

01065

A



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**L** A OBSCURIDAD LUMINOSA  
DE WILLIAM GOLDING:  
UN MISTERIO PUESTO  
EN MOVIMIENTO

T E S I S

Que para obtener el grado de  
**Maestra en Letras Inglesas**

P R E S E N T A

**Geraldine Beatrice Gerling Cepeda**

Directora de Tesis:  
**Luz Aurora Pimentel Anduiza**



MÉXICO, D.F. 2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Geraldine Beatrice

Gerling Cepeda

FECHA: 2/06/03

FIRMA: Geraldine Gerling

## í n d i c e

B

Introducción ..... 1

### Capítulo I

*The Inheritors* ..... 24

Vida interior y visión del mundo ..... 28

La vida a través de los sentidos ..... 36

La ilusión de proximidad ..... 39

La conciencia colectiva ..... 41

La nueva conