuestamente cree.

Waugh procede a caracterizar a un grupo de personajes menores al comienzo de *Decline and Fall* mediante su pronunciación de unas breves declaraciones en discurso directo impregnado de dobles significados. Así, el *Master* de Scone propone la expulsión de Paul, sabiendo que es inocente. Al no poder pagar las multas, es el indicado para recibir castigo ejemplar, mientras los auténticos culpables, adinerados, permanecen en la Universidad. El *Master* concluye su razonamiento falaz diciendo: "That sort of man does the College no good".⁸³ El hablante alude a la dignidad moral del *college*, pero sus palabras traslucen un ulterior significado de "bien económi-

83. DE p. 13.

co", dado que Paul es pobre. Un ejemplo parecido ocurre cuando el capellán, al despedirse, le propone posibles orientaciones profesionales:

'There is always commerce, of course. Perhaps you may be able to bring to the great world of business some of the ideals you have learned at Scone.'⁸⁴

La ironía dramática permite al lector, tras observar el comportamiento impropio de las autoridades, cuestionar en qué consisten exactamente los ideales de Scone, y tal cuestión abre varias posibilidades de ambigüedad.

La muerte de Seth al final de *Black Mischief* ofrece ironía dramática, rematada por el discurso panegírico que Basil Seal elabora ante su tribu de origen. Aunque parece que Basil realmente aprecia a Seth, la falsedad de los elogios que aplica al difunto emperador convierten el discurso, para un doble entendedor, en una burla irónica:

'In his own island, among the people of Sakuyu, and the Arabs, across the great waters to the mainland, far beyond in the cold lands of the North, Seth's name was a name of terror. (...) Thousands fell by his right hand. The words of his mouth were like thunder in the hills. Weep, women of Azania, for your royal lover is torn from your arms. His virility was inexhaustible, his progeny numerous beyond human computation. (...) When he led you to battle there was no retreating. In council the most guileful, in justice the most terrible, Seth the magnificent is dead.'⁸⁵

La ironía dramática no sólo se origina cuando el lector compara su conocimiento de Seth con las alabanzas póstumas que Basil le dirige, sino especialmente por el hecho de que la principal aspiración - visionaria - de Seth, la modernización, se trunca ante tal entierro y el correspondiente discurso elegíaco, ambos de acuerdo con los ritos tribales primitivos. Más aún, el hombre que Seth había empleado como ministro de Modernización, el representante del pensamiento europeo que rescataría Azania del primitivismo, se encuentra pronunciando un panegírico en lengua Wanda y con tonos elegíacos tribales.

84. DF, p. 14.

85. BM, p. 228.

En *A Handful of Dust* encontramos gran cantidad de recursos de ironía dramática. Tras la primera visita de Beaver al matrimonio Last, que desencadenará el adulterio de Brenda, Tony comenta inocentemente lo que para él ha sido una muestra heroica de hospitalidad por parte de Brenda ante un invitado no deseado :

'Well, that's the last of him. You were superb, darling. I'm sure he's gone back thinking that you're mad about him.'⁸⁶

La frase "that's the last of him" también conlleva ironía de acontecimientos, pues los problemas que acarrea la aparición de Beaver no han hecho más que comenzar. Por otro lado, el *double entendre* en la frase que sigue es revelador del carácter de víctima de Tony, pues, en efecto, Brenda empieza a estar "mad about him". Se realzan así dos atributos importantes, la inocencia y la ceguera de Tony. Por medio de tal ironía, el lector va percibiendo cuáles son los rasgos principales de este personaje ya desde el inicio de la novela.

Una frase paralela es pronunciada por Brenda unas páginas más adelante, cuando la relación con Beaver ha empezado a dilatarse. Así, tras regresar de Londres, donde ha iniciado su romance, resume así a Tony su estancia en la capital:

'Me? Oh, I've been behaving rather badly to tell you the truth. (...) I've been carrying on with young men and I've spent heaps of money and I've enjoyed it very much indeed.'⁸⁷

Las frases de Brenda están cargadas de ironía verbal del tipo que Muecke denomina "ironía de fingida omisión de censura" (Pretended Omission of Censure),⁸⁸ pero a la vez la conversación convierte a Tony en la víctima de una ironía situacional de *double entendre*, pues el lector sabe la verdad que hay detrás de esta ironía aparentemente inocente de Brenda. En efecto, Brenda dice la verdad para que Tony la entienda en sentido contrario, pero el lector da un nuevo giro al significado de la expresión, retomando el sentido literal del discurso.

86. HD, p. 37.

87. HD, p. 54.

88. Muecke (1980), p. 72.

Otro discurso de ironía dramática de *double entendre*, que viene a completar los mencionados anteriormente, se produce cuando Tony recibe sorprendido la carta de Brenda en que confiesa su amor por Beaver y su deseo de divorciarse de Tony:

When Tony read this his first thought was that Brenda had lost her reason. 'She's only seen Beaver twice to my knowledge,' he said.⁸⁹

El énfasis de la doble interpretación recae en la segunda parte de la frase. La afirmación es verdadera, pero no por la primera parte ("She's only seen Beaver twice") sino por la segunda ("to my knowledge"). Esto contradice la intencionalidad de Tony, que mediante su discurso expresa su convicción de que la primera parte es cierta, mientras que la segunda es una mera fórmula discursiva.

Waugh recurre con frecuencia al tipo de *double entendre* que se basa para lograr sus efectos en la ambigüedad de ciertos vocablos ingleses. Así Mrs. Beaver, comentando con su hijo la posibilidad de que Brenda alquile un apartamento en Londres, y refiriéndose a la popularidad de los pisos que ella misma gestiona, afirma:

I hope she makes up her mind about that flat. They're going like hot cakes. I shall have to look about for another suitable house to split up.⁹⁰

Esta conversación refleja dos de las preocupaciones de este personaje: su éxito como agente de alquileres y decoradora interior, y su interés en que John halle alguna ocupación. Por tanto, es importante que encuentre "another house to split up", tanto para recibir ganancias como para preparar el terreno a la relación adúltera de Brenda y John. Aún más, la locución cobra nuevos sentidos al jugar con la ambivalencia de la expresión "split up": en su sentido más literal, Mrs. Beaver busca una casa para dividirla y alquilarla como apartamentos. Sin embargo, "split up" también se entiende, aplicado a matrimonios, como la ruptura de las relaciones. Por tanto, desde la perspectiva del *double entendre* Mrs Beaver busca otra familia que dividir. Se añaden también matices de prolepsis en el doble sentido de esta locución,

89. HD, p. 125.

90. HD, pp. 52-3.

altamente ilustrativa del modo en que Waugh es capaz de conjuntar trama, caracterización y economía verbal.

Hay otros ejemplos en que Waugh juega con el doble significado de las palabras puestas ingenuamente en boca de un personaje. Así, el mozo de cuadra Ben Hacket sugiere que, tras la muerte de John Andrew, el pony se podría vender a la hija de Mr. Westmacott:

'Mr Westmacott over at Restall was asking about her. He thought she might do for his little girl.'⁹¹

La elección del verbo no está hecha al azar. Se juega así con la ambigüedad de la expresión "do for", que se puede interpretar en su sentido de verbo intransitivo seguido de sintagma preposicional ("servirá para su hija", "será suficiente para su hija"), o, como *double entendre*, se puede entender en cuanto a verbo preposicional que significa "arruinar", o, en este caso, "matar". Se implica así que el pony que ha contribuido a la muerte de John Andrew podría seguir cobrándose víctimas. Este ejemplo, si bien refuerza la imagen de Ben como hombre rudo y sencillo, añade poco a la caracterización, y su interés se centra más en la creación de una atmósfera que transmite dosis de angustia de modo impalpable.

Otra fuente de juegos con la ambigüedad situacional se encuentra en la equivalencia onomástica del hijo de Brenda y de su amante. Así, Tony, en conversación con Mrs. Rattery una vez que Jock ha partido para comunicar a Brenda la muerte de John Andrew, dice de su mujer:

'You see she'd got nothing else, much, except John. I've got her, and I love the house ... but with Brenda John always came first ... naturally ... And then you know she's seen so little of John lately.'⁹²

Hay una verdad más amarga escondida en las palabras de Tony, que un observador que hace uso del *double entendre* interpreta estar referidas a John Beaver. Así, la dos primeras afirmaciones resultan ser verdaderas en un sentido distinto del propuesto por Tony. Efectivamente, lo único que le queda a Brenda es John Beaver, y en lo que a ella respecta, John Beaver está en primer lugar. La tercera afirmación, "she's seen so little of John lately",

91. HD, p. 123.

92. HD, p. 109.

tiene de nuevo dos sentidos, el literal y el sobreentendido, que es a su vez irónico, pues Brenda verdaderamente no ha visto mucho a su hijo pero sí, que ha visto a John Beaver con frecuencia.

El culmen de este doble entendedor que juega con los dos personajes denominados John está en el discurso en que Brenda, informada del accidente de John, confunde inicialmente la identidad de la víctima, mas al conocer finalmente la verdad, exclama, en una feroz ironía de autotraición, "thank God". Este discurso establece así los atributos más negativos que operan en la caracterización de Brenda, pues la resolución de la ambigüedad de identidades pone en su boca el discurso más inapropiado ante la muerte del propio hijo.

La falsedad del lenguaje evasivo es puesta de manifiesto en la frase recurrente tras la muerte de John Andrew: "Everyone agreed that it was nobody's fault".⁹³ Formulada inicialmente en discurso indirecto, como perteneciente a varios personajes, se repite obsesivamente en las escenas que suceden al episodio de la muerte. Primero, por parte de los personajes secundarios, que actúan a modo de coro:

'Killed instantly,' (the doctor) said. 'Took it full on the base of the skull. Very sad, awfully fond of the kid. No one to blame, though.'

(...) 'It wasn't the kid's fault,' said Ben.

'It wasn't anyone's fault,' they said. (...)

'If it was anyone's fault it was Mr Grant-Menzies making him go in.'

'It wasn't anyone's fault,' they said.⁹⁴

Posteriormente, por parte de Jock Grant-Menzies que cuenta el sucedido al padre del muchacho, Tony:

'She (Miss Ripon) didn't know she'd hurt him until quite a time afterwards (...) She was in a terrible state. I sent her back in the car... it wasn't her fault.'

'No, it wasn't anybody's fault. It just happened.'

'That's it,' said Tony. 'It just happened.'⁹⁵

93. HD, p. 105.

94. HD, pp. 105-6.

95. HD, p. 106.

La carga irónica de esta repetición viene dada por el contexto, que proporciona las claves para interpretarla precisamente de modo contrario al inicial. El lector, pues, tiene el presentimiento de que la muerte del muchacho se debe a la culpa combinada de varios personajes. Así, la vacuidad de Tony y Brenda ha llevado al chico a separarse afectivamente de ellos y a buscar como modelo al mozo de establo Ben, con su lenguaje inapropiado y su amor por la equitación; la falta de previsión de Ben (sabe que Thunderclap es un animal inquieto); la avaricia de Mr Ripon, que hace montar a su hija en un caballo incontrolable para demostrar que se puede vender; todos estos defectos contribuyen al trágico desenlace. En palabras de Machon, "the habits of evasiveness, of materialism, of indifference that Waugh has shown to be socially acceptable to the characters in the novel can result in death."⁹⁶

Una serie de *double entendres* en *Brideshead Revisited* ocurren al plantearse el triángulo amoroso entre Julia, Charles y Celia. En el barco de regreso a Inglaterra, Charles se encuentra con Julia, amiga de Celia, y comienza en ambos la relación amorosa. Celia pasa parte del viaje en cama con mareo. Al preguntar a Charles cómo ha pasado el tiempo, éste contesta "I spent most of my time with Julia". Celia responde inocentemente:

'Oh, good. I always wanted to bring you together. She's one of my friends I knew you'd like. I expect you were a godsend to her.'⁹⁷

La intervención de Charles tiene más connotaciones de las que pragmáticamente presupone su diálogo con Celia, y a la vez la contestación de ésta adquiere nuevos significados a la luz del conocimiento que el lector tiene de la relación entre Charles y Julia, que no es de amistad sino de amor. Lo mismo se puede afirmar de la conversación inmediatamente posterior, en que Celia saluda a Julia:

'I hear you've been looking after my husband for me,' my wife said.
'Yes, we've become very matey.'⁹⁸

96. Machon (1974), p. 100.

97. BR, p. 249.

98. BR, pp. 249-50.

El doble significado de la expresión *cockney* de Julia pasa desapercibido ante Celia. La escena juega igualmente con la ironía en la presentación de ésta. El doble significado de las frases anteriores podría haber aportado signos de actuar negativos en la caracterización de Charles y Julia, mientras que habría presentado rasgos de víctima al personaje de Celia, que hubiera así acaparado la simpatía del lector. Sin embargo, a través de la manipulación del tono, Waugh ha creado ya un antagonismo hacia Celia, por su previa caracterización como oportunista y adúltera, de tal modo que la actuación de Charles y Julia funciona como broma privada a expensas de aquella.

Cabe proponer una atrevida interpretación de la frase antes citada, "I expect you were a godsend to her", a la luz del posterior desarrollo de los acontecimientos al final de la novela, y la significación religiosa en el desenlace de la relación entre Charles y Julia. Según esta posible interpretación, la frase sería un ejemplo de ironía situacional dramática en la que se alternan el *double entendre* y la prolepsis metafórica. En primer lugar, aparte de los dos sentidos en que se puede aplicar el "regalo del Cielo" - un buen amigo que la ayude a sobrellevar un viaje aburrido (intención de Celia), o un amante que alivie sus pasadas frustraciones sentimentales (sentido irónico-dramático) - existe un tercer sentido: Charles como uno de los elementos que contribuye a la reconciliación final de Julia con la fe.

'Something quite remote from anything the builders intended, has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought about at the time.'⁹⁹

Con estas palabras concluye Charles la novela, refiriéndose metafóricamente a la continuidad de la fe religiosa en los miembros de la familia Marchmain y en su propia vida. La presencia de Charles en la vida de Julia juega un papel importante, si bien indirectamente, para que ésta vuelva a la fe abandonada. Así, según esta interpretación, el encuentro fortuito con Charles en el barco constituye un genuino "godsend" para Julia, en el sentido espiritual que subyace en la conclusión de la novela.

99. BR, p. 331.

b) *Prolepsis*

Comentamos ahora algunos ejemplos en los que la ironía dramática prefigura significaciones que se explicitarán más perfectamente conforme avanza la novela.¹⁰⁰ Incluiremos anticipaciones de tipo metafórico a la vez que de aspectos más aparentes de la trama, siempre que tales aspectos incidan en la caracterización.

El comienzo de la novela *Black Mischief* está entremezclado de diversas ironías que proporcionan, además de diversión y ejercicio intelectual, la apariencia de novela de aventuras. El uso de *double entendre*, indeterminación y acontecimientos inesperados se orienta a crear sorpresas, suspense y misterio. Desde el punto de vista de la caracterización, se perfilan los primeros rasgos de la personalidad del emperador Seth, idealista y desequilibrado, mientras que las intrigas de tres personajes oportunistas sin escrúpulos contribuyen a resaltar la opuesta identidad de Seth.

El narrador manipula información crucial sobre los planes de los tres oportunistas - Ali, Youkomian y Major Joab, que traicionan a su soberano y se traicionan entre sí - de tal modo que a veces algunos personajes ignoran hechos decisivos y otras veces los ignora el lector, por lo que es preciso encajar todas las piezas para deducir lo que no se ha explicitado. No entraremos a comentar la compleja trama que se desarrolla en este comienzo de la novela, pero mencionaremos un ejemplo de ironía dramática de anticipación que a la vez aporta signos de caracterización. Ali, el secretario de Seth, le informa de que las autoridades de Matodi, capital de Azania, han huido por temor a que el bando de Seth pierda la batalla:

'In your majesty's motor-boat. There was a large company of them - the stationmaster, the chief of police, the Armenian Archbishop, the Editor of the *Azanian Courier*, the American vice-consul. All the most distinguished gentlemen in Matodi.'

'I wonder you weren't with them yourself, Ali.'

'There was not room. I supposed with so many distinguished gentlemen there was danger of submersion.'

'Your loyalty shall be rewarded.'¹⁰¹

100. Empleamos este término para designar lo que en el artículo citado de Cohen se llamaba "foreshadowing".

101. BM, p. 7.

La promesa que hace Seth a su secretario, además de ser equívoca ante los motivos que éste da para permanecer junto a su señor, aporta una ironía dramática de anticipación. En efecto, más adelante se comprobará que la lealtad de Ali (ninguna en absoluto) es recompensada (acaba siendo ejecutado). Además, la inadecuación de tal promesa al contexto de la conversación aporta los primeros rasgos de un personaje inestable, incapaz de escuchar y comprender al resto del mundo, tan preocupado por su mundo visionario interior que no discierne lo que pasa realmente a su alrededor. Así, la frase que pronuncia anticipa no sólo lo que será el desenlace de las intrigas de Ali, sino su propio desarrollo como personaje.

El destino final del personaje Prudence, de *Black Mischief*, es un clásico ejemplo de ironía dramática de anticipación. En una conversación intrascendente (aparentemente) entre ella y Basil, éste comenta la posibilidad de marcharse juntos cuando la situación de Azania se agrave:

'Darling, what's the good of talking ... we'll see each other again, whatever happens. You do promise that, don't you?'

'You're a grand girl, Prudence, and I'd like to eat you.'

'So you shall, my sweet ... anything you want.'¹⁰²

Más tarde, cuando estalla la revuelta en Matodi, Prudence y su familia deciden huir, mientras que Basil se queda por lealtad a Seth. En la despedida de ambos amantes, se reitera la misma idea: "Prudence, everything's going to be all right. Don't you worry. We'll meet again somewhere".¹⁰³ Tras una serie de episodios interrelacionados, el lector descubre el asombroso desenlace de los hechos: Prudence ha caído en manos de la tribu caníbal Wanda, la misma que celebra el funeral de Seth con un banquete tras la orden de Basil "kill your best meat and prepare a feast in the manner of your people".¹⁰⁴ Por tanto, el mismo Basil les ha ordenado que preparen su mejor carne (*ironía de acontecimientos*), con la que comen él y los principales jefes. Al final del fúnebre episodio, Basil descubre que la carne que acaba de comer es la de Prudence, cumpliéndose así la promesa inocente de ésta ("So you shall, my dear, anything you want"). La ironía dramática de anticipación

102. BM, p. 180.

103. BM, p. 214.

104. BM, p. 226.

cobra así tintes macabros, y deja en el lector una impresión de barbarismo irremediable que contrasta con las aspiraciones de modernización o de amor romántico de los principales personajes de la novela, como un último comentario que socava tales aspiraciones.

Nuevas muestras de ironía situacional dramática son empleadas por Waugh para introducir a los personajes principales de *A Handful of Dust*, Tony y Brenda. En el siguiente ejemplo, John Beaver está dialogando con su madre después de recibir la invitación a pasar el fin de semana en Hetton. Al preguntarle si conoce a sus anfitriones, ella le informa con gran penetración, concluyendo: "I should say it was time she began to be bored".¹⁰⁵ Este discurso nos adelanta el desarrollo de los signos de relación entre los personajes de Brenda y Tony, apuntando a la tragedia que se va a desencadenar. Es precisamente el aburrimiento de Brenda lo que desencadena su "affair" con un hombre poco atrayente: "I just thought it might be fun to eat someone else's food for a bit",¹⁰⁶ dirá en su primera conversación con Beaver, implicando que su vida matrimonial con Tony ha supuesto una renuncia a todo aquello que la divertía, la vida social y festiva. De hecho, el primer escaqueo con Beaver obedece a su necesidad de encontrar acompañante para una fiesta.

Mrs Beaver no sólo adelanta la tragedia inminente, sino incluso el desenlace final, al reseñar que Brenda habría sido más feliz si se hubiera casado con Jock, lo que hace al final de la novela. Este hecho da unidad al proceso de información previa, pues el segundo informador de Beaver antes de que éste conozca a la pareja es Jock Grant-Menzies, amigo de ambos. Aparte de otras implicaciones que ya comentamos al presentar esta misma escena como ejemplo de caracterización a través de segundos personajes, Jock adelanta inintencionadamente en su discurso directo un signo de relación, al declarar a Beaver: "You'll like her".¹⁰⁷ La expresión por sí sola es inocente, pero encuentra su plena significación en las páginas sucesivas.

Por tanto, *A Handful of Dust* se muestra repleta de recursos de ironía dramática en la modalidad de prolepsis o anticipación, en la que varios personajes involuntariamente se convierten en profetas cuando sus comentarios casuales adquieren una significación diferente de la que pretendían

105. HD, p. 9.

106. HD, p. 17.

107. HD, p. 12.

inicialmente. Lo que se expresa en una situación puede sugerir, a menudo indirectamente, aquello que sucederá en otro contexto distinto. Así, Beaver juega a adivinar el futuro a Brenda de modo bromista:

'there is going to be a sudden death which will cause you great pleasure and profit. In fact you are going to kill someone (...) then you are going to go on a long journey across the sea...'¹⁰⁸

Las alusiones a una muerte imprevista están ya desde el comienzo de la novela, y también se prefigura de algún modo el viaje de Tony. Este suceso se vuelve a anticipar metafóricamente cuando Brenda le echa en cara a Tony su reacción ante la inoportuna visita primera de Beaver: "When someone's awful you just run away and hide".¹⁰⁹ Alegóricamente Brenda está anticipando lo que Tony realizará literalmente, es decir, su viaje a Brasil para escapar de una decisión que debe tomar, y, en último término, para escapar de la propia realidad.

Otras muestras de prolepsis cargadas del recurso al *double entendre* se producen en los discursos de personajes previos a la celebración de la cacería donde John Andrew pierde la vida. Así, en una carta dirigida a Brenda antes de la cacería, Tony expresa irónicamente "John can talk of nothing except his hunting to-morrow. I hope he doesn't break his neck",¹¹⁰ en un deseo de tranquilizar a Brenda contra un posible peligro. El mismo niño también pronuncia frases que se cargan de una ironía dramática en su posterior desarrollo. Así, John y su atribulada nodriza hablan de lo que será la caza. John dice que quiere estar "in at the death", a lo que ella contesta "you won't see any death".¹¹¹ Es una verdad irónicamente trágica, pues la única muerte que ocurre es la de John, con lo cual estará allí pero no la podrá ver. Otra alusión se produce cuando los cazadores han llegado al primer refugio, y Ben Hackett se dispone a llevar a John a casa:

'Yes, come along, Master John. You've had enough for today.'
'But I haven't had *any*.'
'If you come back in good time to-day your dad will be all the more willing to let you come out another day.'
'But there mayn't *be* another day. The world may come to an end. Please, Ben.'¹¹²

108. HD, p. 35.

109. HD, p. 35.

110. HD, p. 99.

111. HD, p. 100.

112. HD, p. 103.

De los recientes ejemplos de prolepsis irónica se entresacan ciertas notas de caracterización, pero quizá la más destacable sea la que expresa Tony en su carta a Brenda, pues muestra sus sueños idílicos de estabilidad, que le impiden pensar que en algún momento su ordenada vida pueda sufrir alteración.

Beaty comenta un ejemplo de anticipación en *Scoop* que adelanta rasgos de ser y de actuar en el personaje de William Boot. En su opinión, "William's experiences aboard the train during his first journey to London provide clues to his paradigmatic attitudes and behaviour".¹¹³ Durante este primer viaje que el protagonista hace a Londres, algunas de sus acciones y relaciones con otros personajes secundarios anticipan, en opinión de este crítico, respuestas de otro tipo. Por ejemplo, durante tal viaje William es engañado por un timador, que descaradamente consigue de él una moneda de oro.¹¹⁴ El timador intenta hacerlo una segunda vez, pero esta vez William ya no cae en la trampa. Este hecho predice, según Beaty, el desenlace de la novela, por el que William rechaza ser explotado por el periódico y, presumiblemente, por Kätchen. Tal episodio nos daría, pues, una anticipación del último signo de relación en el personaje de William, no explícito en la novela, a saber, su contestación negativa a la carta de Kätchen por la que le pide más dinero para ella y su falso marido.¹¹⁵ Esta interpretación podría considerarse excesiva, pero también podría ilustrar el genio narrativo de Waugh en su elección de diálogos alusivos y su estructuración unitaria y económica de la trama.

En *Brideshead Revisited* encontramos numerosos ejemplos de ironía dramática de anticipación. Muchos están puestos en boca de Sebastian Flyte. Cuando rehúsa presentar su familia a Charles, sus motivos son aparentemente infantiles:

'I'm not going to have you get mixed up with my family. They are so madly charming. All my life they have been taking things away from me. If once they got hold of you with their charm, they'd make you *their* friend, not mine, and I won't let them.'¹¹⁶

113. Beaty (1992), p. 130.

114. Sc, pp. 23-4.

115. Sc, pp. 221-2.

116. BR, pp. 38-9.

Este texto, intercalado de modo aparentemente irrelevante, resulta ser una predicción de los signos de relación que configuran el conflicto entre los personajes principales de la novela. Así, en la parte final, su familia se ha adueñado completamente del lugar que Sebastian ocupaba en la vida de Charles, especialmente Julia, de la que Sebastian es considerado por Charles simplemente un "forerunner".

Por tanto, la figura de Sebastian, que inicialmente centralizaba toda la novela narrada desde la perspectiva de Charles, pasa a ser un simple recuerdo en la segunda parte de la novela, un mero elemento de enlace con el resto de la familia. Es significativo que el destino final de Sebastian se narre oblicuamente, a través del testimonio de Cordelia, y no como una experiencia de la que Charles ha sido testigo. Pero la importancia del discurso citado es aún mayor, pues nos proporciona la clave para interpretar los sucesos posteriores de la novela, en los que este personaje comienza a deteriorarse progresivamente.

En otra conversación entre Charles y Sebastian, después de saborear los diferentes vinos abandonados en la bodega tras la fuga de Lord Marchmain, Sebastian propone: "Ought we to be drunk *every* night?",¹¹⁷ a lo que Charles accede sin mucha reflexión. Esta propuesta jovial e irreflexiva se convierte en una predicción sobre los signos de actuar del personaje de Sebastian, que marcarán su degradación moral. Así, el estigma del alcoholismo le sellará posteriormente, y ya no podrá escaparse de lo que en aquel momento propuso como broma festiva.

Otra ironía dramática que deriva de un discurso de Sebastian en *Brideshead Revisited* ocurre cuando, harto de las restricciones que le impone su familia - en especial su madre, Lady Marchmain - anuncia su intención de escapar para siempre. Charles Ryder intenta convencerle de que es absurdo, a lo que responde:

'And I couldn't care less. And I shall go on running away, as far and as fast as I can'.¹¹⁸

El significado literal de estas palabras se cumple, pues Sebastian escapa de casa. Pero la prolepsis irónica toma un giro distinto, ya que se aplica desde un ángulo metafórico, prefigurado por el texto de Chesterton que

117. BR, p. 82.

118. BR, p. 130.

sirve como imagen del itinerario espiritual de Sebastian.¹¹⁹ Así, parece claro que éste, al huir de su familia, está huyendo de su religión. Sin embargo, la ironía dramática está en el hecho de que, al final de la novela, Sebastian ha perdido todo su encanto, su dinero, su belleza, su dignidad, pero ha vuelto a la fe católica. El motivo profundo que le impulsaba a huir de Brideshead es lo único que le ha quedado finalmente.

En una conversación entre Charles y Bridey, cada uno incapaz de entender al otro, se pone de manifiesto otro ejemplo de prolepsis, relacionado temáticamente con el anterior. Así, Charles se queja de que:

‘If you worry (Sebastian) with keepers and cures he’ll be a physical wreck in a few years.’

‘There’s nothing *wrong* in being a physical wreck, you know. There’s no moral obligation to be Postmaster-General or Master of Foxhounds or to live to walk ten miles at eighty.’

‘*Wrong*,’ I said. ‘*Moral obligation* - now you’re back on religion again.’

‘I never left it,’ said Brideshead.¹²⁰

La predicción de Charles Ryder es tan patente que no merece casi consideración de ironía dramática. Esta reside más bien en la declaración de Bridey, que en el contexto de la conversación se toma como una muestra más del carácter fríamente moralista de este personaje, y, por tanto, adquiere connotaciones negativas. La ironía dramática reside en el hecho de que esta afirmación pasa a ser decisiva para la interpretación en clave cristiana del destino final de Sebastian y, paralelamente, el de Charles, que acaba aceptando la esencia de esta idea, aunque no el modo petulante en que Bridey la expone.

En efecto, la novela parece sugerir que el sufrimiento de Sebastian como “physical wreck” es la condición para alcanzar la purificación espiritual. Así, este concepto, que expresado en boca de Bridey pierde bastante

119. Cordelia le explica esta imagen a Charles al final del Libro 2: ‘There’s him [papa] gone and Sebastian gone and Julia gone. But God won’t let them go for long, you know. I wonder if you remember the story mummy read us the evening Sebastian first got drunk - I mean the *bad* evening. “Father Brown” said something like “I caught him (the thief) with an unseen hook and an invisible line which is long enough to let him wander to the ends of the world and still to bring him back with a twitch upon the thread”’. (BR, p. 212) El tercer libro, significativamente, se titula “A Twitch Upon the Thread”.

120. BR, p. 158.

prestigio, es una de las conclusiones morales que Waugh defiende en su novela. Obsérvese, pues, cómo el autor suscita una cuestión temática moral que, a pesar de ser defendida por los personajes más inadecuados, se abre camino de modo sutil en las conciencias de otros personajes más importantes. Tal capacidad irónica de Waugh ha sido también apreciada por Heath (aunque la considera más propiamente satírica) cuando dice que “sometimes he mischievously places his most deeply cherished views in the mouth of some wholly inappropriate character”.¹²¹

Entendiendo el sufrimiento terrenal de Sebastian como un requisito para su mejoramiento espiritual, estamos en condiciones de discernir, por paralelismo, la aparente contradicción que se produce al final de la novela, cuando Charles Ryder se lamenta de su destino (“I’m homeless, childless, middle-aged, loveless”¹²²) pero, tras posterior reflexión en la capilla de Brideshead, su subalterno comenta: “You’re looking unusually cheerful today”.¹²³ Se sugiere así que también Charles ha aprendido a subordinar la fortuna terrenal a la eterna, por lo que la conversación citada entre Bridey y el joven Charles adquiere connotaciones de ironía dramática de anticipación.¹²⁴

Otros fragmentos de discurso directo en *Brideshead Revisited* son susceptibles de analizarse como ironías dramáticas de prolepsis metafórica. Así, se nos cuenta el primer encuentro de Charles y Sebastian por medio de un *flash back*. Lunt, el sirviente de Charles, que tiene que limpiar la habitación que un embriagado Sebastian ha ensuciado, afirmará de éste: “I’m sure it’s quite a pleasure to clean up after him”.¹²⁵ Aunque Lunt no tendrá que hacerlo de nuevo, metafóricamente Charles se dedica a esta tarea en la primera parte de la novela, pues intenta reconciliarle con su familia y sacarle de las situaciones más embarazosas.

121. Heath (1982), p. 77.

122. BR, p. 330.

123. BR, p. 331.

124. Charles vuelve a eludir por segunda vez la misma cuestión en su conversación con Cordelia sobre la suerte de Sebastian en Tunez:

I said. ‘I suppose he doesn’t suffer?’

‘Oh, yes, I think he does. One can have no idea what the suffering may be, to be maimed as he is - no dignity, no power of will. No one is ever holy without suffering. It’s taken that form with him (...) It’s the spring of love.’ (BR, p. 294)

125. BR, p. 32.

Una predicción metafórica similar ocurre cuando, en uno de los momentos de más aguda crisis en sus relaciones familiares, Sebastian anuncia a Charles "I'm coming to stay with you".¹²⁶ El significado literal anuncia que Sebastian planea hospedarse en casa de Charles mientras dure su estancia en Londres, pero la reiteración de frases semejantes parece implicar significados metafóricos que anticipan su permanencia en la memoria de Charles, y la continuación de tal afecto en su amor por Julia:

I had not forgotten Sebastian. He was with me daily in Julia; or rather it was Julia I had known in him, in those distant Arcadian days.¹²⁷

Una de las primeras alusiones a Lady Marchmain en *Brideshead Revisited* ocurre en una conversación entre Sebastian y Charles, en las que aquél relata el interés de su madre por la pintura y los pobres resultados obtenidos:

‘Someone told her that you could only appreciate the beauty of the world by trying to paint it. We laughed at her a great deal about it. She couldn’t draw at all, and however bright the colours were in the tubes, by the time mummy had mixed them up, they came out a kind of khaki. (...) Cordelia was always made to wash the brushes. In the end, we all protested and made mummy stop.’¹²⁸

Esta primera referencia, cuando el lector aún no conoce a Lady Marchmain, resulta cargada de prolepsis metafórica. En un sentido más cercano, avanza la incapacidad de Lady Marchmain para comprender y respetar la libertad de sus hijos. De sus innegables buenas intenciones surgen resultados contraproducentes. Así, sus maniobras para curar la dipsomanía de Sebastian generan su huida y su confirmación como alcohólico crónico. Su deseo de frenar la boda de Julia no sólo es ineficaz sino que acarrea la separación de Julia de la Iglesia Católica. En sus manos, los colores más brillantes se confunden y trastornan.

Si proseguimos en la significación de esta anticipación metafórica, podemos vislumbrar el papel de Cordelia como la figura que intenta limpiar lo que su madre ha ensuciado. Así, Cordelia es el único personaje que encar-

126. BR, p. 130.

127. BR, p. 288.

128. BR, p. 80.

na las virtudes cristianas de un modo positivo; sin rebelarse jamás contra su madre o contra lo que ésta representa, Cordelia conjuga la ortodoxia con el cariño a sus hermanos descarriados. Así, acude a la boda “maldita” de Julia, “in floods of tears, begged me not to marry, then hugged me, gave me a dear little brooch she’d bought, and said she prayed I’d always be happy”.¹²⁹ De igual modo, Cordelia se preocupa por Sebastian y va a visitarle a Marruecos, y en los momentos en que cae en desgracia no duda en mandarle recado de su “special love”. De este modo, Cordelia cumple metafóricamente con su misión: “to wash the brushes”.

Una última proyección irónico-metafórica de este texto proléptico puede encontrarse en la última frase citada: “In the end, we all protested and made mummy stop”. En efecto, es la rebeldía de sus hijos lo que precipita la muerte de Lady Marchmain tras la marcha de Sebastian y la boda de Julia.¹³⁰

Señalemos un último ejemplo de anticipación en la trilogía *Sword of Honour*. En este caso, el desarrollo de la imagen de anticipación ha requerido tres novelas, pues se incoa al comienzo de *Men at Arms* y se culmina al final de *Unconditional Surrender*. Mr Goodall, un hombre maduro interesado en la genealogía nobiliar, le cuenta a Guy una anécdota de un pariente lejano de los Crouchback, católico viejo, cuya línea hereditaria se extinguió nominal pero no genéticamente:

‘It was a most curious case. Their last heir took his wife from a family (which shall be nameless) (...). They had two daughters and then the wretched girl eloped with a neighbour. (...) Anyway they were divorced and this woman married this man. (...) Then ten years later your kinsman met this woman alone, abroad. A kind of rapprochement occurred but she went back to her so-called husband and in due time bore a son. It was in fact your kinsman’s. It was by law the so-called husband’s, who recognized it as his. That boy is alive today and in the eyes of God the rightful heir to all his father’s quarterings.

(...) ‘And so under another and quite uninteresting name a great family has been preserved.’¹³¹

129. BR, p. 192.

130. Cfr. BR, pp. 191 y 200.

131. SH, p. 94.

Esta anécdota se narra de modo que parece irrelevante, pues a Guy sólo le interesa el lado moral de la cuestión, es decir, si es lícito que intente seducir a su ex-mujer, Virginia. Tras su impulso frustrado, no se vuelve a mencionar el sucedido. Sin embargo, la ironía dramática opera aquí de una manera sutil, pues al final del tercer libro de la trilogía se produce en el protagonista el reverso de aquel relato: la familia Crouchback se preserva gracias a un heredero que no es realmente el hijo de Guy, sino del inútil Trimmer. En palabras del crítico Jeffrey Heath, "little Trimmer is the child of Virginia's bad faith and Trimmer's bad taste, but he will be the sole means of restoring the house of Crouchback, and figuratively, the Household of the Faith in England."¹³² La adopción del hijo de Trimmer y Virginia constituye precisamente para Guy no sólo la pervivencia de su estirpe, sino el único acto de sacrificio hacia los demás que considera digno de realizarse, despertando así del idealismo bélico que le rodea en la trilogía. Como declara a Kerstie, que no entiende su decisión de casarse con Virginia, embarazada de otro:

'Knights errant used to go out looking for noble deeds. I don't think I've ever in my life done a single, positively unselfish action. I certainly haven't gone out of my way to find opportunities. Here was something most unwelcome, put into my hands; something which I believe the Americans describe as "beyond the call of duty" (...).

I can't do anything about all those others. This is just one case where I can help. And only I.'¹³³

La ironía dramática funciona, pues, en un nivel superior al de la novela, el de la trilogía, y una anécdota que inicialmente se presenta como la explicación de una desviación menor de la trama acaba convirtiéndose, a la luz de la evolución posterior, en la clave de una interpretación metafórica de la adopción que Guy lleva a cabo.

c) *Malentendido*

Una fuente de contenidos irónicos y cómicos supone el recurso a diálogos entre personajes que revelan por su discurso los universos enfrenta-

132. Heath (1982), p. 256.

133. SH, p. 504.

dos que representa cada interlocutor. La ironía situacional dramática se produce por el malentendido que evidencia tal conversación, cuyas claves son conocidas por el lector y le permiten disfrutar de una posición privilegiada para detectar la ironía. Los dos mundos enfrentados que resultan del malentendido aportan a su vez rasgos de caracterización o atributos a los personajes protagonistas de dichos diálogos.

Un ejemplo característico tiene lugar en la conversación entre Paul Pennyfeather y Margot en *Decline and Fall*, cuando ésta le visita en la cárcel. Encerrado por culpa de ella, Paul no entiende el propósito de la visita de Margot, pues su lenguaje es excesivamente oblicuo para el inocente joven. Tal propósito es doble: anunciarle su decisión de casarse con el viejo Maltravers para conservar su prestigio social, y despedirse amistosamente de Paul. Sin embargo, la comunicación falla. Margot va acercándose al núcleo de su mensaje progresivamente, pero Paul no entiende los motivos subyacentes. Estos son algunos fragmentos del hilo discursivo de Margot:

'This is going to be very difficult.'

'I think it's more likely I shall have a fit.'

'... after all these years I'm beginning to be regarded as no longer a respectable woman. (...) Don't you think it's rather awful?'

'Of course, I don't mind, really, but I think it's just a pity, particularly for Peter. (...) It's a pity it should happen just when Peter is beginning to be a little class-conscious, anyway.'

'I believe it's all because I'm beginning to grow old.'

'I was afraid you wouldn't understand.'

'Things haven't turned out quite as we expected them to, have they?'

y, finalmente, ante la incomprensión de Paul, Margot se ve forzada a ser más explícita:

'I've decided something rather important,' said Margot, 'just this minute. I am going to be married quite soon to Maltravers. I'm sorry, but I am.'¹³⁴

Las claves para interpretar el pensamiento subyacente de Margot son dos afirmaciones aparentemente aisladas: que Lady Circumference la está fal-

134. DE, pp. 194-5.

tando al respeto, y que el "poor little Alastair" se está enamorando de ella. Pero Paul no ve ninguna conexión entre ambos preámbulos, ni el significado escondido detrás del literal. Como sus contestaciones revelan su diferente línea de pensamiento, la conversación discurre por dos caminos que no se cruzan. Mientras Paul permanece en el más absoluto desconcierto, el lector, sin embargo, concluye que los motivos que empujan a Margot a casarse con Maltravers son la necesidad de alcanzar respetabilidad e influencia política para proteger su negocio de prostitución, y la adecuada pasividad con que un marido como Maltravers aceptará los diferentes amantes que vengan tras Alastair. Una vez más, lo que se deja sin decir llega a ser más importante que lo manifestado. Este discurso oblicuo refuerza los atributos de caracterización negativos en Margot: insinceridad, fingimiento, ninfomanía, simulación social, codicia, etc. a la vez que consolida los atributos de inocencia y pasividad en Paul Pennyfeather.

Un nuevo ejemplo nos describe el fracaso de comunicación entre Adam y el padre de Nina. Adam es incapaz de hacerle comprender que ya puede casarse con Nina porque ha conseguido un empleo como columnista - Mr Chatterbox - en el *Daily Excess*. En el momento de la conversación, el coronel, cinéfilo empedernido, ha prestado su mansión para rodar un sospechoso film, a condición de que le permitan actuar de extra:

'What I really came about was your daughter, Nina.'

'Oh, she's not taking any part in the film at all. To tell you the truth, I very much doubt whether she has any real talent. (...)'

'I'm afraid you've forgotten me, sir, but I came here last month to see you about Nina. Well, she wanted me to tell you I'm Mr Chatterbox now....'

'Chatterbox ... no, my boy, I'm afraid I don't remember you. My memory's not what it was. ... There's a Canon Chatterbox at Worcester I used to know ... he was up at New College with me ... unusual name.'

'Mr Chatterbox on the *Daily Excess*.'

'No, no, my dear boy, I assure you not. He was ordained just after I went down and was chaplain somewhere abroad (...) He was never on the *Daily Excess* in his life.'

'No, no, sir, I'm on the *Daily Excess*.'

'Well, you ought to know your own staff, certainly. He may have left Worcester and taken into journalism. (...)'

'Oh, sir, cried Adam, as Colonel Blount began to walk away. 'You don't understand - I want to marry Nina.'

'Well, it's no good coming here, (...) I told you, she's somewhere in London. (...) You'll have to go and ask her about it. Anyway, I happen to know she's engaged already. There was a young ass of a chap down here about it the other day ... the Rector said he was off his head. Laughed the whole time - bad sign that - still, Nina wants to marry him for some reason. So I'm afraid you're too late, my boy. I'm sorry ... and, anyway, the Rector's behaved very badly about this film. (...) Well, good-bye. So nice of you to come. Remember me to Canon Chatterbox. (...) Writing for the papers indeed, at his age.'¹³⁵

La comunicación fracasa completamente. El único nexo de unión son algunas palabras o ideas que se sacan del contexto original y se reconectan en otro contexto extraño. Así, una falsa suposición se construye sobre otra.

En lo referente a la repercusión de esta estrategia en la caracterización, nos acercamos un poco más a un atributo propio del personaje del coronel Blount, su impenetrabilidad. No sólo ignoramos el modo en que funciona su mente; su comportamiento carece de la más mínima coherencia, y eso impide al lector sacar conclusiones certeras. Por tanto, la ambigüedad es la clave en la recepción de los atributos del tal personaje. No se dilucida si la ironía que subyace a este diálogo comunicativo es de tipo verbal (Blount está deliberadamente jugando con Adam) o de tipo situacional (la debilidad mental de Blount da lugar a situaciones de malentendido).

Un cómico ejemplo de ironía dramática de malentendido ocurre en *Black Mischief*, en la fiesta de recibimiento de las dos damas inglesas que luchan contra la crueldad con los animales. En el contexto de primitivismo de Azania, la causa de estas dos mujeres se entiende en el sentido contrario, mientras que ellas no se preocupan por explicitar sus objetivos asumiendo que son evidentes. Por tanto, el discurso de homenaje a tal misión humanitaria que Boaz hace en la fiesta conlleva un cómico malentendido:

'Your Majesty, Lords and Ladies. It is my privilege and delight this evening to welcome with open arms of brotherly love to our city Dame Mildred Porch and Miss Tin, two ladies renowned throughout the famous country of Europe for their great cruelty to animals. (...) We too, in our small way, are cruel to our animals, (...) but it is to the

135. VB, pp. 149-50.

great nations of the West and North, especially to their worthy representatives that are with us tonight, that we look as our natural leaders on the road of progress'.¹³⁶

El discurso inintencionadamente irónico es un contrapunto a la ceguera que caracteriza a Dame Mildred y a Miss Tin a lo largo de la novela. La incompreensión de los hombres primitivos ridiculiza el exagerado celo de estas damas, que en otros fragmentos de la novela se pone de manifiesto. Así, Dame Mildred llama "greedy little wretches"¹³⁷ a los hambrientos niños que intentan tomar la comida echada a los perros vagabundos; y, durante la revuelta y lucha que se origina tras el desfile, su mayor preocupación es la seguridad de los bueyes que arrastran las carretas.¹³⁸

En *Scoop*, muchas de las torpezas cómicas resultan de malentendidos, cuando los personajes infieren conclusiones que parecen correctas de premisas creíbles, pero, por partir de planteamientos equívocos o mal asimilados, resultan insostenibles. La ironía reside en el hecho de que, como afirma Eleanor Hutchens, "reason itself has led to an unreasonable conclusion" o que el personaje ha seguido "a chain of logic which he believes to be based on true casualty".¹³⁹

Así, Salter recibe de Lord Copper la orden de encontrar y enviar como corresponsal en Ishmaelia a un escritor llamado Boot, famoso por su "high-class style" y favorecido por el primer ministro, del que se dice estar "nuts on rural England".¹⁴⁰ Siguiendo un razonamiento lógico, Salter concluye que se refiere a William Boot, columnista quincenal sobre animales y plantas. William, por su parte, al recibir la invitación de Salter a entrevistarse con él, teme que el motivo de la misma sea un minúsculo error en su última columna, que podría acarrear su despido. La entrevista entre ambos inseguros personajes comienza tentativamente, plagada de mutuo desconocimiento. Ninguno se atreve a abordar el tema principal durante largo rato. Finalmente, Salter intenta aprovechar una oportunidad:

'Never been abroad myself.'

This seemed too good an opening to be missed. 'Would you like to go to Ishmaelia?'

136. BM, p. 172.

137. BM, p. 157.

138. BM, p. 190.

139. Hutchens (1965), pp. 46-7.

140. Sc, p. 16.

'No.'

'Not at all.'

'Not at all. For one thing I couldn't afford the fare.'

'Oh, we would pay the fare,' said Mr Salter, laughing indulgently.

So that was it. Transportation. The sense of persecution that had haunted William for the last three hours took palpable and grotesque shape before him. It was too much. Conscious of a just cause and a free soul he rose and defied the nightmare. 'Really,' he said, in ringing tones, 'I call that a bit thick. I admit I slipped up on the great crested grebe, slipped up badly. As it happened, it was not my fault. I came here prepared to explain, apologize and, if need be, make reparation. (...) And now you calmly propose to ship me out of the country because of a trifling and, in my opinion, justifiable error.'¹⁴¹

Así, ninguno de los dos interlocutores es consciente de las intenciones del otro ni intenta clarificar las propias. La desazón de William, relativa a su insignificante error de redacción, emerge paralelamente a la agonía de un Salter obligado a acometer una orden desagradable, con un miembro de una clase social que desconoce.

En la misma novela encontramos similares situaciones irónicas que se elaboran mediante la técnica de hacer que un personaje desarrolle, ante un lector con plena información previa, juicios erróneos que son fruto de algún dato ignorado sobre otro personaje. Así, cuando Salter visita Boot Magna, la casa de William, sus anfitriones desconocen su desazón ante la vida rural y su miedo a viajar en lo alto del camión, por lo que juzgan que ha preferido caminar el áspero sendero a pie por placer; igualmente, su agotamiento tras tal viaje les lleva a pensar que está ebrio, por lo que aplican medidas de restricción alcohólica con su invitado; al regresar a la editorial del periódico en Londres, el editor piensa que su aspecto lamentable se debe a su inmoderación entre "heavy drinking country squires".¹⁴²

Otro ejemplo de incomunicación que se ofrece en *Sword of Honour* tiene como función demarcar un punto de inflexión en la trayectoria de un personaje. Así, Virginia Troy ha aparecido en las dos primeras novelas de la trilogía con rasgos semánticos que indican seguridad, vitalismo y despreocupación. A partir de la escena que resumimos aquí, en la que acude a un

141. Sc, p. 30.

142. Sc, p. 213.

médico para confirmar su embarazo no deseado, Virginia comienza a evolucionar, mostrándose insegura y nerviosa. El malentendido de la siguiente escena radica en la consideración del embarazo como una feliz noticia por parte del médico:

'Yes, Mrs Troy, I am happy to say that the report is positive.'

'You mean I *am* going to have a baby?'

'Without any doubt. These tests are infallible.'

'But this is awful.'

'My dear Mrs Troy, I assure you that there is nothing whatever to worry about. You are thirty-three. Of course, it is generally advisable for a woman to enter child-bearing period a little younger, but your general condition is excellent. (...) Just carry on with your normal activities and come back to see me in three weeks (...).

'But it's all *wrong*. It's quite impossible for me to have a baby.'

'Impossible in what sense? I presume you had marital intercourse at the appropriate time.'

(...)'Well, I haven't seen my husband for years.'

'Ah, I see; well. That's a legal rather than a medical problem, is it not? (...) But I'm sure you will find things turn out well. In spite of everything, the maternity services run very smoothly. Some people even think that a disproportionate attention is given to the next generation.'

'Dr Puttock, you *must* do something about this.'

'? I don't think I understand you.'¹⁴³

Esta desazón que le produce a Virginia la noticia de su maternidad, en medio de una deprimida situación económica y agravada por el hecho de que su odiado Trimmer es el padre, provoca la mencionada evolución del personaje. "Whatever the disturbances she had caused to others, her own place in her small but richly diverse world had been one of coolness, light and peace",¹⁴⁴ dirá el narrador. Sin embargo, a partir de esta conversación marcada por el malentendido, el lector comienza a ser testigo de signos de actuar en tal personaje que implican inseguridad y desamparo, marcando así una evolución.

143. SH, p. 444.

144. SH, p. 444.

Por último, mencionemos un ejemplo donde el malentendido no refuerza el proceso caracterológico de un personaje principal, sino que ofrece una simple pero vigorosa pincelada de un personaje secundario. Es el caso del malentendido que se produce cuando Mrs Stitch invita a Guy Crouchback a una pequeña fiesta privada en Alexandria. Al presentarle a su marido, Mrs Stitch alude a un recuerdo pasado de cuando ella conoció a Guy por vez primera en Italia, rememorando el suceso de una vaca que se escapó. Así, Julia Stitch introduce a Guy diciendo: "Algíe, you remember the underground cow?"¹⁴⁵

Tal presentación es malinterpretada por una pareja de hermanas multimillonarias, que contemplan todo lo que proviene de Julia Stitch como modelo deslumbrante de virtudes sociales procedentes de la moda europea. Sin embargo, tal presentación las desconcierta, y la conclusión errónea que sacan nos informa de su frivolidad y veleidosidad. El narrador nos lo refiere en una combinación de discurso directo e indirecto libres:

The rich sisters looked at one another, on the spot yet all at sea. Who was this officer of such undistinguished rank? *Son amant, sans doute*. How had their hostess described him? *La vache souterraine? Ou la vache au Métro?* This, then, was the new chic euphemism. They would remember and employ it with effect elsewhere. '... My dear, I believe her chauffeur is her underground cow...' It had the tang of the great world.¹⁴⁶

5.2.2.4. Ironía de autotraición

Pasemos a estudiar seguidamente la ironía que denominaremos de autotraición (*irony of self-betrayal*), o, indistintamente, ironía de autoexposición (*self-exposition*), tal como la formula Kolek y otros estudiosos de Waugh.¹⁴⁷

La ironía de autotraición se presenta como uno de los recursos de caracterización más productivos en el arte de Waugh, pues supone un medio eminentemente irónico de retratar rasgos negativos en ciertos personajes, tales

¹⁴⁵. SH, p. 295.

¹⁴⁶. SH, p. 295.

¹⁴⁷. Kolek (1985), pp. 78 y ss.

como la avaricia, la ceguera, el materialismo, la fraudulencia, la ignorancia, la insensibilidad, etc. A esto se suma el carácter externo, desde el ángulo de la focalización, del modo en que se aporta la información, a saber, el propio discurso del personaje, que encierra una verdad detrás de unas palabras que inicialmente no pretenden revelarla. Como fruto de esta incongruencia situacional, el lector puede añadir nuevos datos a la información que hasta el momento tiene del personaje.

Pasemos a comentar algunos ejemplos significativos de esta técnica tan productiva en la caracterización de Waugh. Antes de emprender el desarrollo previsto, en torno a ejemplos representativos de atributos negativos expuestos irónicamente, recordemos que el grado de evidencia de los discursos directos autoexpositivos varía notablemente. Mencionemos cuatro ejemplos graduales.

El polo de la ironía más obvia se ilustra con los dos discursos de personajes de *Vile Bodies*, en cuyo comienzo se narra el pasaje marítimo de un grupo diverso de pasajeros que se autoexponen a través de sucintas series dialogadas. En palabras de Beaty, "with a minimum of commentary and editorial glue, he shifts from one vignette to another, allowing passengers to expose more about themselves than they would willingly divulge."¹⁴⁸

Uno de tales personajes es Father Rothschild, cuyo discurso le caracteriza desde su primera intervención como hombre omnisciente, misterioso e intrigante. En este caso, la revelación de tales rasgos es bastante evidente, por lo que se rebaja el grado de ironía, y da paso a un tratamiento caricaturesco. Así, al encontrarse con Adam Fenwick-Symes, a quien había conocido ligeramente cinco años atrás, le dice:

'I doubt whether you remember me,' he said. 'We met at Oxford five years ago at luncheon with the Dean of Balliol. I shall be interested to read your book when it appears - an autobiography, I understand. And may I be one of the first to congratulate you on your engagement? I am afraid you will find your father-in-law a little eccentric - and forgetful. He had a nasty attack of bronchitis this winter. It's a draughty house - far too big for these days. Well, I must go below

148. Beaty (1992), p. 54.

now. It is going to be rough and I am a bad sailor. We meet at Lady Metroland's on the twelfth, if not, as I hope, before.'¹⁴⁹

El omnisciente discurso de Fr. Rothschild anticipa así personajes y situaciones que el lector conocerá más adelante y, por tanto, cobra posteriormente nuevos matices (*feed-back*) que refuerzan los atributos de omnisciencia y ubicuidad de tal personaje, al revelarse algunos puntos que Fr. Rothschild conocía sin tener aparentemente acceso a ellos, tales como el compromiso matrimonial entre Nina y Adam o la biografía de éste. Sin embargo, desde el punto de vista de la sutileza irónica, este discurso estaría entre los más obviamente autorreveladores, y, por tanto, los atributos manifestados construyen un personaje de ámbito caricaturesco.

Un mayor grado de sutileza se produce en el discurso de Mrs. Ape, la predicadora evangelista que aparece en la misma novela. El lector adquiere una primera impresión de la fraudulencia religiosa de Mrs. Ape por el modo en que trata a las chicas que la acompañan en sus "*revivalist meetings*". En la primera escena de la novela, la vemos pasando lista a sus "ángeles". Al advertir que falta una, Chastity, que dice encontrarse mal, comenta:

'That girl's more trouble than she's worth. Whenever there's any packing to be done, Chastity doesn't feel well (...)

'And just you hold on to them tight and not so much talking to gentlemen in trains. You're angels, not a panto, see?'

Mrs. Ape concluye su primera intervención dando unos valiosos consejos contra el mareo a sus ángeles:

'Well, girls,' she said, 'I must be getting along. They say it's going to be rough, but don't you believe it. If you have peace in your hearts your stomach will look after itself, and remember if you *do* feel queer - *sing*. There's nothing like it.'¹⁵⁰

Mrs. Ape se convierte en un objeto de ironía satírica como la personificación de una religión adulterada. Su habla traiciona constantemente el pretendido papel de predicadora preocupada por la salvación de las almas, y, en relación con sus "ángeles", su supuesta preocupación maternal por ellas. El himno que canta para evitar el mareo de los pasajeros que se encuentran en

149. VB, p. 13.

150. VB, p. 10.

el "first-class bar" revela su vulgaridad e irreverencia: "There ain't no flies on the Lamb of God". Finalmente, tras su actuación carismática ante los mareados pasajeros, pasa el sombrero convencida de que "salvation doesn't do them the same good if they think it's free".¹⁵¹

Un tercer grado de agudeza irónica se produce en textos como el siguiente de *Brideshead Revisited*, donde hay que aplicar diferentes datos textuales que el lector posee previamente para identificar e interpretar correctamente la autotraición del personaje. En el texto que reproducimos, Lady Marchmain reprende a Charles Ryder por no apoyar sus medidas contra la dipsomanía de Sebastian:

'I don't understand it,' she said. 'I simply don't understand how anyone could be so callously wicked.'(...)

'I'm not going to reproach you,' she said. 'God knows it's not for me to reproach anyone. Any failure in my children is my failure. But I don't understand it. I don't understand how you can have been so nice in so many ways, and then do something so wantonly cruel. I don't understand how we all liked you so much. Did you hate us all the time? I don't understand how we deserved it.'¹⁵²

De modo muy significativo, la frase "I don't understand" recurre seis veces en tal discurso. Son las únicas palabras que resumen la actitud de Lady Marchmain respecto a sus hijos y marido, actitud que ha provocado el distanciamiento de tres miembros de su familia. La tragedia que desencadena la ceguera de Lady Marchmain, y que finalmente acarrea su debilitamiento y muerte, se debe a esa incapacidad para comprender las inquietudes de los demás. Así, de un diálogo en que tal expresión aparentemente está reprochando a Charles su falta de cooperación, surge con claridad un atributo que define a Lady Marchmain: su incomprensión, rasgo esencial para completar la caracterización de tal personaje.

La ironía de autotraición se refuerza por un *double entendre*, dado que Lady Marchmain aplica su "no entender" a otro aspecto de la realidad distinto del que acaba siendo realzado. Al mismo tiempo hace otra declaración autorreveladora, cuando afirma: "it's not for me to reproach anyone. Any failure in my children is my failure". Pronunciada en un contexto recriminatorio

151. VB, p. 22.

152. BR, p. 163.

rio, esta frase aporta una carga irónica que revierte en una confesión inintencionada de la culpa de Lady Marchmain en su tragedia familiar.

Otro efecto que complementa el atributo de incompreensión aplicado a la marquesa es su aplicación de inusuales epítetos a Charles Ryder, que a la vez se vuelven contra ella. Efectivamente, “callously wicked” and “wantonly cruel” se pueden aplicar con más propiedad a sí misma, por su influencia decisiva en los lamentables o grotescos desenlaces individuales de sus cuatro hijos.

Un último polo de sutileza en la autotraición se produce en aquellos casos en que debemos considerar el desarrollo de toda la información anterior que ha llegado sobre un personaje en cuestión. Al hablar de la actuación del narrador en el proceso de caracterización, comprobábamos el interés de Waugh por los giros inesperados y la manipulación del tono a través de pequeños detalles insertados en la narración casi inadvertidamente. En efecto, el narrador de Waugh se recrea en aportar información trascendente para la correcta interpretación de un personaje de un modo velado y casi imperceptible, a través de ligeras manipulaciones del discurso directo. Es característica la breve nota al final de *Decline and Fall*, expresada en estilo directo libre, que aporta una última pincelada de caracterización irónica sobre Paul Pennyfeather, el protagonista de la novela. El capítulo anterior se cierra con un resumen de la conferencia a la que acaba de asistir Paul con su nuevo amigo Stubbs. Trata de las herejías del siglo II:

There was a bishop of Bithynia, Paul learned, who had denied the Divinity of Christ, the immortality of the soul, the existence of good, the legality of marriage, and the validity of the Sacrament of Extreme Unction. How right they had been to condemn him!¹⁵³

Este texto se relaciona con el siguiente, tomado del capítulo final, en que Paul mantiene una conversación con un ebrio Peter Pastmaster y se contrasta la apacible existencia del primero con la orgiástica vida del segundo. Al despedirse, Waugh vuelve a registrar los pensamientos de Paul en un fragmento de discurso directo libre insertado entre el discurso del narrador:

So Peter went out, and Paul settled down again in his chair. So the ascetic Ebionites used to turn towards Jerusalem when they prayed.

153. DF, p. 212.

Paul made a note of it. Quite right to suppress them. Then he turned out the light and went into his bedroom to sleep.¹⁵⁴

Aunque puede parecer que Waugh aprueba el retiro de Paul ante un mundo depravado, la ironía sugiere una lectura distinta. No todo refugio es apropiado, y Paul se refugia en su pose de rígido moralista, que aplaude las condenas del obispo de Bithynia y de los descarriados ebionitas, comparándolos implícitamente con la juventud que representa Peter Pastmaster. Sin embargo, la naturaleza del refugio de Paul es precaria, como implica el hincapié que se hace en el paralelismo entre "How right they had been to condemn him" y "quite right to suppress them".

En palabras de Malcolm Bradbury, "Paul's values are extensively challenged and criticized, yet he returns to them (...) His rebirth at the end is virtually a re-creation of his original self".¹⁵⁵ La breve frase en discurso directo libre que citamos remata el significado final de la caracterización de Paul: al comienzo, Paul está ciego por su inocencia; al final, por propia voluntad, permanece ciego. Richard Voorhees expresa esta idea así:

Paul's first fault is that he is so obtusely innocent that he is unaware of the evil that surrounds him, and because he is not aware of it he serves it and then suffers for it. His second fault is that when he finally sees the evil he continues to forget that it exists".¹⁵⁶

Aún se podría añadir un quinto grado de sutileza irónica, que quizá no sea evidente. Aquellos casos en que la ironía de autotraición no se materializa sólo a través de discursos individuales de personajes, sino también en las relaciones intranovelísticas e incluso internovelísticas de los discursos particulares de cada personaje. En efecto, un texto discursivo que aparentemente no encierra ironía de autotraición puede desarrollarla al ser contemplado conjuntamente en sus relaciones con otros discursos del mismo personaje dentro de la novela, o incluso en distintas novelas.

Un claro exponente de este recurso es la preocupación por el dinero que se revela en el discurso de ciertos personajes femeninos.¹⁵⁷ Así, encontramos las siguientes expresiones en estilo directo de las diferentes heroínas:

154. DF, p. 216.

155. Bradbury (1964), pp. 34-5.

156. Voorhees (1949), p. 278.

157. Ver el estudio de McDonnell (1986), pp. 60 y ss.

Margot Beste-Chetwynde (DF):

I still manage a great deal of father's business. (134)

I could find you a job. (134)

D'you want any money in advance? (145)

You pay for them out of your salary in instalments. (146)

Probably only a matter of giving the right man a few hundred francs. (150)

People talk a great deal of nonsense about being rich. Of course it is a bore in some ways, and it means endless work, but I wouldn't be poor, or even moderately well-off, for all the ease in the world. (136)

Margot Beste-Chetwynde (VB)

I feel my full income (89)

Nina Blount (VB)

How much money have you? (54)

I believe he is much richer than he looks (54)

Just ask him for some money (64)

Have you got any money? (64)

My dear, a thousand pounds. (77)

We shan't be poorer than we are now. Besides, we'll be terribly economical. (151)

You haven't got any money (183)

If only you were as rich as Ginger, Adam, or only half as rich. Or if only you had any money at all. (191)

Brenda (HD)

Might be fun to eat someone else's food for a bit. (17)

Pointless keeping up a house this size. (18)

I suppose we're lucky to be able to afford to keep it up at all. Do you know how much it costs just to live here? We should be quite rich if it wasn't for that. (36)

We support fifteen servants indoors (...) while Tony and I have to fuss about whether it's cheaper to take a car up to London for the night or buy an excursion ticket. (36)

An old married woman and quite rich...so I'm going to pay. (46)

Let's ask for the bill. How much do I tip him?...Are you sure that's enough? (47)

They are three pounds a week, no rates and taxes. (53)

What's three pounds a week? Less than nine bob a night. Where could one stay for less than nine bob a night (...) I'm sure we spend much more than three pounds a week through not having a flat. (56)

The lawyers are doing everything. (151)

I know it sounds a lot but... (151)

I have to feed him a bit of high-life every week or so, and I suppose that'll stop if there's a divorce. (172)

The Ritz isn't cosy at lunch-time and it costs eight and six. I daren't cash a cheque for three weeks. (179)

It might occur to her to sock a girl a meal once in a way. (180)

I never was one for making myself expensive. (191)

I've got to have some more money. (197)

They never seem to pay dividends nowadays. Besides, it's so difficult to live on so little. (198)

Haven't I got any rights under the marriage settlement or anything? (198)

Can you tell me whether Mr Last made another will? (198)

Virginia Troy (MA)

I hope you got a big price. (66)

Money gone, me gone, all in one go. I suppose in the old days they'd have said I'd ruined you. (66)

How wretched you make it sound. No work. No money. (67)

It's very expensive. (250)

I couldn't possibly let you spend your money on me. I was just wondering whether I could afford to stand you dinner. (250)

Something to do with Mr Troy and the war and foreign investments and exchange control. Anyway my London bank manager has suddenly become very shift. (251)

Money ... I've never known what it was like to have no money. It's a very odd sensation indeed. Tim made a will leaving all he had to some girl. Papa never left me anything. He thought I was well provided for. (421-2)

At first they thought it was just some difficulty of exchange control. (422)

Not only no alimony but an overdraft and a huge lawyer's bill. I did the only thing I could and sold jewels. (422)

They aren't going to the police or anything but I've got to refund the money - L 250. (422)

I've been hawking furs around. They say no one's buying them either. (422)

All I possess in the world is downstairs in your hall. (422)

I think I'd prefer your man. Not expensive? (430)

I might afford that. (430)

It's awfully sweet of you to take me in free. (430)

I couldn't possibly afford to. (430)

Explain to him that I'm broke. (...) Really broke. (430)

The hundred pounds will have to wait. (447)

I'm dead broke. (488)

Cards and gin. You won't mind having to pay for them, will you? (488)

What does all that mean in income? (490)

Not beyond the dreams of avarice. But better than a slap with a wet fish. And you had a pittance before. How about Uncle Peregrine? He must have a bit. Is that left to you? (490)

Esta relación de algunos fragmentos de discurso directo relativo a preocupación por el dinero revela en los personajes citados un rasgo de materialismo. Esto le da pie a McDonnell¹⁵⁸ para subdividir este grupo de heroínas preocupadas por el dinero en diversas categorías. Así, distinguimos aquellas que son o se sienten *seguras económicamente*: Margot, Angela Lyne, Sonia Trumpington, Kerstie Kilbannock, Lottie Crump; *intranquilas* (i) *socialmente*: Nina Blount, Thérèse de Vitré, Lady Circumference); (ii) *vitalmente*: Brenda Last, Virginia; *avaras*: Dingy Fagan, Dame Mildred Porch; *mercenarias*: Kätchen, Mrs Beaver; y *profesionales*: Aimée y First Mortician.

158. McDonnell (1986), p. 69. En la traducción del primer grupo, *relaxed about money*, hemos alterado ligeramente el significado, dado que discrepamos de los matices de despreocupación que implica tal expresión. Tampoco nos parece apropiada la etiqueta del último grupo, *materialistic*, pues pensamos que se puede aplicar igualmente a todas. En cuanto a los ejemplos relativos a los otros personajes femeninos citados, véanse las páginas siguientes: Lady Circumference (DF, pp. 68, 69, 79), Dingy (DF, pp. 24, 62), Dame Mildred Porch (BM, pp. 156, 161), Sonia Trumpington (BM, pp. 231), Thérèse de Vitré (HD, pp. 163, 166), Mrs Beaver (HD, pp. 7, 8, 52, 79, 81), Kätchen (Sc, pp. 116, 141, 221, 222), Aimée Thanatogenos (LO, pp. 73-6, 82, 101), Kerstie Kilbannock (SH, pp. 298, 422, 423, 429, 430, 446, 450), Lottie Crump (VB, pp. 43, 65, 77, 193).

En cualquier caso, el efecto estético de esta reiteración de discursos relativos al dinero, proporciona una autoexposición más imperceptible que las anteriores. Esto se debe a que la ironía opera en una extensión textual superior que frecuentemente cubre toda la novela o incluso diferentes novelas, relacionadas en forma de trilogía o meramente por la característica interrelación del mundo ficticio de Waugh, de la que hemos hablado anteriormente. Así, un trozo de discurso aislado no genera necesariamente nuevos contenidos atributivos al signo del personaje, pero su reiteración, en ocasiones sigilosa, conforma vigorosamente los rasgos de caracterización de tales personajes principales.

Tras aportar estos ejemplos que encarnan los diversos grados de agudeza o sutileza irónica en la autotraición, pasemos a continuación a exponer algunos de los atributos de carácter negativo que Waugh expone a través del discurso directo del personaje hablante. Estructuraremos los siguientes ejemplos según el atributo negativo que se predica del personaje.

Para Waugh, uno de los defectos más nocivos es la *adulteración de la religiosidad* para fines materiales, o la *hipocresía religiosa*. Esto se agrava cuando el personaje que encarna este defecto pertenece a las autoridades que supuestamente tienen la responsabilidad de ser ejemplares. Al comienzo de *Decline and Fall* encontramos diversos ejemplos de este tipo de ironías de autotraición en algunos personajes, que revelan su cristianismo hipócrita. Así, el *junior Dean Sniggs* calibra los beneficios que se obtendrán al penalizar a los estudiantes que han participado en la orgía:

‘It’ll be more if they attack the Chapel,’ said Mr Sniggs. ‘Oh, please God, make them attack the Chapel.’¹⁵⁹

Igualmente, tras interesarse por recuperar un libro que le había prestado, el capellán de Scone College “felicit” a Paul por haber ido expulsado de Oxford.

‘Well, good-bye, my dear boy. I suppose that after that reprehensible affair last night you will have to think of some other profession. Well, you may congratulate yourself that you discovered your unfitness for the priesthood before it was too late. If a parson does a thing of that sort, you know, all the world knows. And so many do, alas.’¹⁶⁰

159. DF, p. 10.

160. DF, p. 14.

La escena resulta más grotesca aún cuando el lector considera la inocencia de Paul respecto al hecho de que se le acusa, y la connivencia de las autoridades académicas, que saben la verdad pero prefieren liberarse de un estudiante "of no importance".

La ceguera del capellán se refuerza de nuevo al final de la novela al encontrarse con un primo lejano del Paul Pennyfeather expulsado tiempo atrás, que es en realidad un disfraz de éste. En un discurso que combina la ironía de autotraición con la ironía dramática, el capellán dice:

'There is no resemblance between you. He was a thoroughly degenerate type, I'm afraid.'¹⁶¹

Otro de los personajes femeninos que reciben un tratamiento irónico autorrevelador por su manipulación de la religión es Fausta, la mujer de Constantine en *Helena*. En el siguiente discurso se manifiesta la frivolidad de este personaje a través de su concepción de la teología, vista como una moda más del momento. Fausta, sin entender los contenidos de lo que se discute, considera las opiniones del Concilio como una ocasión más de intrigar y de hacer política:

'A General Council was just the worst way to tackle a problem of this kind. It ought to have been settled quietly in Palace and then announced in an Imperial decree. Then no one could have objected. As it is we shall have all sorts of technical difficulties in putting things right. All that invoking of the Holy Ghost put things on the wrong footing. It was purely a question of practical convenience to be settled by Gracchus. I mean, we must have Progress. Homooousion is definitely dated. *Everyone* who really counts is for Homooousion - or is it the other way round? If Eusebius were here he would tell us. He always makes everything so clear. Theology's terribly exciting but a little muddling. Sometimes I almost feed nostalgic for the old taurobolium, dont't you?'¹⁶²

Fausta incurre en ironías de razonamiento falaz (inadecuación de un concilio para tratar asuntos teológicos e inadecuación de la invocación al Espíritu Santo) y de contradicción interna (confunde las proposiciones teo-

161. DF, p. 210.

162. H, pp. 96-7.

lógicas, añora las mitologías anteriores). Estas ironías, al ser involuntarias, generan autoexposición. A esto se añade el contraste con el discurso narrativo que introduce su discurso directo, en el que se indica que Fausta, al ser presentada a Helena, buscaba en ella una aliada:

The Empress Dowager might be a valuable ally. It was essential to put the whole question to her in the right light, before anyone else got at her.¹⁶³

En la misma novela, el obispo Eusebius of Nicomedia representa una idea similar a la de Fausta, la adulteración de la religiosidad para obtener beneficios personales, pero su autoexposición es mucho más sutil que la de Fausta. Eusebius se presenta como un hombre astuto y delicado, que expone a Helena sus ideas de un modo oblicuo. Manifiesta que Roma no es una ciudad apropiada como capital de la Cristiandad, y dirige su atención a otros focos de superior cultura:

'I daresay as a matter of ceremony the Bishop of Rome will always take first place. But when we consider the great lamps of Christian civilization, where in the future will we look? to Antioch, Alexandria, Carthage.'

'Nicomedia and Caesarea,' said Fausta.

'Perhaps even to those humble sees, also, ma'am. But certainly not to Rome. Romans can never be Christians.'¹⁶⁴

Sólo oblicuamente el lector se apercibe del significado real de las palabras de Eusebius. Mediante su reducción de la autoridad papal "as a mere matter of ceremony" está justificando su defensa de las herejías arrianas. En su relación de las sedes culturalmente superiores, omite la suya propia y la de su aliado, pero Fausta, menos sofisticada, interrumpe para apuntalar lo que probablemente ha oído de labios de Eusebius en conversaciones más privadas. Esta omisión inicial insinúa un interés contrario al aparente: la ambición de gloria de Eusebius, y su complejo de superioridad sobre los "backwoodsmen" romanos (p. 98). Es interesante el contraste entre Fausta, que es víctima de la ironía de autotraición más explícita, y la discrección de Eusebius, que sufre una mayor explicitación a través de la intervención de

163. H, p. 95.

164. H, pp. 98-99.

Fausta, personaje más interesado por el aspecto frívolo y partidista de las creencias que por la gloria intelectual.

La *fraudulencia* es otro vicio merecedor de acusación irónica para nuestro autor. La institución escolar de Llanabba Castle es una colección de contradicciones que se explican por la fraudulencia de su propietario, Dr. Fagan. De nuevo, tal falsedad se expone mediante una serie de discursos directos de este personaje en los que se deja ver que su principal interés al promover el colegio es la ganancia económica. En efecto, la razón de ser de Llanabba Castle es acoger a chicos adinerados que no han sido admitidos en otro colegio privado de buena reputación. Y su método para mantener este carácter consiste en sobreponer una fachada de buena educación sobre una realidad degenerada.

Uno de los primeros datos de la fraudulencia de Fagan, que informa el espíritu de su colegio, es la divergente opinión que sobre el joven Lord Tangent mantienen él y la madre del chico. Así, en la primera conversación con Paul, Fagan declara:

'you will find that my school is built upon an ideal - an ideal of service and fellowship. Many of the boys come from the very best families. Little Lord Tangent has come to us this term, the Earl of Circumference's son, you know. Such a nice little chap, erratic of course, like all his family, but he has *tone*.'¹⁶⁵

Compárese tanto el ideal de "service and fellowship" sobre el que se construye el colegio como el "tone" de Tangent con la opinión desinhibida de Lady Circumference, su madre:

'The boy's a dunderhead. If he wasn't he wouldn't be here. He wants beatin' and hittin' and knockin' about generally, and then he'll be no good.'¹⁶⁶

Otras declaraciones de Fagan demuestran aún más, a través de ironía de autoexposición, su fraudulencia. A la vez que elogia la filosofía positiva educativa, alabando lo que considera "professional tone", "vision", etc., en la

165. DF, p. 19.

166. DF, p. 67.

práctica anima a sus maestros a ejercitar lo contrario. Tal es el consejo que desliza al oído de Paul:

'Oh, one other thing. Not a word to the boys, please, about the reasons for your leaving Oxford! We schoolmasters must temper discretion with deceit.'¹⁶⁷

La elección de maestros por parte de Fagan se basa no tanto en las aptitudes pedagógicas de éstos como en la impresión externa que puedan causar en los patrocinadores del colegio. Así, se lamenta de los defectos de anteriores maestros según su "tono": un maestro fue mordido por un perro y "swore terribly in front of everyone. I could hardly blame him, but of course he had to go". De otro añade "He is not out of the top drawer, and parents notice these things", y de otro lamenta que "he used to borrow money from the boys, too, quite large sums, and the parents objected".¹⁶⁸

Por tanto, los discursos en los que Fagan va revelando sus más íntimas aspiraciones contradicen, mediante autotraición, las teóricas pretensiones que manifiesta en discursos más elaborados. En ocasiones es una palabra la que revela, como en el caso antes citado de la mordedura del perro a un profesor: dentro de un contexto en que Fagan relaciona los hechos desastrosos que acontecieron en anteriores jornadas dedicadas al deporte, comenta, como agravante de la desgracia, que el perro fue traído por "some quite unimportant parents".¹⁶⁹

Quizá el comentario que más traiciona los supuestos ideales del Dr. Fagan es aquel en el que rehúsa preguntar a Paul los motivos de su expulsión de Oxford:

'I have been in the scholastic profession long enough to know that nobody enters it unless he has some very good reason which he is anxious to conceal.'¹⁷⁰

Al igual que sucede con otro personaje femenino de *A Handful of Dust*, Jenny Abdul Akbar, alrededor del Dr Messinger hay un aura de falsedad innegable. Su apariencia física es un tanto incongruente, y sus problemas con el

167. DF, p. 24.

168. DF, pp. 61 y 19.

169. DF, p. 61.

170. DF, p. 18.

dinero y armas son inquietantes. Cuando describe a Tony su proyecto de explorar la Ciudad, su relato parece bien documentado, pero sugiere en el lector un atisbo de sospecha:

'I was out there last year and it was then that I established contact with the Pie-Wie Indians: no white man ever visited them and got out alive. And it was from the Pie-Wies that I learned where to look. (...) I became blood-brother with a Pie-Wie -interesting ceremony. They buried me up to the neck in mud and all the women of the tribe spat on my head.. Then we ate a toad and a snake and a beetle and after that I was blood-brother -well, he told me that the City lies between the head waters of the Courantyne and the Takutu.'¹⁷¹

El relato prosigue, y la profusión de datos que aporta Messinger parece sugerir irónicamente que intenta autoconvencerse de la viabilidad de tal proyecto. Pronto se revelará que, Messinger no responde con hechos a sus apariencias de aventurero. Es en la selva donde tiene que probar su ciencia, y ahí su fracaso es rotundo. No acierta a entenderse con los nativos - a pesar de su supuesto conocimiento del idioma - y ha de requerir una intérprete. Adopta un ademán de científico cuando examina el movimiento del río, pero una vez más se autoexpone a través de sus palabras:

'We are now in the Amazon system of rivers,' he announced with satisfaction one day. 'You see, the water is running south.' But almost immediately they crossed a stream flowing in the opposite direction. 'Very curious,' said Dr Messinger. 'A discovery of genuine scientific value.'¹⁷²

Así, en vez de cuestionar su propia incompetencia, el Dr Messinger considera que ha realizado un descubrimiento. A través de similares incongruencias, el lector comienza a valorar justamente la poca credibilidad del conocimiento de Messinger, lo que anuncia un desenlace fatídico. Cuando los nativos se dan a la fuga tras el experimento de las ratas mecánicas, Messinger exclama: "Oh, it's all right. They'll come back. I know them".¹⁷³ Es todo un intento patético de no reconocer sus errores. Por supuesto, los nati-

171. DE, p. 159.

172. HD, p. 181.

173. HD, p. 189.

vos no regresan, lo que originará el trágico desenlace que de algún modo se podía intuir.

Es por tanto este personaje una figura absurda, pero en cierta manera coherente con la atmósfera de la novela al llegar a ese punto. Como hemos indicado en otro lugar de nuestro estudio, Messinger supone la figura del doble que contrasta y a la vez se identifica con Tony Last. Tony no puede pretender alcanzar un sentido a su existencia en el sueño gótico que se ha construido, del que la expedición junto a Messinger es parte importante. En la jungla, como en Londres, no puede escapar de la "tierra baldía".¹⁷⁴

La *indiferencia cultural* y la *ignorancia* son también para Waugh defectos dignos de fustigar. El comienzo de *Black Mischief* presenta un primer e inmediato rasgo de caracterización del emperador Seth por medio de la ironía de autotraición. En efecto, el signo textual que se agrupa bajo este personaje tiene como atributos propios el primitivismo latente bajo capa de civilización occidental. Un primer rasgo que incoa la acumulación de atributos subsiguiente es el discurso dictado en el que Seth hace ostentación de sus títulos:

'We, Seth, Emperor of Azania, Chief of the Chiefs of Sakuyu, Lord of Wanda and Tyrant of the Seas, Bachelor of the Arts of Oxford University, being in this the twenty-fourth year of our life, summoned by the wisdom of Almighty God and the unanimous voice of our people to the throne of our ancestors, do hereby proclaim...'¹⁷⁵

Así, una muestra de autoexposición cultural es la unión incongruente de títulos como Tyrant of the Seas y Bachelor of the Arts. Otra incongruencia es el mismo título académico, que desprestigia su propio significado como consecuencia del error gramatical que emplea el artículo determinado, "Bachelor of *the* Arts". Por si esto fuera poco, nuevos matices cobran significado cuando se revelan retrospectivamente (*feed-back*), tales como la pretensión de contar con "the unanimous voice of our people", cuando en realidad se está librando en esos momentos una batalla por el trono, batalla que se gana en medio de la indiferencia del pueblo. Incluso la expresión "to

174. Como hemos mencionado anteriormente, el título de *A Handful of Dust* está tomado de un verso de *The Waste Land*, de Eliot, y continuas alusiones al poema se repiten en la novela.

175. BM, p. 7.

the throne of our ancestors” cobrará un significado de ironía dramática cuando, bien entrada la novela, se descubra que Seth ostenta el trono ilegítimamente, pues sus abuelo Amurath, el primer emperador de Azania, aún vive.

Relacionado con la ignorancia está el defecto de la *inmadurez e irreflexión*. Así, el personaje de Cara, de *Brideshead Revisited*, se caracteriza por sus atributos de simplicidad, unida a cierta irreflexión por la que acepta los hechos como llegan sin preocuparse por el pasado o el futuro. Así, cuando Charles le pregunta por la enfermedad que aqueja a Lord Marchmain, su fiel compañera no logra recordar cómo se llama:

‘His heart; some long word at the heart. He is dying of a long word.’¹⁷⁶

Esta breve afirmación, además de autoexposición, puede conllevar ironía situacional dramática, del tipo de prolepsis simbólica, pues se puede interpretar su dolencia en el corazón como un paralelo de la agonía espiritual en la que se debate Lord Marchmain sin dar excesivas señales externas de ello.

La irreflexión de Cara se pone aún más de manifiesto cuando, en medio del conflicto familiar en torno a la administración o no de sacramentos al moribundo, intenta conciliar ambas partes consiguiendo lo contrario de lo que pretendía. Charles presiona a la parte ortodoxa de la familia para que le expliquen el porqué de los sacramentos en clave de lógica racionalista. Al llegar a un punto de incomprensión, en que Bridey y Cordelia parecen incapaces de entenderse con Charles, Cara irrumpe:

‘I think my nurse told me, someone did anyway, that if the priest got there before the body was cold it was all right. That’s so, isn’t it?’¹⁷⁷

Más tarde Cara se esfuerza por conciliar ambas partes, pero su superficialidad hace que no acabe de tomar partido y se contradiga a sí misma:

176. BR, p. 303.

177. BR, p. 313.

'I don't want him made unhappy. That is all there is to hope for now; that he'll die without knowing it. But I should like the priest there, all the same.'

'Will you try and persuade Julia to keep him [the priest] away - until the end? After that he can do no harm.'

'I will ask her to leave Alex happy, yes.'

En *The Loved One*, Waugh emplea autoexposición frecuentemente, poniendo en boca de personajes norteamericanos palabras que les desacreditan y les confieren atributos ridiculizables. La distorsión intencionada de las peculiaridades lingüísticas del inglés americano contribuye a este efecto. Así, Aimée Thanatogenos, que aparece inicialmente como una eficiente empleada de cosmética en Whispering Glades, muestra su superficialidad e inocencia en su primer discurso largo,¹⁷⁸ donde narra su vida. El comienzo ya es revelador. Al encontrarse con Dennis y enterarse de que es poeta, Aimée se emociona:

'Why, but I think it's wonderful. I've never seen a live poet before. Did you know Sophie Dalmeyer Krump?'

'No.'

'She's in Poets' Corner now¹⁷⁹. She came during my first month when I was a novice cosmetician, so of course I wasn't allowed to work on her. (...) She had a very marked Soul. You might say I learned Soul from studying Sophie Dalmeyer Krump. Now whenever we have a treatment needing special Soul, Mr Joyboy gives it to me.'¹⁸⁰

El discurso de Aimée sobre su deuda con la dudosa poetisa difunta es el preludio de una colección de incongruencias que constituyen el relato de su vida. La clave subyacente a esta ironía de autotraición debe interpretarse dentro de la intención satírica que impregna esta novela. En efecto, Waugh se propuso satirizar el vacío espiritual existente tras la aparente belleza del cementerio Whispering Glades, símbolo del autoengaño que genera el rechazo de lo trascendente. Así, el discurso de Aimée está plagado de incongruencias con apariencia de espiritualidad que configuran la religión alternativa que reina en Whispering Glades:

178. LO, pp. 71-6.

179. Se refiere a el área dedicada a los difuntos relacionados con la literatura en el cementerio de Whispering Glades.

180. LO, p. 71.

'Before that I was just glad to serve people that couldn't talk. Then I began to realize what a work of consolation it was. It's a wonderful thing to start every day knowing that you are going to bring back joy into an aching heart.'¹⁸¹

Las expresiones "work of consolation", "bring back joy", y otras posteriores (Mr. Joyboy es considerado "kinda holy", the Happier Hunting Ground - trasunto de menor categoría que Whispering Glades - es considerado "kinda blasphemous") aportan ese sentido de espiritualidad visionaria que idealiza lo que es fundamentalmente un negocio a gran escala.

Esta idealización en clave pseudorreligiosa se reitera en la carta que Aimée escribe al columnista sentimental del periódico, un impostor apodado Guru Brahmin, para que le ayude a decidir entre sus dos amores. Es otra muestra de autotraición en la que se revela su ignorancia cargada de ingenuidad. A propósito de Dennis, Aimée comenta:

He is cynical at things that should be Sacred. I do not think he has any religion. Neither have I because I was progressive at College and had an unhappy upbringing as far as religion went and other things too, but I am ethical. (As this is confidential I may as well say my mother was alcoholic which perhaps makes me more sensitive and reserved than other girls.)¹⁸²

Hay una especial ironía de autotraición en la siguiente expresión:

Also he is not at all cultured. At first I thought he must be being a poet and he has been to Europe and seen the Art there but many of our greatest authors seem to mean nothing to him.¹⁸³

En efecto, la relación entre Dennis y Aimée progresa en parte gracias a los poemas que Dennis le entrega periódicamente. Estos poemas son sacados de una antología clásica de la poesía inglesa, pero Aimée no es capaz de reconocer uno solo, tomándolos por originales. Ante este posterior desarrollo de los signos de relación entre los personajes de Dennis y Aimée, el texto reseñado adquiere retrospectivamente tonos de autotraición en el

181. LO, p. 76.

182. LO, p. 82.

183. LO, p. 82.

plano cultural y dice mucho de la consideración de sí misma que tiene Aimée. Dentro de esta línea, ella considera que su cultura está garantizada por el hecho de haber estudiado en un *College* universitario. Sin embargo, la descripción que hace de su curriculum revela incongruencias:

‘Beauticraft, (...) Art, (...) Psychology and Chinese. I didn’t get on so well with Chinese. But, of course, they were secondary subjects, too; for Cultural background.’¹⁸⁴

Mr Joyboy es otro objeto de autoexposición en la novela *The Loved One*, cuya caracterización es manipulada por el narrador a través de una progresiva degradación irónica. En efecto, partiendo de opiniones muy favorables de otros personajes, e incluso del mismo narrador, que confieren a su signo caracterológico atributos positivos de profesional competente, llegamos a verle reducido a un monigote infantil e inmaduro. Compárense los primeros textos en que se le menciona. En el primero, Aimée le cuenta a Dennis la “santidad” que Joyboy transmite a Whispering Glades:

‘It was when Mr Joyboy came he sort of made me realize what an institution Whispering Glades really is. Mr Joyboy’s kinda holy. From the day he came the whole tone of the mortuary became greatly elevated.’¹⁸⁵

Más adelante, el discurso del narrador ensalza la figura de Joyboy y destaca la veneración que despierta en las empleadas del laboratorio de cosmética:

Mr Joyboy was debonair in all his professional action. He peeled off his rubber gloves like a hero of Ouida returning from stables, tossed them into a kidney bowl and assumed the clean pair which his assistant held ready for him. (...)

In the cosmetic rooms (...) love of Mr Joyboy illumined the working hours of all the staff. (...) As he passed among them, like an art-master among his students, with a word of correction here or commendation there (...) he was a figure of romance, a cult shared by all in common, not a prize to be appropriated by any one of them.¹⁸⁶

184. LO, pp. 72-3.

185. LO, pp. 76.

186. LO, pp. 79-80.

Sin embargo, en el momento en que Joyboy empieza a hablar con voz propia, las iniciales expectativas del lector se alteran considerablemente. Su vulnerabilidad comienza a ponerse de manifiesto en la escena en que invita a Aimée a su casa, donde el lector descubre que el personaje que hasta el momento conoce como prestigioso profesional presenta rasgos de vulgaridad e infantilismo. Más tarde, en uno de los altibajos sentimentales de Aimée, su insensibilidad se revela en la respuesta a la petición de ayuda de ésta:

'I'm so miserable.'

'It isn't just easy hearing you, honey-baby. Mom's got a new bird and she's trying to make him talk. Maybe we better leave whatever it is and talk about it tomorrow.'

'Please, dear, come right over now: couldn't you?'

'Why, honey-baby, I couldn't leave Mom the very evening her new bird arrived, could I? How would she feels? It's a big evening for Mom, honey-baby. I have to be here with her.'¹⁸⁷

La culminación de este proceso de desprestigio en torno al personaje de Joyboy se produce en la escena final, cuando le pide a Dennis que le ayude a ocultar el cadáver de Aimée. Aquí se revela Joyboy en su más plena ineptitud y desamparo, incrementando así el atributo de inmadurez que se ha ido formando en las páginas precedentes. Ante el descubrimiento del cadáver de Aimée, que se ha suicidado para no afrontar el dilema de la elección entre ambos pretendientes, Joyboy se derrumba moralmente y no es capaz de articular las palabras. Dennis, por el contrario, permanece frío y cerebral, tratando de sacar el mayor partido a la situación:

'I beg you to control yourself and tell me plainly what is in your mind. All I can discern at the moment is a family litany of mommas and poppas and babies.'

Mr Joyboy made other noises.

'That sounded like "Dr Kenworthy". Is that what you are trying to say?'

Mr Joyboy gulped.

'Dr Kenworthy knows?'

Mr Joyboy groaned.

187. LO, p. 113.

'He does not know?'

Mr Joyboy gulped.

'You want me to break the news to him?'

Groan.

'You want me to help keep him in ignorance?'

Gulp.

'You know, this is just like table-turning.'

'Ruin,' said Mr Joyboy. 'Mom.'

'You think that your career will suffer if Dr Kenworthy learns you have the poisoned corpse of our fiancée in the ice-box? For you mother's sake this is to be avoided? You are proposing that I help dispose the body?'

Gulp, and then a rush of words, 'You gotta help me ... through you it happened ... simple American kid ... phoney poems ... love ... Mom ...baby ... gotta help ... gotta ... gotta.'¹⁸⁸

La *incomprensión* es otro de los vicios que ciertos personajes de Waugh exponen a través de su habla. En la conclusión de *Black Mischief* somos testigos de las diferentes conversaciones de cuatro matrimonios, todos pertenecientes a la nueva administración británica en Azania. Sus conversaciones, presentadas sin apenas comentarios del narrador, revelan en todos ellos una gran estrechez de miras y su desazón por trivialidades. Más preocupados por los asuntos internos y por la política que la familia Courteney, estos nuevos administradores están, sin embargo, similarmente aislados e incluso tienen más prejuicios de raza y clase. Este rasgo que caracteriza colectivamente a tales personajes se manifiesta, por ejemplo, en su conversación sobre el destino de Connolly, el general del ejército del difunto Seth:

'We've had rather a shari this afternoon about the fellow Connolly. You see, strictly speaking, he can claim Azanian nationality. He seems to have been quite a big bug under the Emperor. Ran the army for him. Got made a Duke or something. Last sort of fellow one wants hanging about.'

'Quite.'

'Jungly Wallah. They say in the old days he had an affair with the wife of the French Minister. That made the Frenchies anxious to get rid of him.'

188. LO. p. 121.

'Quite. It helps if one can oblige them now and then in small things.'

'Besides, you know, he's married to a wog. Well, I mean to say...'

'Quite.'

'But we think we're going to get rid of him alright. Deport him D.B.S. He lost all his money in the revolution.'¹⁸⁹

Por medio de sus observaciones indiferentes, desestimativas o peyorativas sobre la deportación de Connolly y su rechazo de la mujer negra, Waugh ofrece un comentario final sobre los valores "civilizados" que encarnan estos europeos. La autoexposición irónica, pues, remite a atributos que se predicaban de un grupo social de personajes. Mientras que la ironía puede presentar cómicamente esta situación de choque de culturas y su incapacidad de tolerancia mutua, el tono subyacente sugiere al lector la necesidad de encontrar una solución a la interminable sucesión de confrontaciones.

Veamos alguno de los ataques de Waugh contra la *rapacidad*. La novela *A Handful of Dust* supone una constante aplicación de la técnica de caracterización directa cargada de ironía de autotraición, por lo que nos detendremos especialmente a comentar diversos ejemplos tomados de ella. El primer texto de la novela ya aporta tal recurso. Se trata del diálogo inicial de John Beaver y su madre, en el que ésta expone patentemente su mezquindad:

'Was anyone hurt?

'No one, I am thankful to say,' said Mrs Beaver, 'except two housemaids who lost their heads and jumped through a glass roof into the paved court. They were in no danger. The fire never reached the bedrooms, I am afraid. Still, they are bound to need doing up, everything black with smoke and drenched in water and luckily they had that old-fashioned sort of extinguisher that ruins *everything*. One really cannot complain. The chief rooms were *completely* gutted and everything was insured. Sylvia Newport knows the people. I must get on to them this morning before that ghoul Mrs Shutter snaps them up.'¹⁹⁰

Este texto, intencionadamente desconcertante como comienzo de la novela, supone una magistral autoexposición de este personaje rapaz y cal-

189. BM, p. 237.

190. HD, p. 7.

culador. La pregunta inicial "Was anyone hurt?" plantea un interrogante que se satisface con la respuesta del interlocutor, "No one, I am thankful to say", pero la siguiente frase es contradictoria: revela que Mrs Beaver pertenece a una clase de personas para quienes las *housemaids* no son seres humanos dignos de consideración. Esto añade un primer atributo a la recién introducida Mrs Beaver. Luego prosigue el breve relato del accidente, que ahonda en este rasgo. La frase "The fire never reached the bedrooms, I am afraid", plantea una nueva incongruencia, que se incrementa en sus siguientes palabras. No comprendemos el gozo que supone para ella el accidente hasta que nos enteramos de que "everything was insured". La solución a esta segunda incongruencia revela otro rasgo de Mrs Beaver, su oportunismo. Este, unido al primero - sus aspiraciones sociales - forma la imagen de un personaje presuntuoso y usurpador.

El lenguaje de Mrs Beaver remite constantemente a esos rasgos de su carácter. Es el personaje "flat" por excelencia, que no evoluciona en lo más mínimo a lo largo de la novela, y toda su actitud se puede resumir en una sola idea: buscar el máximo beneficio de cualquier situación humana, por trágica que ésta sea. Por este motivo, la actuación de Mrs Beaver es un constante blanco de ataques irónicos. Por ejemplo, destaca su habilidad para dar rodeos lingüísticos cuando no le conviene ser demasiado explícita. Así, cuando su hijo le insinúa si podría darle trabajo a Brenda, una vez que ésta ha caído en desgracia, Mrs Beaver contesta:

'Well...It's hard to say. At any other time she is exactly the kind of saleswoman I am always looking for...but I don't know. *As things are*, I'm not sure it would be wise.

'I said I'd ask you, that's all.'¹⁹¹

Es significativa su profusión verbal para expresar una simple negación, lo cual se agrava ante el hecho de que está hablando con su propio hijo, la persona con quien supuestamente tiene mayor confianza.

La *ingenuidad* es otro rasgo negativo que se transparenta a los discursos de algunos personajes, especialmente en el caso de la mayoría de los protagonistas. La autoexposición, en el caso de Tony Last, no es tanto una manifestación de grandes vicios o defectos, sino una sutil crítica al hombre

191. HD, p. 178.

de buenas intenciones pero poca sensibilidad. Por tanto, la caracterización es más cuidadosa y paulatina. Tony se singulariza en la novela como un personaje bueno, decente, excesivamente dado a atormentarse reflexionando sobre los acontecimientos que le suceden. En numerosas ocasiones, Brenda le aconseja "not to brood", no tanto para corregirle como para evitar que, a base de cavilar, Tony descubra las claves que fallan en su relación con Brenda. De todos modos, éste muestra frecuentemente su tendencia a atormentarse. En su ridícula noche tras la muerte de John, en que mata el tiempo con juegos de cartas junto a Mrs Rattery, su mente es incapaz de concentrarse, e intermitentemente prorrumpe en las más diversas exclamaciones:

'I've just thought of something.'

'Don't you ever take a rest from thinking?'

'Suppose the evening papers have got hold of it already. Brenda may see it on a placard, or just pick up a paper casually and there it will be... perhaps with a photograph.'¹⁹²

Siendo uno de los rasgos comunes en los héroes de Waugh,¹⁹³ la ingenuidad de Tony es una deficiencia especialmente marcada. Es una inocencia que en ocasiones se disfraza con una capa de racionalidad, buscando justificar lo injustificable. En otro fragmento, inventa motivos para justificar que Brenda no se quede en Hetton siquiera para asistir al entierro de su propio hijo:

'I've been trying to understand, and I think I do now. It's not how I feel myself, but Brenda and I are quite different in lots of ways. It's because they were strangers and didn't know John, and were never in our life here, that she wants to be with them. That's it, don't you think? She wants to be absolutely alone and away from everything that reminds her of what has happened (...) It's so much worse for her than it is for me, I see that. It's so terrible not being able to do anything to help.'¹⁹⁴

La autoexposición aquí es patente, y queda reforzada por el silencio subsiguiente de Jock Grant-Menzies, que actúa a modo de ironía tácita.

192. HD, p. 111.

193. A este respecto, la tesis doctoral de J.L. Kloefkorn concluye postulando una serie de atributos comunes en los primeros protagonistas de Waugh, que se mantienen en los restantes con algunas modificaciones: "the 'core' figures are innocent, ineffectual, naive, passive, and inept". [DAI (1978), p. 2292-A]

194. HD, p. 124.

Tony Last es también caracterizado con los atributos de urbanidad, educación y moderación, pero estos rasgos sufren una transvaloración cuando se anteponen a actitudes más profundas. Así, es sintomático cómo, tras la muerte de su hijo, la principal preocupación de Tony es el modo en que le va a comunicar a Brenda la noticia. Su frialdad ante la muerte de John contrasta con su preocupación por gestionar adecuadamente los trámites necesarios:

'That's it,' said Tony. 'It just happened...how are we going to tell Brenda?'¹⁹⁵

y poco después, su educada solicitud por los invitados presentes parece excesiva:

'They had better have luncheon before they go. I will have it with them... And will you put a call through to Colonel Inch and thank him for coming? Say I will write. And to Mr Ripon's to enquire how Miss Ripon is? And to the vicarage and ask Mr Tendril if I can see him this evening?'¹⁹⁶

Ya hemos considerado cómo, al igual que muchos otros personajes de Waugh, Lady Marchmain, de *Brideshead Revisited*, también se autotraiciona a través de su discurso directo. Sin embargo, en su caso el procedimiento y su resultado son más sutiles que en otros tipos más directamente caricaturescos. En lo referente a la ingenuidad, Lady Marchmain utiliza, en el ejemplo que comentaremos seguidamente, lo que podríamos llamar una "metaironía de autoexposición", pues ella misma ironiza sobre lo que podría ser su propia autotraición irónica. El narrador, Charles Ryder, apunta la existencia de este complejo mecanismo en uno de los raros casos en que Waugh se permite advertir de la presencia de un recurso irónico.

'I've always detested hunting,' she said, 'because it seems to produce a particularly gross kind of caddishness in the nicest people (...) and yet, you know - it must be something derived from centuries ago - my heart is quite light today to think of Sebastian out with them. "There is nothing wrong with him, really", I say, "he's gone hunting" - as though it were an answer to prayer.'¹⁹⁷

195. HD, p. 106.

196. HD, p. 107.

197. BR, p. 157.

En este texto, Lady Marchmain ironiza sobre su propio optimismo, sabiendo en el fondo que no es una panacea el hecho de que Sebastian se decida a salir a cazar con el resto de la familia. La ironía también es doble desde otro plano, el de ironía dramática. En efecto, el lector ya sabe cuales son las verdaderas intenciones que mueven a Sebastian a salir a cazar; a saber, buscar una salida a las restricciones de bebidas alcohólicas que le imponen en su familia. El hecho de que Lady Marchmain pensara que tal excursión es “an answer to prayer” sería un claro ejemplo de ironía dramática. Pero, al ser esta afirmación formulada con la ambigüedad de un ironista ironizando sobre sus propias creencias (y, por tanto, siendo a la vez la víctima), la ironía dramática pasa a ser ambiguamente cuestionada. Por medio de este entrelazado recurso Waugh contribuye a la caracterización de Lady Marchmain de un modo sutil y complejo.

Otro vicio que Waugh critica irónicamente es la *doble*. Brenda Last es un prototipo de personaje que expone su doblez externamente a través del lenguaje, por medio de un vocabulario de gran carga idiosincrática y caracterizado por hábitos repetitivos (“Me? I’m all right”), por lenguaje propio de los “Bright Young People” (“beast”, “sweet”, “to sock a meal”), y por sonidos onomatopéyicos (“Mmmm”)

Tras el primer encuentro con Beaver, Brenda mantiene un largo diálogo con su hermana Marjorie en el que paulatinamente se pone de manifiesto la atracción que el joven ha producido en ella. La ironía de contradicción revela un carácter indeciso, de sentimientos confusos:

‘Oh, he [Beaver]’s *pathetic* all right. D’you fancy him?’

‘Heavens, no.’

‘You *do* fancy him?’

‘Oh, well,’ said Brenda, ‘I don’t see such a lot of young men...’¹⁹⁸

En menos de una página observamos este cambio sustancial en Brenda, cuando manifiesta externamente lo que antes había negado. La siguiente frase, pronunciada a final de escena, se relaciona con otra colocada en similar posición, en un momento en que la relación amorosa está comenzando a consolidarse:

198. HD, pp. 39 y 40.

'Goodness,' said Brenda. 'People do think that young men are easily come by.'¹⁹⁹

El motivo que incita a Brenda a desplegar su actuación engañosa es el aburrimiento. Queda patente en el diálogo inicial que mantiene con Tony, y en el posterior discurso del narrador. Sin embargo, la primera explosión - que supone también el primer acto de confidencia con Beaver - resulta tras la relación de cotilleo social londinense que Beaver le hace. Brenda exclama: 'Dear me. What fun everyone seems to be having'²⁰⁰ Tal exclamación es contradictoria, y, por tanto, irónicamente autotraicionera, pues gran parte de las noticias que recibe tratan de matrimonios en crisis.

Al igual que la tendencia a cavilar de Tony es ejemplificada en su discurso directo, lo que el narrador dice de Brenda al comienzo de la novela, sus "pretty ways",²⁰¹ se plasma en su lenguaje. Veamos un ejemplo de cómo procura ganar terreno para una mayor independencia de su marido:

'Yes, but now I'm living at the flat everything's so simple.'

'*Living?* Darling, you talk as if you had settled there for good'.

'D'you mind moving a second, sweet? I can't see properly.'

'Brenda, how long are you going on with this course of economics?'

'Me? I don't know.'

'But you must have some idea?'

'Oh, it's surprising what a lot there is to learn ... I was so backward when I started...'²⁰²

De este modo, Brenda evita el enfrentamiento directo, y maneja magistralmente la técnica de las respuestas evasivas. Los atributos que resultan de esta técnica de caracterización remiten a su doblez e hipocresía.

En esta línea se encuadra el discurso final de Todd, el demente que secuestra a Tony, cuando revela de modo profundamente hipócrita cómo ha abortado el intento de liberar a Tony, la última esperanza que le quedaba:

199. HD, p. 52.

200. HD, p. 27.

201. HD, p. 24.

202. HD, p. 80.

'Three men from outside. Englishmen. It is a pity you missed them. A pity for them, too, as they particularly wished to see you. But what could I do? You were so sound asleep. They had come all the way to find you, so - I thought you would not mind -as you could not greet them yourself, I gave them a little souvenir, your watch (...) And they took some photographs of the little cross I put up to commemorate your coming.²⁰³

Dentro de los personajes que Waugh fustiga por su *inutilidad y pasividad*, John Beaver podría considerarse el prototipo, junto con Trimmer, de *Sword of Honour*. Sus palabras no aportan generalmente información alguna, ni implican actividad. En la primera escena en que conversa con su madre, al ser preguntado "What are you doing?", su respuesta es "Nothing so far".²⁰⁴ Es una respuesta que le acompaña a lo largo de toda la novela.

Aplicando un esquema greimasiano, Beaver sería el actuante *objeto* de la función "seducción", en lugar de ser el *sujeto*, en este caso Brenda. En efecto, es ella quien toma la iniciativa en el proceso de enamoramiento. Beaver simplemente se deja llevar, pero en ningún momento manifiesta sentimientos amorosos hacia Brenda. Es reveladora la apática carta que escribe desde Irlanda, en un tono de completo aburrimiento, que, para colmo, olvida terminar.

(..) It is rather dull here. The others went hunting yesterday. I went to the meet. They did not have a good day. Mother is here too and sends her love. We shall be leaving to-morrow or the day after. Mother has rather a cold.²⁰⁵

Beaver no es en absoluto el prototipo de galán, sino más bien de antihéroe. En un principio contempla su relación con Brenda como una fuente de problemas económicos:

'Oh, mumsy, what's the use? I can't afford to start taking about women like Brenda Last. If I ring her up she'll say, what are you doing, and I shall have to ask her to something, and it will be the same thing every day. I simply haven't the money.'²⁰⁶

203. HD, pp. 216-7.

204. HD, p. 9.

205. HD, p. 62.

206. HD, p. 52.

Comprobamos una vez más la presencia ominosa de la pregunta "What are you doing?", pues el discurso de Beaver revela la pasividad más absoluta. Sin embargo, pronto comprueba que Brenda no sólo le mantiene económicamente, sino que su amor es conveniente porque le permite frecuentar lugares de sociedad en los que antes no tenía cabida. Realiza, pues, sus ambiciones sociales a través de ella. Por esto, cuando comienza el declive económico de Brenda, Beaver la aparta de su vida rápidamente. Este es el último diálogo de la pareja:

'So you really *are* going to America?'

'I must. Mother has taken the tickets.'

'Nothing I've said to-night makes any difference?'

'Darling, don't go on. We've been through all that. You know it's the only thing that can happen. Why spoil the last week?'

'You *have* enjoyed the Summer, haven't you?'

'Of course ... well, shall we go?'²⁰⁷

Su pasividad ("I must", "it's the only thing...") y su abulia ("shall we go?") se ponen una vez más de manifiesto en esta última intervención. Sin embargo, podemos afirmar que Brenda acaba aprendiendo los métodos de autoconservación de Beaver, pues en la escena final de la novela, de nuevo a través del diálogo de unos personajes, advertimos que se ha casado con Jock Grant-Menzies. Brenda no es una mujer que pueda vivir siendo pobre. Como diría Margot Beste-Chetwyende, la heroína de la primera novela de Waugh, "I wouldn't be poor for all the ease in the world".²⁰⁸

Estos son, pues, unos pocos ejemplos de ironía de autotraición puesta al servicio de la caracterización por medio de discurso directo del personaje. En la obra de Waugh es un recurso muy productivo, mediante el cual el personaje revela de sí mismo en discurso directo más de lo que explícitamente parece implicar. Esta técnica de presentación indirecta es sumamente apropiada para introducir a personajes negativos y planos, que son los más abundantes en el universo ficticio de Waugh, y a la vez permiten al ironista mantenerse en su posición distanciada, sin realizar una condena explícita del personaje-víctima que comprometa su distanciamiento narrativo.

207. HD, p. 191.

208. DF, p. 136.

5.2.3. Autocaracterización por sistema lectal

Ya vimos cómo, en la formulación de Dolezel que reelabora Rojas,²⁰⁹ existían siete rasgos distintivos del discurso del personaje, además del $\pm$ oblicuo y del $\pm$ regido: uso de las tres personas gramaticales, uso de los tres tiempos verbales, sistema deíctico, sistema apelativo, sistema de emotividad, sistema de semántica subjetiva, y sistema lectal. Este último lo definíamos como el conjunto de expresiones que manifiestan el idiolecto del hablante: su repertorio léxico, sintáctico y fonético, signos verbales que *revelan* su procedencia geográfica, social, su profesión, educación, el grado de intimidad con su interlocutor, etc. Así, Rojas dividía este sistema en dialecto, sociolecto e idiolecto. El hecho de que estos rasgos lectales “revelen” información sobre el personaje de modo espontáneo, los convierte en una fuente más de información sobre aquél, que de esta forma se autorrevela en mayor o menor grado irónico.

Los rasgos lingüísticos expresados por boca de los personajes de ficción pertenecen a dos grandes grupos: aquellos que identifican al personaje en cuestión como miembro de un grupo, o aquellos que lo individualizan. Page denomina dialecto e idiolecto a los respectivos tipos,²¹⁰ si bien incluye entre el primer grupo las variantes regionales, sociales y ocupacionales. A las dos últimas variantes nos referiremos bajo el apartado “Sociolectos”, siguiendo la distinción que hace Rojas dentro del sistema lectal. En ocasiones, la procedencia geográfica y la posición social u ocupacional aparecen mezcladas en el habla del personaje, aportando una nota costumbrista o idiosincrática difícil de analizar separadamente.

Por tanto, nuestro último acercamiento a la ficción de Waugh se centrará en la información que revelan los rasgos lectales sobre el personaje hablante. Es una variante de autocaracterización no exenta de ironía situacional, pues el habla de un personaje dice mucho de sí mismo, con frecuencia inadvertidamente, y le puede convertir en víctima de una ironía situacional que invalida o socava la materia de su discurso. Por tanto, tal estudio completará la exposición que venimos haciendo sobre el personaje de Waugh y su modo de autocaracterizarse mediante el discurso directo.

209. Cfr. Rojas (1981), pp. 20-30.

210. Page (1973), pp. 52 y ss.

5.2.3.1. *Dialectos geográficos*

A lo largo de la literatura británica, el uso de dialectos geográficos ha experimentado diferente consideración, dependiendo en gran medida de la supuesta actitud del lector ante tales representaciones, que a su vez está condicionada por las expectativas sociales de cada generación. No olvidemos las asociaciones entre habla educada y nivel social en el mundo británico, que ayudó a sostener una dilatada tradición en literatura por la cual el lenguaje dialectal era sinónimo de carencia de educación y cultura en el personaje que lo empleaba. Como consecuencia, el uso del habla regional se confinó con frecuencia al código genérico de la comedia, o a un tipo de humor costumbrista. Para Fielding y Smollett, por ejemplo, el habla regional es síntoma de falta de educación, cuando no de indignidad. Como dice Page, “in a London-based literary culture, provinciality becomes equated with inferiority”.²¹¹

Con la obra de Walter Scott se abre una nueva concepción del dialecto regional literario. Imbuido de las doctrinas de Wordsworth sobre la dignidad del lenguaje rústico y su adecuación a los usos literarios, Scott recurre al habla vernácula escocesa considerándola un vehículo para la expresión de emociones y sentimientos nobles. Efectúa una “revolution of taste in the response of readers to language. This is the root of Scott’s greatness. It is by their speeches that he creates every one of his most successful characters”.²¹²

Dickens, por su parte, se consagró como un maestro en la representación del habla popular londinense. El *cockney* gozaba de una amplia tradición literaria²¹³ y tenía los consiguientes convencionalismos lingüísticos. El recurso más frecuente para representar *cockney* que usó Dickens en su primera etapa era el aislamiento y énfasis de ciertos rasgos de pronunciación, indicándolos ortográficamente de modo que por sí mismos indicasen la presencia de tal dialecto. No pretendía reproducir exhaustivamente un *cockney* consistente, sino más bien indicar su presencia de modo cuasiconvencional.

211. Page (1973), p. 54.

212. Jack, I. (1936) *English Literature 1815-1832*, citado en Page (1973), p. 59.

213. Antes de que Dickens publicara sus *Pickwick Papers*, se habían difundido dos libros de gran éxito popular, *Life in London*, de Pierce Egan, y *Tom and Jerry*, de Moncrieff. Los dos contribuyeron a asentar la tradición de representar el *cockney* en literatura.

Otros escritores del siglo XIX adoptan el uso de hablas dialectales como símbolo de autenticidad: Mrs Gaskell demuestra su amplio conocimiento del dialecto de Lancashire en *North and South* (1855); Emily Brönte recoge con una especial viveza el habla nortea del criado Joseph; George Eliot plasma en *Adam Bede* (1859) el habla del entorno de Derbyshire; Thomas Hardy destaca, a su vez, por sus agudos contrastes del habla afectada y hasta ridícula de sus personajes de clase media con la dicción y ritmo de sus personajes rústicos, cuya espontaneidad rompe con las tradiciones decimonónicas en novela; los personajes de D.H. Lawrence comparten este bilingüismo, pero añade una nueva función: el paso de una variante a otra distingue el tipo de relación entre personajes, ya sea íntima o formal.

Así, vemos que, desde el tratamiento cómico-burlesco de Fielding, Smollet, e incluso el joven Dickens, la tradición literaria del dialecto se ha visto enriquecida con nuevos atributos. De síntoma de ignorancia, simpleza o inferioridad social se convierte con Lawrence en vehículo para expresar una especial intimidad. Novelistas del siglo XX como Stan Barstow, Alan Sillitoe o David Storey siguen usando el dialecto para propósitos serios, si bien otros de corte más tradicional como Angus Wilson mantienen las implicaciones cómicas.

El dialecto aplicado al discurso del personaje tiene, pues, consecuencias trascendentales en la autocaracterización, ya que aporta diferentes atributos - individualismo, simplicidad, sinceridad, ignorancia, etc.- a los personajes que lo emplean. Este efecto no depende tanto de la mayor o menor fidelidad en la representación del habla local; basta en ocasiones con la mera indicación de la presencia de un dialecto, cuyo defecto es suplido por un lector acostumbrado a interpretar por su cuenta los restantes signos discontinuos que propician la caracterización de un personaje.

Sin embargo, no encontramos una gran riqueza dialectal-geográfica en las novelas de Waugh. Su uso del dialecto es restringido y exclusivamente dirigido a la caricatura, al modo de los satiristas dieciochescos. No se constata en ninguno de los casos que hemos explorado la consideración del habla geográfica como una manifestación de sinceridad y autenticidad en el personaje hablante. Tampoco se producen situaciones de bilingüismo según los grados de intimidad en el entorno de enunciación. Sí encontramos diálogos contrastivos entre dos interlocutores que emplean variantes estándar y regional, pero su función no es resaltar la dignidad del personaje autóctono, como hizo Scott, Mrs Gaskell e incluso Dickens en su segunda etapa;

antes bien, busca reforzar la caricatura. Sin embargo, ésta alcanza a los representantes de ambas variantes lingüísticas, e incluso en el caso del hablante convencional tal caricatura se tiñe frecuentemente de sátira.

Así, en su primera novela, Waugh elaboró literariamente su experiencia docente en un colegio de Gales, pero su transcripción del inglés hablado por los galeses es puramente caricaturesca, distorsionando la sintaxis de la frase:

‘Three pounds you pay us would you said indeed to at the sports play.’²¹⁴

En esta primera novela encontramos uno de los diálogos contrastivos entre dos culturas. En la conversación del *stationmaster* con Dr Fagan sobre un aumento de sueldo a la banda por estar sometidos a presenciar “blasfemias”, el trazado caricaturesco del habla galesa contrasta con el refinamiento de Fagan; pero esta urbanidad no está exenta de hipocresía, tal como el lector sospecha a esas alturas de la novela. Transcribimos parte del diálogo producido después de que Fagan le solicita la interpretación de una nueva melodía:

‘The young lady I have been telling that no other tunes can we play whatever with the lady smoking at her cigarette look you.’

‘The other tunes are holy tunes look you. Blasphemy it would be to play the songs of Sion while the lady at a cigarette smokes whatever. Men of Harlech is good music look you.’

‘But no man can you ask against his Maker to blaspheme whatever unless him to pay more you were. Three pounds for the music is good and one for blasphemy look you.’²¹⁵

La distorsión sintáctica refuerza la incongruencia semántica. Cabe destacar entre los recursos más empleados la inserción de “look you” sin demarcarla por medio de pausas, el gusto por palabras enfáticas (“whatever”, “indeed”), y la anteposición del complemento delante del sujeto de la oración, lo que conlleva en ciertos casos la inversión del verbo auxiliar (“no other tunes can we play whatever”, “no man can you ask”). Los comple-

214. DF pp. 64-5.

215. DF p. 83.

mentos antepuestos también son los formados por sintagmas preposicionales (“at a cigarette smokes”, “against his Maker to blaspheme”).

En cuanto al efecto conseguido mediante el enfrentamiento de dos hablas diferentes, hay que destacar que se contrastan aquí dos clases de comportamiento grotesco. El *stationmaster* plantea un problema ético que no deja de ser una incongruencia, la cual se resuelve tras una segunda incongruencia y desemboca en el efecto cómico. Se pone de manifiesto la degradación moral que supera presuntos escrúpulos de conciencia mediante el pago de una libra más. Pero Fagan, que se expresa con lenguaje impecable, sufre similar degradación moral, como demuestran sus míseros recortes del sueldo de Paul,²¹⁶ o su lema: “we schoolmasters must temper discretion with deceit”.²¹⁷

Otro de los escasos discursos largos en habla dialectal geográfica que encontramos en Waugh tiene similar función. Esta vez procura reproducir el habla dialectal rural de Somerset, puesta en boca de un grotesco joven. Su interlocutor es Mr Salter, un hombrecillo convencional y radicalmente urbano, que por imperativo de su trabajo debe entrevistarse con William Boot en su mansión rural. El mero hecho de abandonar la ciudad le produce enormes sufrimientos, lo cual se agrava al encontrarse en la estación con el desgarrado mozo que le llevará a la mansión Boot:

‘He’ve a sent me.’

‘Why, along of me and Bert Tyler.’

‘Noa. I tell e car’s over to Lady Caldicote’s along of Miss Priscilla and the bay...Had to be the bay,’he persisted, ‘because for the mare’s sick.’²¹⁸

El efecto de contraste es irónico, pues los dos modos de hablar, que representan diversos mundos, aparecen similarmente grotescos. Compárese el timbre “flutey and querulous” de Salter en contraste con los tonos graves del mozo. El narrador, pues, no toma partido por uno de los modos de vida representados por el habla, escudándose tras su distanciamiento de ironista.

216. DF, p. 18.

217. DF, p. 24.

218. Sc, p. 198-9.

Por lo general, la representación de lenguaje rural en las novelas de Waugh se efectúa sin excesivas marcas que permitan localizarlo en un territorio concreto. Así, es frecuente, entre las peculiaridades fonéticas, el fenómeno de pérdida de la /h/; entre las morfológicas, la conjugación incorrecta del verbo en tercera persona; y entre las peculiaridades sintácticas, el doble sujeto o en otros casos la omisión del mismo. El siguiente ejemplo, pese a su brevedad, encierra los tres tipos de peculiaridades:

‘The Reverend Tendril ‘e do speak uncommon ‘igh of the Queen,
a gardener’s wife had once remarked to Tony.²¹⁹

Otros ejemplos de este habla coloquial no educada de ámbito rural son los pronunciados, respectivamente, por un criado, un jefe de estación, y la nodriza en *A Handful of Dust*:

‘ Sitting there clucking like a ‘en,’ Albert reported, ‘and the little fellow lying dead upstairs.’

‘Sam Brace’s wife went to London and he couldn’t get her back. Had to go up and fetch her himself. And then she give him a hiding.’

‘If you please, my lady, I’ve been going through John’s things. There’s his handkerchief doesn’t belong to him.’

El habla de Albert no conjuga los verbos, se articula mediante gerundios. El jefe de estación omite una vez el sujeto y no conjuga bien el pasado del verbo, y la *nanny* usa una expresión incorrecta para sustituir a la oración de relativo.

Además de estos rasgos agramaticales, también destaca la idiosincrasia de los cuatro discursos. La mujer del jardinero parece ignorar que “our Gracious Queen Empress” ya no está en el trono; el relato del jefe de estación tiene todas las características de leyenda rural, y la *nanny* se dirige a Brenda con las fórmulas de respeto propias de su condición.

El *cockney* que aparece en las páginas de Waugh no se suele representar exhaustivamente. Por término general, se indica en el discurso atributivo que el personaje en cuestión está hablando con acento *cockney*, o se incluyen rasgos muy convencionales, tales como la pérdida de /h/. En cuanto a su significado respecto a la caracterización, generalmente revela ciertos

219. HD, p. 33.

atributos negativos en el personaje que lo utiliza, revelando su incultura o insensibilidad. Las novelas donde más abunda esta representación del *cockney* son *Decline and Fall* y *Vile Bodies*,²²⁰ pues son dos novelas especialmente centradas en la vida londinense.

El inglés americano es uno de los blancos favoritos de la sátira lingüística de Waugh. En novelas anteriores incluye algunas alusiones,²²¹ pero es en *The Loved One* donde más expresamente descarga las potencialidades irónicas de la diferencia lingüística geográfica. Con frecuencia juega de nuevo con el contraste entre lenguaje sofisticado (puesto en boca de un inglés, Dennis) y el lenguaje más simple de un americano prototípico. Ya vimos en el subapartado 5.2.2.4. el efecto satírico de los modismos norteamericanos en boca de Aimée y Mr Joyboy. En el ejemplo que citamos a continuación, los atributos que se implican a través del habla de Mr Heinkel son de ignorancia e incultura. Dennis, en calidad de empleado de la funeraria de animales, visita al matrimonio Hinkel para disponer del cadáver del difunto can:

‘Shall we discuss arrangements now, or would you prefer to call in the morning?’

‘I’m a pretty busy man mornings,’ said Mr Heinkel. ‘Come into the study.’

(...) ‘I have our brochure here setting out our service. Were you thinking of interment or incineration?’

‘Pardon me?’

‘Buried or burned?’

‘Burned, I guess.’

‘I have some photographs here of various styles of urn.’

‘The best will be good enough.’

‘Would you require a niche in our columbarium or do you prefer to keep the remains at home?’

‘What you said first.’

‘And the religious rites?’ (...)

‘Mr Barlow, we’re neither of us what you might call very church-going people, but I think on an occasion like this Mrs Heinkel would want all the comfort you can offer.’²²²

220. Véase DF, pp. 161, 166, 175, 177 y VB, pp. 35, 54, 58, 79, 80, 104, 154-5, 168, además de POME, p. 73.

221. VB, pp. 10, 30, y BM, p. 109.

222. LO, pp. 19-20.

Mr Hinkel se traiciona a sí mismo mediante su incompreensión de los servicios que le ofrece Dennis, y su pobreza léxica es un emblema de su pobreza espiritual. A lo largo de la novela, este esquema se repite frecuentemente: la cortedad de miras de muchos personajes está representada en su lenguaje limitado, que, significativamente, suele tener fuertes acentos americanos.²²³

Otro blanco irónico que Waugh ejercita por medio de la representación idiosincrática del habla es el inglés hablado por extranjeros. Así, en *Vile Bodies* encontramos el habla del Rey de Ruritania,²²⁴ en *Black Mischief* el habla del armenio Youkomian,²²⁵ el inglés hablado por suecos en *Scoop* y *Scott-King*,²²⁶ por alemanes en *Scoop*,²²⁷ por españoles en *Scott-King*²²⁸ y por un búlgaro en *Put Out More Flags*.²²⁹ A través de la representación caricaturesca del habla se nos proporciona habitualmente una sensación de incommunicabilidad entre las personas. El extranjero con habla idiosincrática suele ser un personaje cerrado, que posee unas coordenadas culturales diferentes a las del mundo británico, por el que se mueve como un extraño solitario (en el caso del archimandrita búlgaro) o en el que establece sus propias leyes éticas (como las del oportunista armenio Youkomian).

Sin embargo, la finalidad de estas representaciones es esencialmente cómica, y se pone de manifiesto frecuentemente mediante su contraste con un interlocutor prototípico del inglés estándar, cargado de indiferencia hacia los grotescos problemas del hablante extranjero. Un caso ilustrativo es la conversación del archimandrita búlgaro, que busca ayuda en el Ministerio de Defensa, al tiempo que los funcionarios mantienen entre sí una batalla privada para exonerarse de visitantes molestos enviándolos de una ventanilla a otra. Nótese el abuso de los tiempos continuos (presente, pasado, *present perfect*) por parte del personaje, así como los plurales irregulares y otras incorrecciones:

223. Un ejemplo clásico es la descripción de Mr Joyboy por parte de Aimée como "kinda holy". Para más ejemplos, véase LO, pp. 8, 9, 12, 16, 25, 26, 27, 28, 36, 38, 47, 50, 56, 66, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 103, 104, 106, 107, 113, 114, 115, 119, 121.

224. VB, p. 39.

225. BM pp. 97-98, 143, 183, 219.

226. Sc pp. 81, 94, 103, 128, 132 y WS, p. 208.

227. Sc, p. 117.

228. WS, pp. 208, 216, 222.

229. POME, p. 67.

'I am the Archimandrite Antonios,' he said. 'I am coming in please?'

'Come in, Your Beatitude; please, sit down.'

'I have been telling how I was expelled from Sofia. They said I must be telling you.'

'You have been to our religious department?'

'I have been telling your office clergymen about my expulsing. The Bulgar peoples say it was for fornications, but it was for politics. They are not expulsing from Sofia for fornications unless there is politics too. So now I am the ally of the British peoples since the Bulgar peoples say it was for fornications.'

'Yes, yes, I quite understand, but that is not really the business of this department.'

'You are not dealing with the business of the Bulgar peoples?'

'Well, yes, but I think your case opens a wider issue altogether. You must go and see Mr Pauling.'²³⁰

Algo similar sucede con la representación del inglés hablado por nativos africanos o sudamericanos. Encontramos ejemplos en *Black Mischief*, en *Scoop*,²³¹ y en *A Handful of Dust*. Por ejemplo, en el caso del habla de los negros que trabajan como portadores para Dr Messinger y Tony, su deformación del lenguaje inglés es casi total: substituyen el sonido /ð/ por /d/, omiten el verbo "to be" en las oraciones predicativas, y en general destrozan el resto de la morfología y sintaxis. Algunos ejemplos son:

'Dat for why us no leave de fire.'

'Dey people all afeared'

'Dere ain't no one but women dere,' he reported. 'Dey dressing deirselves. Come on out dere,' he shouted into the gloom. 'De chief want talk to you'²³²

Otro grupo destacable son los indios amazónicos, y en concreto Rosa, la intérprete entre Messinger y los Macushi. Rosa es un personaje oscuro, una caricatura primitiva de Mrs Beaver, que se caracteriza por sus evasivas - no entiende a Messinger cuando no le conviene - y por su afán de conseguir beneficios ante todo. Su idioma es un Pidgin English desvirtuado. Oigamos su diálogo con Dr Messinger:

230. POME, p. 67.

231. BM, pp. 147, 211 y SC, pp. 90, 92, 102, 105, 125.

232. HD, pp. 171, 173.

'She no speak English. (...) She Macushi woman. All these people Macushi people.'

'Oh, I didn't know. Where are the men?'

'Men all go hunting three days.'

'When will they be back?'

'They go after bush-pig.'

'When will they be back?'

'No, bush-pig. Plenty bush-pig. Men all go hunting. You give me cigarette.'

'Listen Rosa, I want to go to the Pie-wie country.'

'No, this Macushi. All the people Macushi.'

'But we want to go to Pie-wie.'

'No, all Macushi. You give me cigarette.'²³³

Además de sus incorrecciones gramaticales, como aspecto formal destaca su ritmo repetitivo de frase, compuesto por oraciones breves de duración aproximadamente similar. Este recurso le atribuye una apariencia de obstinación e inaccesibilidad, común a los diferentes tipos de variantes raciales que Waugh retrata.

5.2.3.2. *Sociolectos*

A propósito de las voces múltiples en la novela, el teórico Mijail Bajtin comenta:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días e incluso de las horas; social-políticos (...) constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual (...) orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado.²³⁴

233. HD, p. 174.

234. Bajtin (1989), p. 81.

Waugh incorpora con gran riqueza tal “plurilingüismo social”, que menciona Bajtin, al habla de sus personajes. En efecto, uno de los primeros comentaristas de Waugh, Frederick Stopp, afirma:

Group languages are his special forte; it is astonishing what a wide range of specialised and professional jargon he has at his command: criminals, drunks, Bright Young People, newspaper men, undergraduates, officers and other ranks, schoolgirls.²³⁵

Pasemos a resumir algunos de aquellos rasgos idiomáticos que informan al lector de los diferentes contextos sociales u ocupacionales a que pertenecen los personajes de Waugh. En algunos casos, las marcas de código social interaccionan con las propias de una individualidad, pero ambas categorías son pertinentes cuando se trata de caracterizar a un personaje.

Bright Young People

Una de las razones del éxito inmediato que tuvo *Vile Bodies* (1930) es la popularización novelística del lenguaje propio de los Bright Young People, nombre con que se conocía a un grupo de jóvenes de alta sociedad londinense en torno a 1930, que destacaban por sus excesos festivos. El personaje de Agatha Runcible es prototípico de este grupo, y, por tanto, su lenguaje también:

‘My dear, I can’t tell you the *things* that have been happening to me in there. The way they looked ... too, too shaming. Positively surgical, my dear, and *such* wicked old women, just like *Dowagers*, my dear. As soon as I get to London I shall ring up every Cabinet Minister and *all* the newspapers and give them all the most shy-making details.’²³⁶

Tal lenguaje se caracteriza, entre otros rasgos, por el énfasis con que se intensifican ciertas palabras del discurso marcadas con cursiva, por la repetición de expresiones afectivas como “my dear”, por la creación de compuestos con el esquema: adjetivo + “-making” (siendo los más frecuentes “shy-making”, “ill-making”, “sick-making”, “drunk-making”, “better-making”, “rich-making”, etc.), por la repetición de la expresión “too” + adjetivo (“too

²³⁵. Stopp (1958), p. 182.

²³⁶. VB, p. 25.

shaming", "too divine", "too monstrous", "too bogus", etc.),²³⁷ por el uso de combinaciones léxicas imaginativas y caprichosas ("positively surgical"), etc. Igualmente, los compañeros de Agatha, al oír su relato de los acontecimientos en la aduana, responden:

'Well,' they said, 'Well! how too, too shaming, Agatha, darling,' they said. 'How devastating, how unpoliceman-like, how goat-like, how sick-making, how too, too awful.' And then they began talking about Archie Schwert's party that night.²³⁸

Otra peculiaridad de la jerga empleada por los Bright Young People consiste en la repetición de las *question tags*:

'Anyway, we aren't engaged any more, are we - or are we?' (...) 'I don't at all see why I shouldn't do that, do you? ... or do you?'²³⁹

A propósito de estos rasgos que caracterizan uno de los sociolectos más originales de Waugh, su hermano Alec escribió:

A few days before publication of the book, I noticed that its use had spread beyond the narrow radius of that set [the young Guinness set]. In another two months it would have reached the fringes of the fashionable world. Within six months it would have been "old hat". Evelyn caught the tide at its flood.²⁴⁰

Damas de sociedad

En *A Handful of Dust*, el círculo de amigas londinenses de Brenda representa el mundo del *fashionable set*. El léxico no corresponde exactamente al de los Bright Young People según se refleja en *Vile Bodies*, porque el argot de este grupo tuvo una duración cronológica limitada, y se evaporó tras la Depresión. La novela se ambienta un tiempo más tarde, pero este

²³⁷ Eric Partridge concede a Waugh el mérito de ser el primero en plasmar este lenguaje, y opina que pertenece más al argot que al registro coloquial, restringido "almost wholly to the educated and/or the cultured, especially in Society and near-Society". Citado en McDonnell (1986), p. 55.

²³⁸ VB, p. 28. Para otros ejemplos similares, véase pp. 57, 151, 156, 158.

²³⁹ VB, p. 54. Otros ejemplos similares se encuentran en las pp. 50, 54, 58, 60, 63, 83, 95 y 103.

²⁴⁰ Waugh, A. (1967), p. 195.

grupo amante de la *high life* conserva rasgos muy parecidos al registro de aquellos. En primer lugar, destaca la voluntad de mantener un lenguaje propio, como refiere el discurso del narrador en este sumario diegético, cuando las nuevas amigas de Brenda pasan su primer fin de semana en Hetton:

They had the habit of lapsing into a jargon of their own which Tony did not understand; it was a thieves' slang, by which the syllables of each word were transposed.²⁴¹

En general es un lenguaje que conlleva ligereza, frivolidad, que mezcla coloquialismos con expresiones desproporcionadas de afecto o de satisfacción. Veamos algunos ejemplos:

'But, my angel, the shape's all wrong'
 'Golly, what a house.'
 'Are you certain Jenny will be Tony's tea?'
 'You can't ever be certain, said Polly. 'She bores my pants off, but she's a good trier.'
 'What does tho old boy expect? It isn't as though he was everybody's money.'
 'My dear, how mysterious'
 'How very exciting'
 'How very extraordinary'
 'There was a certain amount of *gêne* with relatives.'
 'It's *too* monstrous'²⁴²

Entre los coloquialismos incluimos frases como "Golly", "bores my pants off", "Tony's tea", "everybody's money". Las explosiones de afecto como "my angel", "my dear" ... no están exentas de cierta hipocresía. Locuciones como "too monstrous", por su parte, son herederas de las combinaciones de "too" + adjetivo que caracterizaban a los "Bright Young People".

McDonnell agrupa dentro de este modo de hablar a heroínas como Margot Beste-Chetwynde, Brenda Last, Julia Stitch, Julia Flyte, Celia Ryder, Sonia Trumpington, y Virginia Troy,²⁴³ y constata la especial recurrencia del siguiente repertorio léxico en sus idiolectos:

241. HD, p. 80.

242. HD, pp. 79, 82, 83, 92, 117, 117, 126, 152 respectivamente.

243. Cfr. McDonnell (1986), p. 50.

darling; beast / beastly; sweet / sweetly / poor sweet / the sweet
 / my sweet; heaven / heavenly / heavens / rather heaven; old boy /
 poor boy; bless; bores / bore / bored / boring; tired (of); fun; angel /
 the angel / poor angel

También es propio de las damas de sociedad de Waugh el uso de expresiones francesas para dar variedad y cierta afectación al discurso. Así, Julia Flyte exclama; "Oh, just another boring family *potin*";²⁴⁴ Margot: "Well, perhaps a little *mal soignée*, darling";²⁴⁵ y Fanny Throbbing: "My dear, he looks very *tapette*".²⁴⁶

Carens descubre en *Helena*, la única novela de Waugh ambientada fuera de la Inglaterra de su tiempo, el mismo lenguaje de clase alta que Waugh emplea en el resto de sus obras:

The characters speak the language Waugh's characters have always spoken, that mannered and highly stylized selection from upper-class speech which is both amusing and, despite its artificiality, convincing.²⁴⁷

Así, el hecho de oír a una princesa británica del siglo IV decir "Oh, what sucks!" o "What a blow out"²⁴⁸ es coherente con el tono de la novela y el de las precedentes. McDonnell, por su parte, cataloga a Helena dentro de otra categoría, la de las niñas de colegio, junto con Cordelia Flyte, Barbara Sothill y los "ángeles" de Mrs Ape,²⁴⁹ y relaciona el léxico más característico de estas: "beastly" es común con el grupo de damas de sociedad, pero más propio es el uso de palabras como "bosh", "rot", "chum", "chump", "nonsense", "sucks", "beano" o "sell-out".

Estetas

A lo largo de las páginas de Waugh encontramos la figura del esteta, frecuentemente asociada con tendencias homosexuales y, sobre todo en las novelas ambientadas en la guerra, con ideologías marxistas. Así, desde Miles

244. BR, p. 149.

245. DF, p. 193.

246. VB, p. 27.

247. Carens (1966), pp. 111-2.

248. H, pp. 20 y 22 respectivamente.

249. McDonnell (1986), p. 51.

Malpractice en *Decline and Fall* y *Vile Bodies*, Ambrose Silk en *Put Out More Flags*, Anthony Blanche en *Brideshead Revisited*, hasta Ludovic, Ivor Claire o Ralph Brompton en *Sword of Honour*, muchos de ellos hablan una lengua que pretende impactar, con expresiones imaginativas y atrevidas, términos afectivos, citas en francés, y referencias al mundo de la literatura y el arte. Ejemplos eminentes son los discursos de Anthony Blanche, que, a su afectación con las características señaladas, añade su tartamudeo:

'I have the fancy for rather spicy things, you know, not for the shade of the cedar tree, the cucumber sandwich, the silver cream-jug, the English girl dressed in whatever English girls wear for tennis - not that, not Jane Austen, *not* M-m-miss M-m-mitford. Then, to be frank, dear Charles, I despaired of you. "I am a degenerate old d-d-dago", I said "and Charles - I speak of your art, my dear - is a dean's daughter in flowered muslin."²⁵⁰

Otra figura relacionada es el "hombre de letras", que habla una jerga propia con barniz intelectual. Así, en *Vile Bodies* dos poetas se enzarzan en una enredada conversación sobre artículos y reseñas,²⁵¹ en *Put Out More Flags* el círculo de artistas bohemios discute de temas bizantinos,²⁵² y en *Unconditional Surrender* asistimos a una conversación en la que Everard Spruce, embriagado de cultura, atribuye a la obra de Ludovic influencias de las que éste apenas ha oído hablar. El lector conoce que la verdadera inspiración de Ludovic han sido sus propios crímenes en Creta (en la cueva y más tarde en el mar), por lo que las teorías de Spruce se impregnan de ironía situacional dramática:

'The plan [of the book] is not immediately apparent. There are the more or less generalized aphorisms, there are the particular obser-

250. BR, p. 259. Marie Jacqueline Lancaster ofrece un ejemplo del habla de Brian Howard, compañero de Waugh en Oxford que proporcionó un modelo para la creación de Blanche. Obsérvese el recurso a términos de afecto, expresiones francesas y comparaciones atrevidas: "Willie Clackson took an hour to make me up. My dear, in his hands my face suddenly became that of some bastard daughter with a dozen mothers. One mother lent me the aspect of a drug-friend nun; another the quality of an early sargeant; another mother made me look a little like Mrs Asquith. I was astounding. When I looked at myself in the glass I laughed so much that I blew all the champagne in my glass into my face. A mixture, *au fin*, of Lady Tree and an Eton Dame." [Lancaster (1968), pp. 169-70.]

251. VB, p. 99.

252. POMF, pp. 33, 34, 42.

ventions (...) And besides these there seemed to me two poetic themes which occur again and again. There is the Drowned Sailor motif - an echo of the *Waste Land* perhaps? Had you Eliot consciously in mind?'

'Not Eliot,' said Ludovic. 'I don't think he was called Eliot.'

'Very interesting. And then there was the Cave image. You must have read a lot of Freudian psychology.'

'Not a lot. There was nothing psychological about the cave.'

'Very interesting - a spontaneous liberation of the unconscious.'²⁵³

Nobleza rural

Otro blanco de la ironía lingüística de Waugh es la *landed gentry*, de la que Tony Last podría considerarse orgulloso representante. Uno de sus primeros discursos, ante la desesperación de Brenda, es el siguiente:

'We've always lived here and I hope John will be able to keep it on after me. One has a duty over one's employees, and towards the place too. It's a definite part of English life which would be a serious loss if...'²⁵⁴

y el mismo tono emplea Tony en su reprimenda a John Andrew por su mal vocabulario. La persona debe manifestarse por su lenguaje, según opina Tony Last, (confirmando así, de paso, el valor de los rasgos sociolectales para la caracterización):

'And secondly, because you were using a word which people of your age and class do not use. Poor people use certain expressions which gentlemen do not. You are a gentleman. When you grow up all this house and lots of other things will belong to you. You must learn to speak like someone who is going to have these things and to be considerate to people less fortunate than you, particularly women. Do you understand?''²⁵⁵

Un aspecto inverso de esta pomposidad terrateniente es la presentación de Lady Circumference, miembro de la nobleza rural, cuyo lenguaje -gramatical y temáticamente- traiciona la vulgaridad y ordinariez del hablante.

253. SH, p. 426.

254. HD, p. 18.

255. HD, p. 23.

En *Decline and Fall* se “autoexpone” repetidas veces, al igual que en *Vile Bodies*, donde, tras declararse en contra de un matrimonio porque considera a la familia del novio “bad hats all of them”, y “young toads, the whole lot of them”, concluye: “If I were Viola Chasm I’d give that girl a thunderin’ good hidin’”²⁵⁶

Clerigos

En la frontera entre lenguaje sociolectal e idiolectal se encuentra el pronunciado por el Reverendo Tendril, un personaje de *A Handful of Dust*. Sus sermones dominicales contienen una retórica cargada, ampulosa, pero absolutamente anacrónica. La comicidad de su lenguaje homilético radica en el hecho de que sigue repitiendo los mismos sermones que pronunció muchos años atrás sin apenas variaciones. Por tanto, su ambientación se halla fuera de contexto.

...’And so as we stand here bareheaded at this solemn hour of the week (...) let us remember our Gracious Queen Empress in whose service we are here, and pray that she may long be spared to send us at her bidding to do our duty in the uttermost parts of the earth; and let us think of our dear ones far away and the homes we have left in her name...’²⁵⁷

Efectivamente, tales sermones fueron compuestos cuando el Reverendo era capellán de las tropas británicas destacadas en la India, por lo que su aplicación ante una audiencia de pacíficos lugareños produce un efecto irónico-cómico. Mr Tendril es un personaje de comedia costumbrista, a medio camino entre la caricatura individual y la sátira social. Sin embargo, el efecto cómico de sus palabras es empleado por el narrador en doble sentido (*double-entendre*). Veamos un ejemplo de su sermón de Navidad:

‘How difficult it is for us (...) to realize that it is indeed Christmas. Instead of the glowing log fire and windows tight shuttered against the drifting snow, we have only the harsh glare of the alien sun; instead of the happy circle of loved faces, of home and family, we have the uncomprehending stares of the subjugated, though no doubt grateful, heathen. Instead of the placid ox and ass of Bethlehem (...)

256. VB, pp. 129-30.

257. HD, p. 32.

we have for companions the ravening tiger and the exotic camel, the furtive jackal and the ponderous elephant...²⁵⁸

Así, aunque el efecto primario de esta alocución es humorístico, se puede entender también como una alusión clara al ambiente de fatalidad que poco a poco se va imponiendo en la novela. Tony, sin saberlo, e incluso bromeando (“‘The ravening tiger and the exotic camel’ had long been bywords in the family, of frequent recurrence in all their games”²⁵⁹), se encuentra rodeado en esas navidades de serios peligros que acechan a su vida familiar y a su felicidad. Es otro de los logros narrativos de Waugh: ofrecer insinuaciones trágicas incluso a través de situaciones y discursos puramente cómicos.

Otro efecto similar de *double entendre*, esta vez con finalidad cómica, es el sermón del pastor que casa a Grimes y a Miss Fagan en *A Handful of Dust*. Traza una trayectoria ideal en que la pareja permanece unida hasta la vejez, en la que ambos declararían: “Our experience in life has taught us that *one* is not enough”.²⁶⁰ Dado que Grimes ya está casado previamente, el “*one* is not enough” adquiere significados distintos de los que pretende la bienintencionada retórica del pastor.

En otro plano, Rev. Tendril es una caricatura que proyecta su autoexposición a otros personajes, e incluso a toda una sociedad. En efecto, lo absurdo de sus sermones contrasta con la aceptación que éstos tienen entre los feligreses. Y esta incongruencia se resuelve mediante el discurso del narrador: “The villagers did not find this in any way surprising. Few of the things said in church seemed to have any particular reference to themselves”.²⁶¹ En efecto, Rev. Tendril es un instrumento para satirizar el vacío de una sociedad en decadencia moral, una *waste land*, donde la religión ha quedado relegada al campo de las tradiciones.²⁶²

258. HD, p. 60.

259. HD, p. 61.

260. DF, p. 106.

261. HD, p. 32. Este comentario supone una suave crítica a la Iglesia Anglicana por parte de Waugh. Cuatro años antes de publicar el libro había escrito: “The protestant attitude seems often to be, ‘I am good; therefore I go to church,’ while the Catholic’s is ‘I am very far from good; therefore I go to church.’ [Waugh (1930) “Converted to Rome. Why it Has Happened to Me”, *Daily Express*, 20 October, en Gallagher (1984), p. 105.]

262. Para otro tipo de retórica religiosa con visos de fraudulencia, véase DF, pp. 100, 144, LO, pp. 95, 97, 100.

Juristas

Diversas profesiones encuentran su parodia en el vocabulario de personajes wavianos. Así, en *Decline and Fall* presenciamos la retórica de los médicos, de los psicólogos y de la jerga legal de los guardias de prisión.²⁶³ De Waugh se podría predicar lo que Ullmann comenta de Balzac ante su *Comédie Humaine*:

He was faced with a linguistic problem on an unprecedented scale: to make each class, each group and profession speak in its own characteristic way, and even to individualize the major figures through their language. In this task, he could never have succeeded had he not been, by inclination and experience, an acute observer of linguistic processes.²⁶⁴

Una profesión que se refleja, siempre con cierta carga satírica, mediante el lenguaje de sus miembros es la abogacía. Sus palabras son técnicas, más largas de lo usual; su sintaxis impecable pero excesivamente larga en un discurso conversacional; su tono, frío e impersonal. Así, el abogado de Tony responde de la siguiente manera a Brenda, cuando ella le expone su necesidad desesperada de conseguir dinero:

'I should have thought that was really a question for your bank manager. I understand that your securities are in your own name and that the dividends are paid into your account.'²⁶⁵

Su vocabulario en ningún momento se aparta del registro jurídico, ni revela el más insignificante sentimiento personal de simpatía o conmiseración. Su discurso se centra en lo que le permite la ley:

'With strictly limited powers, Lady Brenda. I am instructed to pay the wage bill at Hetton and all the expenses connected with the upkeep of the estate.'

E incluso cuando se propone aconsejar a Brenda, lo hace de un modo oficial, empleando además un léxico y sintaxis impecables, más propio del lenguaje escrito:

263. DF, p. 163, p. 173 y 178-93 respectivamente.

264. Ullmann (1957), p. 90.

265. HD, p. 198.

'In any case it would be a prolonged, costly, and slightly undignified proceeding. (...)

'I think that your knowledge of Mr Last's character and opinions will tell you that he would always wish his fortune to go with the estate, in order that it may be preserved in what he holds to be its right condition.'²⁶⁶

Políticos

Todas estas características se exageran aún más en el tratamiento del lenguaje de los políticos. En *Vile Bodies* el narrador hace una referencia metalingüística atribuida indirectamente a Mr Outrage, el Primer Ministro, que se refiere al lenguaje político:

Oh, for words, words! That massed treasury of speech that was his to squander at will, to send bowling and spinning in golden pieces over the floor of the House of Commons; that glorious largesse of vocables he cast far and wide, in ringing handfuls about his constituency!²⁶⁷

Esta apología de la fluidez del léxico de los políticos encuentra una realización concreta en *A Handful of Dust*, donde una breve escena presenta la intervención de Jock en una sesión parlamentaria y las réplicas del subsecretario del Ministerio:

'The matter is receiving the closest attention. As the honourable member is no doubt aware, the question of the importation of pork pies is a matter for the Board of Trade, not for the Board of Agriculture. With regard to the specifications of the basic pig, I must remind the honourable member that, as he is doubtless aware, the eight-and-a-half-score pig is modelled on the requirements of the bacon curers and has no direct relation to pig meat for sale in pies. That is being dealt with by a separate committee who have not yet made their report.'²⁶⁸

Tal discurso no sólo encierra caricatura en su reproducción del supuesto lenguaje parlamentario, sino que ésta se refuerza por la ironía de aconte-

266. HD, pp. 198-9.

267. VB, p. 48.

268. HD, p. 175.

cimientos: durante toda la novela, la preocupación de Jock por su discurso en tal sesión ha supuesto un motivo recurrente que funciona como “running-joke”. La resolución de tal problema, intercalada entre los trágicos episodios de la selva amazónica, refuerza la sensación de futilidad que el lenguaje por sí mismo conlleva.

Un interesante *collage* en el que se funden vertiginosamente retazos de lenguaje de políticos se encuentra en *Brideshead Revisited*, donde Rex Mottram y sus allegados mantienen interminables discusiones sobre las líneas que han de seguir en política.²⁶⁹ La acumulación de frases sin verdadera comunicación proporciona los rasgos de futilidad, oportunismo y vacuidad en los hablantes de semejante jerga.

Detectives

El habla de los detectives que aparecen en las novelas de Waugh es siempre expeditiva y vulgar, fundada en una más o menos precaria seguridad en sí mismos. Así, en *Decline and Fall* oímos al detective omitir las haches y pronunciar frases como: “No, there ain’t been no bloodshed up to date, sir”, o “There was a bloke in Somerset what thought ‘e was Bishop of Bath and Wells”,²⁷⁰ o en *Vile Bodies*, “The bloke as could make trouble on a ship like this ‘ere”,²⁷¹ Los detectives de *A Handful of Dust* están descritos más detenidamente. Reproducimos alguno de sus discursos:

‘He got out of that all right. Quite smart. But I don’t like the look of this case. Most irregular. Sets a nasty, respectable note bringing a kid into it. We’ve got the firm to consider.’

‘Of course, as far as James and me are concerned, the matter is O.K. There won’t be a word about it in our evidence. But you can’t trust the servants. You might very likely happen to strike one who is new to the courts, who’d blurt it out, and then where would we be. I don’t like it, Mr Last, and that’s the truth.’²⁷²

Como se puede apreciar, las frases suelen ser breves, con un coloquialismo que revela la incapacidad de cambiar de registro. Se emplean palabras

269. BR, pp. 278-80.

270. DF, pp. 112-3.

271. VB, p. 15.

272. HD, pp. 134 y 136 respectivamente.

más propias del inglés norteamericano (“kid”, “O.K.”), lo cual revela sutilmente el origen del detective y añade así una ironía más a las dedicadas a los estadounidenses.

El discurso del detective también revela incongruencias semánticas que producen autoexposición. Así, la contradicción “nasty, respectable note”; o la afirmación “you can’t trust the servants” (porque dirán la verdad, mientras que ellos, profesionales de la investigación, mienten). También destaca el contraste entre el tono expeditivo y seguro que pretende adoptar el detective *senior* y su miedo por recibir la amonestación de sus jefes (“we’ve got the firm to consider”, “and then where would we be”), inseguridad que manifiesta repetidamente en estos breves fragmentos.

Periodistas

El mundo del periodismo, familiar para Waugh, recibió constantes acometidas desde la primera a la última de sus novelas. En especial, *Scoop*, subtitulada *A Novel about Journalists*, se centra en la crítica satírica de los periodistas.²⁷³

Desde el punto de vista léxico, el agudo oído de Waugh para captar diferentes hablas le lleva a plasmar la jerga periodística. Así, encontramos expresiones como “specials”, “Jakes is urgencing eight hundred words a day”, “colour stuff”, “we’ve got to work out a routine, make contacts, dig up some news sources, jolly up the locals a bit”, “to doss down with the bunch”, o “he’s talking turkey with *The Brute*”.²⁷⁴

Desde el plano léxico-sintáctico, es memorable la plasmación literaria de lo que se ha llamado “Cablese”, el lenguaje de los telegramas, usado abusivamente por los periodistas.²⁷⁵ En ellos, se retuerce la sintaxis y se viola la morfología para economizar palabras:

OPPOSITION SPLASHING FRONTWARD SPEEDILY STOP
ADEN REPORTED PREPARED WARWISE FLASH FACTS BEAST.²⁷⁶

273. A propósito de *Scoop*, “William Deeds, a fellow correspondent of Waugh’s in Abyssinia, has recently reminisced about the book’s accuracy and stresses its permanence on the ultimate comic satire on journalistic practices”, en Deeds (1959), p. 32.

274. Sc, pp. 65, 84, 85, 91, 107 y 191 respectivamente.

275. Además de los citados, véase Sc, p. 69, 72, 92, 93, 96-7, 98, 120, 138, 140, 186.

276. Sc, p. 68.

CABLE FULLIER OFTENER PROMPTLIER STOP YOUR SERVICE
BADLY BEATEN ALROUND LACKING HUMAN INTEREST COLOUR
DRAMA PERSONALITY HUMOUR INFORMATION ROMANCE VITA-
LITY.²⁷⁷

Nótese en el siguiente ejemplo la utilización de palabras latinas para abreviar: "cumreds" (= with Reds), "exyou" (= from you), "etsix" (= and six)

UNPROCEED LAKUWARD STOP AGENCIES COVERING PATRIO-
TIC FRONT STOP REMAIN CONTACTING CUMREDS STOP NEWS
EXYOU UNRECEIVED STOP DAILY HARD NEWS ESSENTIALEST STOP
REMEMBER RATES SERVICE CABLES ONE ETSIX PER WORD BEAST.²⁷⁸

Desde el plano semántico, son frecuentes los discursos en los que, en un tono cínico, se describe la mentalidad del periodista prototípico. Corker, el experto cazanoticias, instruye al inocente William sobre la profesión que acaba de asumir, y le pone al corriente de sus hipocresías:

'You know, you've got a lot to learn about journalism. Look at it this way. News is what a chap who doesn't care much about anything wants to read. And it's only news until he's read it. After that it's dead. We're paid to supply news. If someone else has sent a story before us, our story isn't news. Of course, there's colour. Colour is just a lot of bull's-eyes about nothing. It's easy to write and easy to read, but it costs too much in cabling.'²⁷⁹

La fraudulencia de los cazanoticias se pone especialmente de manifiesto en el cínico discurso de Corker donde enseña a William que una noticia falsa es superior a una noticia verdadera que la desmienta si esta última es posterior. El reportero Shumble ha enviado una historia inventada, y William propone desmentirla:

'Risky, old boy, and unprofessional. (...) They don't like printing denials -naturally. Shakes public confidence in the Press. Besides, it looks as if we weren't doing our job properly. It would be too easy if every time a chap got a scoop the rest of the bunch denied it.'²⁸⁰

277. Sc, p. 106.

278. Sc, p. 121.

279. Sc, p. 66.

280. Sc, p. 97. Otros ejemplos similares se encuentran en pp. 87, 92, 130, 135, 210, y en DE, p. 120, VB, p. 51.

En definitiva, el resultado de la sátira periodística de Waugh se podría resumir con las palabras de William Myers, en su monografía sobre Waugh:

Language in the hands of newspapermen becomes a ludicrous and ignoble barrier between history and the people it is happening to.²⁸¹

Negociantes y comerciantes

Uno de los blancos favoritos de la sátira sociolectal de Waugh es el lenguaje de la gente de negocios y los comerciantes, prototipos de seres fraudulentos que en sus interlocutores tan sólo ven beneficios. Algunos personajes memorables encarnan este oportunismo comercial, como el armenio Youkomian en *Black Mischief* o Mrs Beaver en *A Handful of Dust*. Un largo discurso representativo de tal modo de hablar interesado es el pronunciado en *Vile Bodies* por Sam Benfleet, editor de la firma que pretendía publicar la biografía de Adam, quien le ofrece un nuevo contrato en condiciones poco ventajosas y culpa al editor *senior*, anciano ajeno al negocio, de la dureza de tales condiciones:

'It is all so deuced akward. But I think I can see a way out. I suppose you could get the book rewritten in time for the Spring List? (...) No, no, my dear fellow, don't thank me. If only I was alone here I'd be doing that kind of thing all day. Now instead we'll have a new contract. It won't be so good as the last, I'm afraid. Old Rampole wouldn't stand for that. I'll tell you what, We'll give you our standard first-novel contract. I've got a printed form here. It won't take a minute to fill up. Just sign here.

(...) It's very simple. No royalty on the first two thousand, then a royalty of two and a half per cent, rising to five per cent on the tenth thousand. We retain serial, cinema, dramatic, American, Colonial and translation rights, of course. And, of course, an option on your next twelve books on the same terms.'²⁸²

Un caso curioso se da en la novela *The Loved One*, donde una empleada de impecable presencia adopta el tono característico de la funeraria *Whispering Glades*, mezcla de idealismo y de eficiencia profesional, para

281. Myers (1991), p. 51.

282. VB, pp. 32-3.

atender a Dennis, quien se encarga de los trámites para disponer el entierro de Sir Francis. Según tal jerga, los difuntos, llamados “Loved Ones”, son invitados a disfrutar de su descanso, “Welcome to all the Happiness of Whispering Glades”,²⁸³ que a su vez, en lugar de llamarse negocio, se considera “the Dream”, y su creador un filántropo. El prolongado discurso de la empleada funeraria es impersonal:

‘Normal disposal is by inhumement, entombment, inurnment, or immurement, but many people just lately prefer insarcophagusment. That is *very* individual. The casket is placed inside a sealed sarcophagus, marble or bronze, and rests permanently above ground in a niche in the mausoleum, with or without a personal stained-glass window above. That, of course, is for those with whom price is not a primary consideration.’²⁸⁴

Sin embargo, ciertas señales de incongruencia refuerzan la sensación de falsedad que rodea al negocio. Así, en ciertos momentos a la empleada se le escapa alguna expresión coloquial: “They fixed that stiff”,²⁸⁵ que profana el tono que ha mantenido durante varias páginas de discurso, o bien alguna incongruencia del tipo de “As Hamlet so beautifully writes: ‘Know that death is common; all that live must die’”²⁸⁶

Militares

Myers afirma que “Waugh’s thorough grasp of the usages, linguistic and practical, of Army life, gives it the realism of a documentary film”.²⁸⁷ En efecto, cuatro de las novelas de Waugh tienen como telón de fondo la Segunda Guerra Mundial - *Put Out More Flags* y las tres de la trilogía *Sword of Honour* -, además del prólogo y epílogo de *Brideshead Revisited*, y el habla de los militares se refleja con diversos matices en todas ellas.

Por un lado, Waugh refleja la terminología militar empleada de modo natural por los personajes que pertenecen a esta profesión:

283. LO, p. 44.

284. LO, p. 37.

285. LO, p. 40.

286. LO, p. 45.

287. Myers (1991), p. 59.

'Case remanded for the commanding officer. About turn. As you were. I didn't say anything about saluting. About turn. Quick march.'

'This is the battalion assembly position,' announced Captain Mayfield. 'The C.O. has just gone forward with his recce group to make his recce.'²⁸⁸

Esta terminología se caracteriza, entre otras cosas, por la abundancia de siglas, que, empleadas indiscriminadamente, generan cierta ironía de auto-traición en el hablante.

'he was less soldierly now than when he arrived from his OCTU'

'tell captain Brown that the C.O. wants this ditch cleared up'

'an R.T.O. was in charge'

'This is a major L of C and is liable to bombing'

'There's a Naafi in the camp area.'

'M.O., I want you to take a look at the lakes'²⁸⁹

En lo que respecta a los idiolectos de este tipo de personajes, el habla del militar profesional conserva los rasgos tradicionales de colorido coloquial y tono autocomplaciente y resolutivo, combinados con una típica ausencia de tacto con tintes autoritarios. Major Tickeridge es un prototipo de este modo de hablar:

'Cheeroh. (...) So you're joining the lotus-eaters too? I've just settled madam and the offspring here for the duration. Charming spot. (...) The madam wants company. Too many pussycats around.'

[Ante un problema de equipaje de Guy Crouchback, Tickeridge ofrece los servicios de su ayudante]

'Haldberdier Gold has not done a hand's turn since we got here except call me too damned early this morning. He needs exercise. Besides, he's a married man and the housemaids won't let him alone. It'll do Haldberdier Gold good to get away from them for a bit.'²⁹⁰

Otro rasgo semántico tradicional, que Waugh presenta en sus oficiales, es la propensión a referirse al pasado como un tiempo en que todo sucedía según las expectativas.

288. POME, pp. 103 y 129 respectivamente.

289. BR, pp. 18, 19, 325, 325 respectivamente.

290. SH, p. 31.

'In my late regiment, if a young officer turned up like that, the other *subalterns* would bloody well have cut his hair for him.'²⁹¹

Igualmente, la rigidez mental que se presupone en el prototipo de militar se manifiesta, en las novelas de Waugh, en una clara incapacidad, insensibilidad, o estupor ante el uso de la ironía por parte de un interlocutor. Así, asistimos a la progresiva irritación del Teniente-Coronel de Bombarderos en su almuerzo con Basil Seal,²⁹² la ceguera del Coronel bajo el que sirve Charles Ryder,²⁹³ la inquietud de Major Tickeridge ante el uso de ironías por parte de Guy, o de Ritchie-Hook por parte de Mrs Leonard, "not so pleased now at her cheeky ways".²⁹⁴

Todas estas características comentadas se aplican más propiamente a los militares de carrera. En las novelas mencionadas abundan los civiles militarizados como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, pero en estos la riqueza de habla depende más de su individualidad que de su pertenencia temporal al ejército.

Prostitutas

El bajo mundo londinense también recibe tratamiento en las novelas de Waugh, como el que encontramos en el habla de algunos personajes de las dos primeras novelas²⁹⁵. Un ambiente representativo se refleja en locales del tipo de "The Old Hundreth," adonde acuden los protagonistas de *A Handful of Dust* y de *Brideshead Revisited*. En la primera novela, los personajes que más destacan allí son Milly y Babs, las dos prostitutas. Su lenguaje se caracteriza, desde el punto de vista léxico, por ser eminentemente sencillo, introduciendo algún coloquialismo de diferente registro que los utilizados por el círculo de Brenda: "Be a sport", "Why can't they heat this hole, the mean hounds?"²⁹⁶

291. BR, p. 14. Similarmente, véase el discurso de Ritchie-Hook contando sus aventuras en SH, pp. 53-8. Para otros ejemplos de lenguaje militar en novelas distintas de las mencionadas, véase DF, pp. 46, VB, pp. 172, 221, BM, pp. 110, 112, 122, 131.

292. POME, pp. 51-58.

293. BR, p. 18.

294. SH, pp. 33 y 54 respectivamente.

295. En efecto, el habla de los criminales se ejemplifica en DF, pp. 175-6 ó en BR, p. 114.

296. HD, pp. 74 y 131.

Desde el punto de vista semántico, gran parte de sus expresiones son estereotipadas y provocativas, coherentes con los usos de su "profesión". Así, cuando se acercan a Tony y Jock utilizan tópicos para entablar conversación:

Milly said, 'Are you in town for long?' Babs said, 'Have you got such a thing as a cigarette?'

Otros ejemplos similares son: "Aren't you coming home with us?", "Care to dance?" "You'd be surprised how many gentlemen come here just to talk about their wives".²⁹⁷ Tal como se refleja en el último ejemplo, Milly y Babs emplean "gentlemen" siempre que se refieren a los clientes de "The Old Hundreth". Otro de los rasgos semánticos que condicionan sus locuciones es el deseo de no llevar la contraria al "gentleman" en cuestión:

Tony danced with Babs. She said, 'Are you fond of dancing?'
'No, are you?'
'So-so'.²⁹⁸

tras lo cual dejan de bailar. También es significativa la incapacidad de las mujeres para desarrollar una conversación fuera de los tópicos. Así, cuando Tony le cuenta a Babs que su mujer estudia económicas, ella, haciendo un esfuerzo por interesarse, le contesta: 'I think it's nice for a girl to be interested in things'.²⁹⁹

Las de la segunda novela no se diferencian substancialmente de las anteriores. Lenguaje coloquial ("Daresay no, dearie". "Yes, duckie", "be a sport, handsome"), frases de autopresentación ("I have seen you before, haven't I?"), invitación al baile ("Want to dance?") que celebra la negativa ("Thank the Lord. My shoes pinch something terrible tonight".³⁰⁰)

Sirvientes

Dos personajes representativos del servicio son Ben Hacket, el estabulario de *A Handful of Dust*, y la institutriz, cuyo nombre ignoramos. El voca-

297. HD, pp. 73, 131 y 72 respectivamente.

298. HD, p. 71.

299. HD, p. 72.

300. BR, pp. 112-3. Otros ejemplos característicos de este lenguaje se ofrecen en DE, pp. 144, 154.

bulario de Ben tiene dos vertientes: la técnica, propia del entendido en la crianza de caballos, y la coloquial de clase baja. Un ejemplo de la primera es:

'Now take it quite easy. Canter up slow and then when she takes off lean forward in the saddle and you'll be over like a bird. Keep her head straight at it.'³⁰¹

y de la segunda:

'What d'you suppose your bloody legs are for?'
'You just opened your bloody legs and cut an arser.'³⁰²

Sin embargo, Ben sabe cambiar de registro cuando la ocasión lo requiere. Así, le vemos dirigirse a Tony y a Jock de modo comedido y empleando siempre el "sir" detrás de cada locución; también sabe tratar de modo distinto a John Andrew según se encuentren a solas o delante de otras personas. Comparemos el tratamiento de John que usa delante de Jock Grant-Menzies:

'Yes, come along, Master John'

con el que emplea cuando están a solas:

'You ungrateful little bastard, that's a lousy way to speak of your dad'³⁰³

La institutriz, por su parte, se caracteriza por un tipo de humildad rústica que le produce desasosiego cuando habla con su señora - a quien siempre se dirige con el tratamiento de "my lady" - y la lleva a evitar cualquier respuesta comprometedora ante el pequeño John. Así, a intervalos breves encontramos similares respuestas evasivas: 'You must ask mother,' 'That depends,' 'Those that ask no questions hear no lies,' 'I'm sure I don't know,' 'Comparisons are odious.'³⁰⁴

301. HD, p. 19.

302. HD, p. 20.

303. HD, pp. 78, 103.

304. HD, pp. 21 y 28.

Sólo una vez la vemos pronunciar un discurso “comprometido”, y es cuando decide advertir a Brenda del peligro que supone Ben para la educación del niño:

‘Thank you, my lady, and since we are talking about it I think I ought to say that it seems to me that Ben Hacket is making the child go ahead far to quickly with his riding.’³⁰⁵

Destaca la introducción que requiere dos líneas de párrafo hasta que por fin entra en materia (“Ben Hacket is...”) Es un modo de rodear que recuerda, aunque con distintas características, al empleado por Mrs Beaver. Retrata su complejo de inferioridad social, que la lleva a una actitud insegura en todo momento.

En el resto de las novelas de Waugh, la *nanny* ocupa un lugar especial, hasta el punto de que Sebastian, cuando va a visitar Brideshead desde Oxford, lo hace para saludar a su niñera, no a su familia, a la vez que William Boot actúa en varias ocasiones con miedo a lo que su nodriza le pueda reprochar. Hay varios tonos característicos del habla de las niñeras: tono imperativo, que consiste en dar órdenes e instrucciones al “niño”, por muy adulto que sea;³⁰⁶ el tono de reproche;³⁰⁷ tono de preocupación, casi siempre relacionado con aspectos de la salud;³⁰⁸ el tono indulgente, cuando la niñera adopta la ficción de estar hablando a una criatura;³⁰⁹ y el tono figurativo, con frases hechas y refranes.³¹⁰

Otro sociolecto representado con su habla peculiar es el de las enfermeras, semejante al de las institutrices en varios aspectos, y el de los mayores.³¹¹

Lenguaje infantil

John Andrew supone el más completo intento por parte de Waugh de incluir a un niño entre los personajes funcionales. De toda la ficción del

305. HD, p. 22.

306. Sc, pp. 205, 206, 211, HD, pp. 21, BR, pp. 147.

307. BR, p. 37, 38, 287, Sc, pp. 205, 206, GP, p. 47.

308. BR, p. 147, HD, p. 20.

309. BR, p. 78.

310. Sc, p. 211, WS, pp. 178, 193, HD, p. 21.

311. Para otros ejemplos de lenguaje de los domésticos, véase VB, pp. 41, 93, 205, BM, pp. 77, Sc, pp. 205, 206, 211.

autor, es *A Handful of Dust* la novela que exhibe el idiolecto infantil con mayor esmero.

El habla de este personaje no comete grandes incorrecciones sintácticas o fonéticas. Su léxico se caracteriza, además de por el uso de los típicos apelativos familiares (*daddy, mummy, nanny*), por la incorporación de palabras que desconoce y que utiliza de modo indiscriminado. Así, tras regocijarse en el efecto que ha tenido llamarle a la institutriz "silly old tart" repetidamente, John se disculpa: 'Please, nanny. I don't know what it means, but I didn't mean it.'³¹² Igualmente, tras la severa reprimenda de su padre por haber empleado tales palabras, se despide de él narrándole la sesión de equitación: 'I just opened my bloody legs and cut an arser.'³¹³

Donde más se refleja su peculiaridad locutiva es en el nivel semántico: las intervenciones de John Andrew, de gran sinceridad, aportan el contrapunto necesario al ambiente general de hipocresía y engaño. Así, en su entrevista inicial con Beaver, John le reprocha su inutilidad:

'How old are you?'

'Twenty-five. How old are you?'

'What do you do?'

'Nothing much.'

'Well, if i was you I'd do something and earn some money. Then you'd be able to hunt.'³¹⁴

La clarividencia de John contrasta con la ceguera de Tony en ciertas ocasiones. Sin ser plenamente consciente de ello, John capta la existencia de oscuras razones en los viajes de Brenda a Londres,³¹⁵ e igualmente posee un sexto sentido para detectar a los personajes nocivos que atentan contra la paz familiar. Así, tras su interrogatorio a Beaver mencionado arriba, saca conclusiones en la intimidad de su *nursery*:

John said: 'I think Mr Beaver's a very silly man, don't you?'

'I'm sure I don't know,' said nanny.

'I think he's the silliest man who's ever been here.'

'Comparisons are odious.'

312. HD, p. 21.

313. HD, p. 23.

314. HD, p. 28.

315. Cfr. HD, p. 53.

'There just isn't anything nice about him. He's got a silly voice and a silly face, silly eyes and silly nose,' John's voice fell into a liturgical sing-song, 'silly feet and silly toes, silly head and silly clothes ...'³¹⁶

Este párrafo recuerda otra característica del idiolecto infantil de John Andrew: sus concatenaciones ininterrumpidas de elementos. En ciertos momentos inspirados John deja fluir su imaginación en un torrente de palabras concatenadas. Otro ejemplo es la completa respuesta a una rutinaria pregunta de Brenda sobre qué ha pasado en Hetton durante su ausencia:

'What's all the news?

'Ben's put the rail up ever so high and Thunderclap and I jumped it six times yesterday and six times again to-day and two more of the fish in the little pond are dead, floating upside down all swollen and nanny burnt her finger on the kettle yesterday and daddy and I saw a fox just as near as anything and he sat quite still and then went away into the wood and I began drawing a picture of a battle only I couldn't finish it because the paints weren't right and the grey carthouse the one that had worms is quite well again.'³¹⁷

Se exponen aquí peculiaridades semánticas y sintácticas a través del entrelazamiento de ideas inconexas y la ausencia de signos de puntuación, de pausas y de oraciones subordinadas. Es una muestra magistral de lenguaje infantil, y evidencia una vez más el fino oído de Evelyn Waugh para captar acentos muy diferentes entre sí.

Nigel Lyne, que aparece en *Put Out More Flags*, comparte de algún modo la clarividencia de John Andrew, pues detecta la tensión que hay en las relaciones mutuas de sus padres. Así, con espontánea sinceridad cuestiona a su madre sobre los motivos de su cansancio.³¹⁸ Igualmente, Waugh pone en su boca palabras propias de su edad: "it's all sploshy", "the fellows say...", "the rippingest two days I ever spent".³¹⁹ Otras palabras típicas del vocabulario infantil se muestran en el resto de novelas de Waugh,³²⁰ pero la mayor condensación se ofrece en el diálogo entre Basil y su hermana, recreando sus años de infancia:

316. HD, p. 28.

317. HD, p. 54.

318. POME, p. 171.

319. POME, pp. 171, 173 respectivamente.

320. DE, pp. 40, 124, VB, pp. 23, 94, POME, pp. 84, 90.

'Babs, you're blubbing.'

'Who wouldn't?' (...)

'Don't be a chump,' said Basil, relapsing, as he often did with Barbara, into the language of the schoolroom. 'I'll fix it for you.'

'Swank. Chump yourself. Double chump.'

'Double chump with knobs on. (...) I'm cleverer than Freddy. Babs, say I'm cleverer than Freddy.'

'I'm cleverer than Freddy. Sucks to you.'

'Babs, say you love me more than Freddy.'

'You love me more than Freddy. Double sucks.'

'Say I, Barbara, love you, Basil, more than him, Freddy.'

'I won't. I don't ... Beast, you're hurting.'

'Say it.'

'Basil, stop at once or I shall call Miss Penfold.'

They were back twenty years, in the schoolroom again. 'Miss Penfold, Miss Penfold, Basil is pulling my hair.' ³²¹

Este diálogo pone de manifiesto uno de los atributos propios del héroe de Waugh, la inmadurez, que subyace incluso en el más mundano de los protagonistas wavianos, Basil Seal. Tal consideración contribuye a contemplar las truhanerías de Basil como meras travesuras de un chiquillo, lo cual es una muestra más del acercamiento irónico de Waugh a sus personajes, que huye de tomas de partido explícitas.

Por tanto, concluimos afirmando que, en la ficción de Waugh, se cumple lo que Page mantiene acerca de las variantes colectivas del habla representadas en literatura:

'however partially and imperfectly represented, [they] enormously widen the range of fictional dialogue, and give a distinctive flavour to many novels (...) that could not be easily supplied by other means.' ³²²

321. POME, pp. 84-5.

322. Page (1973), p. 86.

6. CONCLUSIONES

Nuestro estudio de las novelas de Evelyn Waugh se ha centrado en dos aspectos: la caracterización como producto - estudio del personaje acabado, el signo textual que se muestra al final de la narración - y la caracterización en su sentido de proceso, la sucesión de signos informativos que acompañan a un personaje en las diversas fases de su evolución en el relato.

Una primera aproximación al objeto parecía exigir un esbozo de aquellos factores comunes aplicables al contexto literario generacional del autor. Dentro de estos, la observación de la perspectiva narrativa cultivada por Waugh, externa y objetiva, por parte de un narrador extradiegético, supone un acercamiento inicial a un modo de caracterizar personajes en el que predomina la información por vías distintas de la exploración en la subjetividad interior del personaje, propia de la generación modernista anterior. El siguiente paso nos emplaza frente al papel preponderante del discurso directo en la presentación de personajes; y esto, en su intersección con el plano de la ironía como modo narrativo característico de Waugh, lleva a especificar aún más el enfoque que constituye la parte más original del presente trabajo, la caracterización que se efectúa de modo oblicuo a partir del discurso directo del personaje hablante.

En la primera de las perspectivas abordadas, la consideración del personaje como un producto acabado, se han procurado armonizar dos métodos diversos dentro del mismo capítulo. Por un lado, la elaboración de una teoría literaria defendida por Waugh a partir de sus opiniones críticas vertidas en escritos no ficticios, especialmente sus reseñas de libros. Hemos intentado así definir las ideas estéticas de Waugh respecto a la caracterización, pero también hemos abordado su visión de otros aspectos tales como el diálogo, el lenguaje, o la ironía. Una cierta sistematización de tales opiniones estéticas de Waugh ha permitido estudiar con mayor profundidad las complejidades de la dualidad entre personajes estilizados y personajes repre-

sentativos de seres humanos auténticos, con referencia a sus preocupaciones éticas, estéticas, patrióticas y religiosas. Tal dualidad no se percibe con claridad si no se estudian las opiniones pertinentes de Waugh en su conjunto, debido al talante ligeramente equívoco de las afirmaciones de Waugh referidas a su propia obra. También hemos trazado una clasificación de los protagonistas de Waugh mediante la expansión del tradicional concepto de *roundness/flatness* a cinco conceptos diferentes, cuyos valores positivos o negativos configuran el grado de "verosimilitud" o "esfericidad" del personaje. Así, previa sucinta definición, hemos atribuido diferentes valores a los rasgos *complejo*, *contradictorio*, *dinámico*, *tridimensional* y *autónomo* aplicados a los protagonistas de las sucesivas novelas wavianas, lo cual nos permite comprobar la evolución caracterológica que se produce en la ficción del autor.

En cuanto a la caracterización como proceso textual, hemos elaborado un esquema de estrategias caracterológicas según el criterio de la procedencia de información: otros personajes, el narrador, y el mismo personaje hablante, todas referidas a los signos de ser, actuar o relación. Así, siguiendo este esquema, hemos constatado la aparición de particulares recursos en la ficción de Waugh. Respecto a la primera fuente, *un segundo personaje*, hemos detectado la recurrencia de la información cruzada que se ofrece al lector para ser interpretada según diversos grados de credibilidad, dependiendo de la magnitud del tratamiento irónico que se asocia a un determinado actor. En cuanto a la información que se infiere de las relaciones entre personajes diversos, destaca el recurso al personaje *doble*, paralelo del objeto de la caracterización, la presencia del *personaje oráculo*, y el entrelazamiento del universo ficticio de Waugh para conseguir peculiares efectos narrativos.

La información procedente del *narrador* parte de una actitud de distanciamiento irónico que, como hemos considerado en el trabajo, no es absoluta. Hemos detectado igualmente una tendencia frecuente del narrador waviano a provocar un revés en las expectativas del lector, recurso penetrado de ironía verbal, que se combina con la manipulación de las expectativas al final de las novelas lo cual provoca un giro substancial en la presentación del personaje principal.

Hemos analizado igualmente las descripciones del narrador, escasas y semánticamente intensivas, y hemos señalado la índole metafórica de ciertos rasgos de las descripciones, que llegan a constituir un lenguaje privado

con significaciones propias dentro de la semiología de Waugh. Por otro lado, también se consigna la utilización de *correlativos sociales objetivos*, o valores metonímicos de diversos objetos relacionados con el modo de ser de un personaje.

Sin embargo, la consideración del *personaje como fuente principal de autocaracterización* ha sido objeto de un estudio más detallado en este trabajo, y, en concreto, a través de su discurso directo, que revela atributos sobre el mismo personaje hablante de un modo oblicuo, cargado de ironía situacional. Hemos detectado cuatro tipos principales de ironía situacional, siguiendo la terminología de Muecke: hay casos de *simple incongruencia*, entre los que incluimos la múltiple perspectiva de diferentes personajes sobre un mismo objeto y la información errónea de un hablante desacreditado; *ironía de acontecimientos*, que aporta información sobre el personaje que cobrará un carácter irónico respecto a un estado anterior de aquel; *ironía dramática*, en la triple subdivisión de *double entendre* (que desarrolla la ironía simultáneamente a la exposición del discurso), *prolepsis* (que se revela posteriormente), y *malentendido irónico*, que aporta cierta nota de comicidad. Con todo, el tipo de ironía más productiva en la autocaracterización del personaje hablante es la de *autotraición*, pues supone un modo eminentemente irónico de retratar rasgos negativos en ciertos personajes desde una perspectiva externa, ajena al mismo hablante. Por medio de este recurso, el propio discurso del personaje encierra una verdad diferente de la inicialmente buscada, y, por esta incongruencia situacional, el lector interpreta el discurso según baremos opuestos. Hemos ilustrado con ejemplos, la frecuencia de este recurso en Waugh, que presenta grados diversos de sutileza irónica, y permite al ironista mantenerse en su pose distanciada mientras introduce personajes con atributos de caracterización negativos.

La parte final de este estudio se ha centrado en la información que revelan los rasgos lectales del hablante, lo cual es una variante de la ironía de autocaracterización y, en muchos casos, del tipo específico de autotraición. Hemos clasificado diversos ejemplos de uso dialectal y sociolectal del habla. El estudio de rasgos dialectales geográficos nos lleva a contemplar la esencia eminentemente caricaturesca de tal representación en Waugh, que incide de modo especial sobre la imagen de los personajes norteamericanos. En cuanto a las variantes sociolectales, la gama es más abundante y de mayor penetración psicológica. Varios grupos sociales hablan con un estilo propio en las novelas de Waugh; entre estos destacan los sociolectos del grupo conocido

como *Bright Young People*, las damas de sociedad, las colegialas, la nobleza rural, los estetas e intelectuales, los clérigos, los juristas, los comerciantes, los periodistas, los políticos, los detectives, los habitantes del bajo mundo londinense, los militares, los sirvientes, el lenguaje infantil, etc.

A lo largo de este trabajo se observa que las novelas que han aportado más ejemplos representativos de los diferentes modos de caracterización han sido *A Handful of Dust* y *Brideshead Revisited*, lo que refuerza la consideración de numerosos críticos que, quizá más intuitiva que sistemáticamente, han estimado ambas obras como las más valiosas y meritorias de nuestro autor. Waugh se perfila nítidamente como un clásico del siglo XX con un plantel de novelas, encabezadas por ambas obras mencionadas, que pueden disfrutarse inicialmente por su presentación de personajes atractivos, situaciones sorprendentes y estilo ágil. En un plano más profundo, gracias a su habilidad irónica para transmitir ideas sugerentes sin emplear declaraciones de principios e incluso sin formularlas explícitamente, los lectores pueden encontrar una mayor gratificación al descubrir, tras lecturas y relecturas, nuevos matices de artesanía verbal que pasaron desapercibidos al comienzo.

La sutileza de la ironía lleva a los lectores a participar activamente en la decodificación de los pensamientos latentes u oblicuos del autor. Tal postura irónica, que aquí sólo hemos considerado bajo el prisma de su aplicación a la caracterización, constituye un factor significativo en la ficción de Waugh y aporta un modo de acercarse al quehacer narrativo que combina conceptos conflictivos, aparentemente contradictorios, de modo más persuasivo que el clásico ataque frontal de la sátira. Sigue así esa tendencia -más presente en el siglo XX que en siglos pasados, quizá más estables- a proponer soluciones tentativas ante el panorama fragmentario de nuestra época.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA: NOVELAS DE EVELYN WAUGH

- (1937 [1928]) *Decline and Fall*, Harmondsworth: Penguin.
- (1938 [1930]) *Vile Bodies*, Harmondsworth: Penguin.
- (1965 [1932]) *Black Mischief*, Harmondsworth: Penguin.
- (1951 [1934]) *A Handful of Dust*, Harmondsworth: Penguin.
- (1943 [1938]) *Scoop. A Novel About Journalists*, Harmondsworth: Penguin.
- (1943 [1942]) *Put Out More Flags*, Harmondsworth: Penguin.
- (1967 [1942]) *Work Suspended and Other Stories*, Harmondsworth: Penguin. Contiene: *Work Suspended* [1942], *Scott-King's Modern Europe* [1947], "Basil Seal Rides Again," [1963] y otros relatos breves.
- (1962 [1945]) *Brideshead Revisited*, Harmondsworth: Penguin.
- 1951 [1948]) *The Loved One*, Harmondsworth: Penguin.
- (1963 [1950]) *Helena*, Harmondsworth: Penguin.
- (1962 [1957]) *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, Harmondsworth: Penguin. Incluye *Love Among the Ruins* [1953] y "Tactical Exercise." [1953]
- (1964 [1952]) *Men at Arms*, Harmondsworth: Penguin.
- (1964 [1955]) *Officers and Gentlemen*, Harmondsworth: Penguin.
- (1964 [1961]) *Unconditional Surrender*, Harmondsworth: Penguin.

2. OTROS ESCRITOS DE WAUGH

2.1. ESCRITOS JUVENILES

Davis, R.M. ed. (1985) *Evelyn Waugh, Apprentice*, Norman: Pilgrim Books.

2.2. NO FICCION

2.2.1. VIAJES

(1985 [1930]) *Labels, A Mediterranean Journal*, Harmondsworth: Penguin.

(1985 [1931]) *Remote People (They Were Still Dancing)*, Harmondsworth: Penguin.

(1985 [1934]) *Ninety-Two Days: The Account of a Tropical Journey Through the British Guiana and Part of Brazil*, Harmondsworth: Penguin.

(1984 [1936]) *Waugh in Abyssinia*, Harmondsworth: Penguin.

(1938) *Robbery Under the Law*, London: Chapman & Hall.

(1951 [1946]) *When the Going Was Good*: Harmondsworth: Penguin.

(1960) *A Tourist in Africa*, London: Chapman & Hall.

2.2.2. BIOGRAFIAS

(1928) *Rossetti, His Life and Works*, London: Duckworth.

(1935) *Edmund Campion: Jesuit and Martyr*, London: Longmans, Green.

(1959) *Ronald Knox*, London: Chapman & Hall.

(1983 [1964]) *A Little Learning*, Harmondsworth: Penguin.

2.2.3. CARTAS, DIARIOS Y ENSAYOS

(1982 [1926]) *An Essay On the Pre-Raphaelite Brotherhood 1847-1854*, Westerham, Kent: Dalrymple Press.

Amory, M. ed. (1980) *The Letters of Evelyn Waugh*, London: Weidenfeld & Nicolson.

Davie, M. ed. (1976) *The Diaries of Evelyn Waugh*, London: Weidenfeld & Nicolson.

Gallagher, D. ed. (1977) *A Little Order: A Selection from His Journalism*, London: Methuen.

-----ed. (1984) *The Essays, Articles and Reviews of Evelyn Waugh*, London: Methuen.

3. BIBLIOGRAFIA SOBRE WAUGH

3.1. MONOGRAFIAS CRÍTICAS

Beaty, F.L. (1992) *The Ironic World of Evelyn Waugh*, DeKalb: Northern Illinois University Press.

Blayac, A. (1990) *Evelyn Waugh: New Directions*, London: Macmillan.

Bradbury, M. (1964) *Evelyn Waugh*, Edimburgh: Oliver & Boyd.

Carens, J.F. (1966) *The Satiric Art of Evelyn Waugh*, Seattle & London: University of Washington Press.

-----ed. (1987) *Critical Essays on Evelyn Waugh*, Boston: G.K. Hall.

Cook, W.J. (1971) *Masks, Models and Morals: The Art of Evelyn Waugh*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Crabbe, K.W. (1988) *Evelyn Waugh*, New York: Continuum.

Davis, R.M. (1969) *Evelyn Waugh*, St. Louis: Herder.

----- (1972) *Evelyn Waugh: a Checklist of Primary and Secondary Material*, Troy, N.Y.: Whitston.

----- (1981) *Evelyn Waugh, Writer*, Norman: Pilgrim Books.

-
- (1981) *A Catalogue of the Evelyn Waugh Collection at the Humanities Research Center, the University of Texas at Austin*, Troy, N.Y.: Whitston.
- et alii (1986) *A Bibliography of Evelyn Waugh*, Troy, N.Y.: Whitston.
- (1989) *Evelyn Waugh and the Forms of His Time*, Washington D.C.: Catholic University of America Press.
- (1990) *Brideshead Revisited: The Past Redeemed*, Boston: Twayne Publishers.
- De Vitis, A.A. (1956) *Roman Holiday: the Catholic Novels of Evelyn Waugh*, New York: Bookman Associates.
- Doyle, P. A. (1969) *Evelyn Waugh: a Critical Essay*, Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.
- (1989) *A Reader's Companion to the Novels and Short Stories of Evelyn Waugh*, Norman: Pilgrim Books.
- Gale, I. (1990) *Waugh's World: a Guide to the Novels of Evelyn Waugh*, London: Sidgwick & Jackson.
- Garnett, R.R. (1990) *From Grimes to Brideshead: the Early Novels of Evelyn Waugh*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Heath, J. (1982) *The Picturesque Prison. Evelyn Waugh and his Writing*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Kolek, L.S. (1985) *Evelyn Waugh's Writings: From Joke to Comic Fiction*, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Humanistyczny.
- Lane, C.W. (1981) *Evelyn Waugh*, Boston: Twayne Publishers.
- Littlewood, I. (1983) *The Writings of Evelyn Waugh*, London: Blackwell.
- Lodge, D. (1971) *Evelyn Waugh*, New York: Columbia University Press.
- Machon, D.J. (1975) *The Failure of the Ironic Mask: Irony as Vision and Technique in the Early Novels of Evelyn Waugh*, PhD. Dissertation, Temple University.
- McCartney, G. (1987) *Confused Roaring: Evelyn Waugh and the Modernist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press.
- McDonnell, J. (1986) *Waugh On Women*, London: Duckworth.

----- (1988) *Evelyn Waugh*, London: Macmillan.

Morriss, M. (1984) *Evelyn Waugh: a Reference Guide*, Boston: G.K. Hall.

Myers, W. (1991) *Evelyn Waugh and the Problem of Evil*, London: Faber.

Phillips, G.D. (1975) *Evelyn Waugh's Officers, Gentlemen and Rogues: The Fact Behind his Fiction*, Chicago: Nelson-Hall.

Stannard, M. ed. (1984) *Evelyn Waugh: The Critical Heritage*, London, Boston: Routledge & Kegan Paul.

3.2. ESCRITOS BIOGRAFICOS

Carew, D. (1974) *A Fragment of Friendship*, London: Cooper.

Carpenter, H. (1989) *The Brideshead Generation*, London: Weidenfeld & Nicolson.

Donaldson, F. (1968) *Evelyn Waugh: Portrait of a Country Neighbour*, Philadelphia: Chilton.

Greenidge, T. (1994) *Evelyn Waugh in Letters*, Commerce: The Cow Hill Press.

Hastings, S. (1994) *Evelyn Waugh: A Biography*, Boston: Houghton Mifflin.

Hollis, Ch. (1954) *Evelyn Waugh*, London: Longmans, Green.

Pryce-Jones, D. (1973) *Evelyn Waugh and his World*, Boston: Little, Brown.

Stannard, M. (1986) *Evelyn Waugh: The Early Years 1903-1939*, London: Paladin.

----- (1992) *Evelyn Waugh: No Abiding City, 1939-1966*, London: Dent.

StJohn, J. (1973) *To the War with Waugh*, London: Whittington Press.

Stopp, F. (1958) *Evelyn Waugh: Portrait of an Artist*, Boston: Little, Brown.

Sykes, Ch. (1977) *Evelyn Waugh: A Biography*, Harmondsworth: Penguin.

Waugh, A. (1967) *My Brother Evelyn and Other Profiles*, London: Cassell.

3.3. ARTICULOS

- Benedict, S.H. (1963) "The Candide Figure in the Novels of Evelyn Waugh," *Papers of The Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, 48, pp. 685-90.
- Bittner, D. (1994) "Tony as Hero of *A Handful of Dust*, or 'Last' but not Least," *Evelyn Waugh Newsletter*, 28, 1, pp. 4-6.
- Blesch, E. (1988) "(W)Awe-Inspiring: Waugh's *A Handful of Dust* on Screen," *Evelyn Waugh Newsletter*, 22, 2, pp. 3-6.
- Blow, R. (1988) "*Sword of Honour*: A Novel with a Hero," *Durham University Journal*, 80, 2, pp. 305-11.
- Browning, G. (1974) "Silenus' Wheel: Static and Dynamic Characters in the Satiric Fiction of Evelyn Waugh," *Cithara*, 14, pp. 13-24.
- Cohen, M.S. (1971) "Allusive Conversation in *A Handful of Dust* and *Brideshead Revisited*," *Evelyn Waugh Newsletter*, 5, 2, pp. 1-6.
- Davis, R.M. (1966) "Evelyn Waugh on the Art of Fiction," *Papers on Language and Literature*, 2, 3, pp. 243-52.
- (1978) "'Clarifying and Enriching': The Changing Concept of Anthony Blanche," *Papers of the Biographical Society of America*, 72, pp. 305-20.
- Deeds, W. (1959) "The Abyssinian Waugh," *The Spectator*, 5 May, p. 32.
- Green, M. (1961) "British Comedy and the British Sense of Humour: Shaw, Waugh and Amis," *Texas Quarterly*, 4, 3, pp. 217-27.
- Green, P. (1961) "Du Côte de Chez Waugh," *Review of English Literature*, 2, pp. 89-100.
- Greenfield, M. (1958) "Half-People in a Double World," *Reporter*, XVIII, 26 June, pp. 38-40.
- Heath, J.M. (1974) "Waugh's *Decline and Fall* in Manuscript," *English Studies*, 55, 6, pp. 523-30.
- (1975) "Brideshead: The Critics and the Memorandum," *English Studies*, 56, 3, pp. 222-30.

- (1976) "The Private Language of Evelyn Waugh," *English Studies in Canada*, 2, pp. 327-38.
- Higham, T.M. (1977) "Captain Grimes Revenge," *London Magazine*, April-May, pp. 65-73.
- Hunter, J.C. (1977) "The Character of Language in *Decline and Fall*," *Evelyn Waugh Newsletter*, 11, 1, pp. 8-9.
- Jebb, J. (1963) "The Art of Fiction XXX: Evelyn Waugh," *Paris Review*, 30, pp. 105-14.
- Kloefkorn, J.L. (1978) "The protagonist as Structural Device in Evelyn Waugh's Novels," *Dissertation Abstracts International*, 2292-A.
- Kloss, R.J. (1986) "The Origins of Waugh's 'Victim as Hero,'" *Journal of Evolutionary Psychology*, 7, 3-4, pp. 285-97.
- Kolek, L. (1985) "Towards a Poetics of Comic Narratives: The Semiotic Structure of Evelyn Waugh's *A Handful of Dust*," *Semiotica*, 55, 1/2, pp. 75-103.
- LaFrance, M. (1964) "Context and Structure of Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited*," *Twentieth Century Literature*, 10, pp. 12-8.
- Mahon, J.W. (1972) "Charles Ryder and Evelyn Waugh," *Evelyn Waugh Newsletter*, 6, 1, pp. 2-3.
- Meckier, J. (1979) "Cycle, symbol and Parody in Evelyn Waugh's *Decline and Fall*," *Contemporary Literature*, 20, 1, pp. 51-75.
- (1980) "Why the Man Who Liked Dickens Reads Dickens Instead of Conrad: Waugh's *A Handful of Dust*," *Novel*, 13, pp. 171-87.
- (1985) "Evelyn Waugh's Ryder by Gaslight: A Postmortem," *Twentieth Century Literature*, 21, 4, pp. 399-409.
- Myers, W. (1984) "Evelyn Waugh," *British Writers*, VII, New York: Charles Scribner's Sons, pp. 289-307.
- O'Hare, C. (1984) "The Sacred and Profane Memories of Evelyn Waugh's Men at War," *Papers on Language and Literature*, 20, 3, pp. 301-11.
- Riley, J.J. (1976) "Gentlemen at Arms: The Generative Process of Evelyn Waugh and Anthony Powell Before World War II," *Modern Fiction Studies*, 22, 2, pp. 165-81.

-
- (1978 a) "The Two Waughs at War (i)," *Evelyn Waugh Newsletter* 12, 2, pp. 3-7.
- (1978 b) "The Two Waughs at War (ii)," *Evelyn Waugh Newsletter* 12, 3, pp. 3-9.
- Sissman, L.E. (1974) "Evelyn Waugh Redivivus," *The New Yorker*, 4 February, pp. 107-8.
- Thérèse, Sister M. ed. (1969) "Waugh's Letter to Thomas Merton," *Evelyn Waugh Newsletter*, 3, 1, pp. 1-4.
- Voorhees, R.J. (1949) "Evelyn Waugh Revisited," *South Atlantic Quarterly*, 48, pp. 270-80.

3.4. LIBROS CON CAPITULO O SECCION DEDICADO A WAUGH

- Cunningham, V. (1988) *British Writers of the Thirties*, London: Oxford University Press.
- Eagleton, T. (1970) *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*, London: Chatto and Windus.
- Epstein, J. (1989) *Partial Payments. Essays on Writers and Their Lives*, New York, London: Norton.
- Greene, G. (1980) *Ways of Escape*, New York: Simon & Schuster.
- Gorra, M.E. (1990) *The English Novel at Mid-century: from the Leaning Tower*, New York: San Martin Press.
- Greenblatt, S.J. (1965) *Three Modern Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley*, New Haven: Yale University Press.
- Johnstone, R. (1982) *The Will to Believe: Novelists of the Nineteen-thirties*, New York: Oxford University Press.
- Hall, J. (1961) *The Tragic Comedians: Seven British Modern Novelists*, Bloomington: Indiana University Press.
- Horsley, L. (1990) *Political Fiction and the Historical Imagination*, London: Macmillan.

- Karl, F.R. (1962) *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, London: Thames & Hudson.
- Linklater, E. (1947), *The Art of Adventure*, London: Macmillan.
- Markovic, V.E. (1970) *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1990-1950*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- O'Donnell, D. (1952) *Maria Cross: Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers*, New York: Oxford University Press.
- Pritchett, V.S. (1980) *The Tale Bearers*, New York: Random House.
- Powell, A. (1978) *Messengers of Day*, New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Quennell, P. (1980) *The Wanton Chase*, New York: Atheneum.
- Reinhardt, K.F. (1969) *The Theological Novel of Modern Europe. An Analysis of Masterpieces by Eight Authors*, New York: Frederick Ungar.
- Seymour-Smith, M. (1973) *Guide to Modern World Literature*, London: Macmillan.
- Spender, S. (1953) *The Creative Element: A Study of Vision, Despair and Orthodoxy Among Some Modern Writers*, London: Hamish Hamilton.
- VV.AA. (1991) *Great Writers of the English Language. Satirists and Humorists: Jonathan Swift, Lewis Carroll, Evelyn Waugh, Aldous Huxley*, New York: Marshall Cavendish.
- Wilson, E. (1950) *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*, New York: Farrar, Straus & Cudahy.

4. TEORIA LITERARIA

- Aguiar e Silva, V. M. (1986) *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos.
- Azuar Carmen, R. (1987) *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert."
- Bajtin, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

-
- Bal, M. (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. et al. (1977) *Poétique du récit*, Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1974) *S/Z*, New York: Hill & Wang.
- Blamires, H. (1986) *Twentieth-Century English Literature*, London: Macmillan
- Bobes Naves, C. (1985) "Los signos para la construcción del personaje de novela," *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos. Vol. I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid: CSIC, pp. 499-508.
- (1991) *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- Booth, W.C. (1974) *A Rethoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1985) *La novela*, Barcelona: Ariel.
- Brooks, C. (1947) *The Well-Wrought Urn*, New York: Harcourt, Brace.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse.*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Cohan, S. (1983) "Figures Beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel," *Novel*, 17, pp. 5-27.
- Dobyns, A. (1989) *The Voices of Romance: Studies in Dialogue and Character*, Newark, Delaware: University of Delaware Press.
- Docherty, Th. (1983) *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Oxford: Clarendon Press.
- Dolezel, L. (1973) *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto: University of Toronto Press.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1983) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI.
- Evans, I. (1976) *A Short History of English Literature*, Harmondsworth: Penguin.

-
- Fokkema, A. (1991) *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Amsterdam: Rodopi.
- Ford, B. ed. (1978) *The Pelican Guide to English Literature, VII. The Modern Age*, Harmondsworth: Penguin.
- Forster, E.M. (1949) *Aspects of the Novel*, London: Arnold.
- Fowler, R. ed. (1973) *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- García Lorenzo, L. ed. (1985), *El personaje dramático*, Madrid: Taurus.
- Garvey, J. (1978) "Characterization in Narrative," *Poetics*, 7, pp. 63-78.
- Genette, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- Gingsberg, W. (1983) *The Cast of Character: The Representation of Personality in Ancient and Medieval Literature*, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Greimás, A.J. (1971) *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- (1973) *En torno al sentido*, Madrid: Fragua.
- Harris, L.L. (1990) *Characters in 20th century Literature*, Detroit: Gale Research.
- Hamon, Ph. (1972) "Pour un statut sémiologique du personnage," *Littérature*, 6, pp. 86-110.
- Harvey, W.J. (1965) *Character and the Novel*, Ithaca & London: Chatto & Windus.
- Hawthorn, J. (1983) *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character: From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*: London: Edward Arnold.
- (1985) *Studying the Novel*, London: Edward Arnold.
- Hochman, B. (1983) *The Test of Character: from the Victorian Novel to the Modern*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- (1985) *Character in Literature*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Hutchens, E.N. (1965) *Irony in "Tom Jones"*, University: University of Alabama Press.
- Hull, R. (1992) "Critique of Characterisation: It Was In Not Knowing That He Loved Her," *Style*, 26, pp. 33-49.
- James, H.(1984) *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Preface to the New York Edition*, New York: Library of America.
- Luckács, G. (1963) *La théorie du roman*, Paris: Éditions Gonthier.
- Marchese, A. & Forradellas, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- Margolin, U. (1983) "Characterization in Narrative: Some Thoretical Prolegomena," *Neophilologus*, 67, pp. 1-14.
- (1986) "The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative," *Poetics Today*, 7: 2, pp. 205-25.
- Mayoral, M. ed. (1990) *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra / Ministerio de cultura.
- Morris, Ch. (1938) *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, University of Chicago Press.
- Muecke, D.C. (1970) *Irony*, London: Methuen.
- (1980) *The Compass of Irony*, London: Methuen.
- (1982) *Irony and the Ironic*, London: Methuen.
- Page, N. (1973) *Speech in the English Novel*, London: Macmillan (reeditado en 1988, Houndmills: Macmillan).
- Pearce, R. (1985) "Character in Fiction," *Contemporary Literature*, 26, pp. 331-4.
- Petruso, Th.E (1991) *Life Made Real: Characterization in the Novel since Proust and Joyce*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pickrel, P. (1988) "Character as Nominal: A Sketch for a Theory," *Novel: A Forum on Fiction*, 22, pp. 66-85.
- Pouillon, J. (1946) *Temps et roman*, París: Gallimard.

-
- Poyatos, F. (1972) "Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco," *Problema*, III, 2, pp. 291-307.
- Prince, G. (1978) "Le discours attributif et le récit," *Poétique*, 35, pp. 305-13.
- Propp, V. (1974) *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- Raper, J.R. (1992) *Narcissus from Rubble: Competing Models of Character in Contemporary British and American Fiction*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Ricardou, J. (1971) *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris: Seuil.
- Robbe-Grillet, A. (1963) *Pour un nouveau roman*, Paris: Gallimard.
- Rimmon-Kenan, Sh. (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen.
- Rojas, M. (1981) "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo," *Dispositio* 5/6, 15/16, pp. 19-55.
- Sarraute, N. (1965) *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard.
- Segre, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Souriau, E. (1950) *Le deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- Swinden, P. (1973) *Unofficial Selves; Character in the Novel from Dickens to the Present Day*, London: Macmillan.
- Tomachevski, B. (1982) *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- Torrente Ballester, G. (1965) "Esbozo de una teoría del personaje literario," *Cuadernos del idioma*, 1, 3, pp. 67-86.
- Ullmann, S. (1957) *Style in the French Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van O'Connor, W. ed. (1959) *Forms of Modern Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- Volek, E. (1980) "Colloquial language in Narrative Structure: Towards a Nemothetic Typology of Styles and of Narrative Discourse," *Dispositio*, 5/6, 15/16, pp. 57-84.

- Volosinov, N.Y. (1973) *Marxism and the Philosophy of Language*, New York: Seminar Press.
- Wellek, R. & Warren, A. (1974) *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.
- Worcester, D. (1940) *The Art of Satire*, Cambridge: Harvard University Press.
- Wiener, P.P. ed. (1974) *Dictionary of the History of Ideas*, New York: Scribner.

5. OTRAS OBRAS CITADAS

- Lancaster, M.J. (1968) *Brian Howard: Portrait of a Failure*, London: Anthony Blond.
- Isherwood, C. (1983 [1939]) *Goodbye to Berlin*, London: Granada.
- Powell, A. (1961) *The Complete Ronald Firbank*, London: Duckworth.
- Stevenson, R. (1993) *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*, New York, London: Harvester Wheatsheaf.
- Unamuno, M. de (1959) *Mi vida y otros recuerdos personales*, I, Buenos Aires: Losada.

APENDICE

APUNTES BIOGRAFICOS DE EVELYN WAUGH

- 1903 Nace en el número 11 de Hillfield Road, Hampstead, el 28 de octubre.
- 1910-17 Alumno externo en Heath Mount Preparatory School.
- 1917-21 Alumno interno en Lancing College, Sussex.
- 1922-24 Periodo de Oxford. Hertford College.
- 1923 Publica el relato breve "Anthony, Who Sought things that Were Lost," en *The Oxford Broom* (junio).
- 1925 Maestro en Arnold House, Wales. Intento de suicidio.
- 1926 Maestro en Aston Clinton, Buckinghamshire. Publica "The Balance: A Yarn of the Good Old Days of Broad Trousers and High Necked Jumpers," en *Georgian Studies*.
- 1927 Maestro en Notting Hill, Londres.
Empleado en el *Daily Express*.
- 1928 Publica su primer libro: *Rossetti, His Life and Works*.
Contrae matrimonio con Evelyn Gardner el 27 de junio.
Primera novela: *Decline and Fall, An Illustrated Novelette* (septiembre).
- 1929 Crucero mediterraneo, base para su primer libro de viajes, *Labels*.
Evelyn Gardner abandona a Waugh para irse con John Heygate (julio).

-
- 1930 *Vile Bodies*. Nuevo éxito social y literario.
Labels, primer libro de viajes.
 Recibido en la Iglesia Católica (septiembre).
 Viaja a Abisinia para cubrir la coronación de Haile Selassie. Viajes por Africa Central y Occidental. Bases para el libro de viajes *Remote People* y para la novela *Black Mischief*.
- 1931 *Remote People* (noviembre).
- 1932 Periodismo. Cortas visitas a Francia, Italia y España.
 Publica *Black Mischief* (septiembre).
 Abandona Inglaterra rumbo a Georgetown, British Guiana (diciembre). Viaje arduo por British Guiana y Brasil, recogido en *Ninety-Two Days*. Base para la sección sudamericana de *A Handful of Dust*.
- 1933 Publica "The Man Who Liked Dickens," base para el final de *A Handful of Dust*.
 Crucero mediterráneo en el que conoce a Laura Herbert, su futura esposa.
- 1934 Invierno en Marruecos.
Ninety-Two Days.
A Handful of Dust (septiembre).
- 1935 Corresponsal para el *Daily Mail* de la guerra Italia-Abisinia. Bases para *Waugh in Abyssinia* y *Scoop*.
Edmund Campion: Jesuit and Martyr.
- 1936 *Mr Loveday's Little Outing and Other Sad Stories* (junio).
- 1936 Obtiene la nulidad de su matrimonio con Evelyn Gardner (julio).
 Regreso a Abisinia para presenciar los últimos desarrollos (julio-agosto).
Waugh in Abyssinia (octubre).
- 1937 Matrimonio con Laura Herbert (17 abril).
 Residencia en Piers Court, Stinchcombe, Gloucestershire (septiembre).

- 1938 *Scoop, A Novel About Journalists* (mayo).
 Visita Hungría.
 Viaje a Méjico con el encargo de escribir un libro sobre el gobierno del General Cárdenas.
Robbery Under Law, The Mexican Object-Lesson.
- 1939 Se alista en los Royal Marines (diciembre).
- 1940 Participa en la infructuosa expedición de Dakar.
 Transferido a los Comandos.
- 1941 Destinado a Egipto. Participa en la batalla de Creta. Creciente desencanto con la guerra.
 Regresa a Inglaterra y a los Royal Marines (septiembre).
- 1942 En Gran Bretaña. Trabajos de oficina.
Put Out More Flags (marzo)
Work Suspended (diciembre), dos capítulos de una novela inacabada.
- 1943 Periodo de inactividad.
 Muerte de su padre, Arthur Waugh (junio).
 Pide la baja en los Comandos tras disputa con Lord Lovat (julio).
 Ingresa en el Special Air Service Regiment. Entrenamiento paracaidista.
- 1944 Tras fractura, obtiene permiso en Devon. Escribe *Brideshead Revisited* (enero-junio).
 Acompaña a Randolph Churchill a Yugoslavia como parte de la *37th British Military Mission to the Partisans* (julio). Oficial de enlace en Dubrovnik (diciembre).
- 1945 Escribe un informe sobre la tolerancia religiosa en Yugoslavia.
 Publica *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder* (mayo).

- Enorme éxito popular, especialmente en América.
- Asiste al proceso de Nuremberg.
- Asiste a un congreso internacional en Madrid (junio). Base para *Scott- King's Modern Europe*.
- 1947 Viaje a Estados Unidos para negociar la posible versión cinematográfica de *Brideshead Revisited* (enero-marzo).
- Trabaja en *The Loved One*, inspirado por su visita a Forest Lawn Cemetery en Los Angeles.
- 1948 *The Loved One: An Anglo-American Tragedy*, publicado en *Horizon* (febrero).
- Creciente amistad con Ronald Knox.
- "Lecture tour" por América (noviembre y diciembre).
- 1949 Regreso a Estados Unidos (enero-abril).
- 1950 Viaje a Italia en la primavera.
- Helena* (octubre). Waugh descontento ante su recepción.
- 1952 Viaje a Oriente Próximo por cuenta de la revista *Life*. Artículos recogidos como *The Holy Places* en 1952.
- Trabajando en *Men at Arms*.
- 1952 Viaje a Sicilia con Harold Acton.
- Men at Arms*. El primer volumen de la trilogía basada en sus experiencias bélicas.
- Navidad en Goa.
- 1953 *Love Among the Ruins: A Romance of the Near Future*.
- Entrevistado por la BBC para el programa "Frankly Speaking". Experiencia recogida en *The Ordeal of Gilbert Pinfold*.
- 1954 Viaje marítimo a Ceilán y alucinaciones (enero-marzo). Recogido en *The Ordeal of Gilbert Pinfold*.
- Muerte de su madre, Catherine Waugh.
- 1955 Invitado por Ian y Ann Fleming a Jamaica durante el invierno.
- Officers and Gentlemen* (junio).

- 1956 Fija residencia en Combe Florey, Somerset.
- 1957 *The Ordeal of Gilbert Pinfold*.
Muerte de Ronald Knox. Comienza a recopilar material para su biografía.
- 1959 Africa (enero-abril) como corresponsal del *Sunday Times*. Bases para su libro *A Tourist in Africa*.
The Life of the Right Reverend Ronald Knox (octubre).
- 1960 *A Tourist in Africa*.
- 1961 *Unconditional Surrender*.
Viaje a British Guiana, financiado por el *Sunday Times*.
- 1963 *Basil Seal Rides Again, or The Rake's Regress*, publicado después de serializarse en el *Sunday Telegraph*.
Trabaja en su autobiografía.
- 1964 *A Little Learning, The First Volume of an Autobiography*. Último libro de Waugh.
- 1966 *Sword of Honour*. Revisión en un solo volumen de la trilogía bélica.
Muere en Combe Florey el Domingo de Resurrección, 10 de abril, tras asistir a misa con su familia.

ÍNDICE

Prefacio	11
Semblanza de la vida y novelas de Waugh.....	15
1. El escritor en su contexto generacional y literario: el arte objetivo y externo	29
1.1. Escritores de los años treinta	29
1.2. Visión objetiva y externa.....	33
1.3. Dos influencias: Firbank y el arte cinematográfico.....	37
1.4. El género satírico.....	42
2. Introducción a la teoría literaria asistemática de Waugh	49
2.1. Estilo, lenguaje y diálogo.....	49
2.2. Caracterización.....	59
3. Noción y tipología del personaje literario	67
3.1. El personaje literario	67
3.2. Tipología del protagonista en las novelas de Waugh	75
4. Caracterización como proceso textual.....	97
4.1. El proceso de caracterización y sus modos	97
4.2. Información procedente de otros personajes	108
4.2.1. Personajes informantes	108
4.2.2. Relaciones entre personajes.....	111
4.3. El narrador.....	117
4.3.1. Distancia narrador-protagonista	117
4.3.2. Giro en las expectativas	120
4.3.3. Descripciones.....	124

5. Caracterización por discurso directo del personaje	133
5.1. El discurso directo del personaje en la ficción de Waugh.....	133
5.1.1. Productividad del discurso directo	133
5.1.2. Tipología del discurso del personaje. Ejemplos del discurso directo	138
5.2. Ironía en la caracterización por discurso directo	148
5.2.1. Ironía en Waugh	148
5.2.2. Tipos de ironía situacional	158
5.2.2.1. Simple incongruencia	158
5.2.2.2. Ironía de acontecimientos	167
5.2.2.3. Ironía dramática	171
5.2.2.4. Ironía de autotraición.....	197
5.2.3. Autocaracterización por sistema lectal	227
5.2.3.1. Dialectos geográficos	228
5.2.3.2. Sociolectos	236
6. Conclusiones	261
Bibliografía.....	265
Apéndice	279



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA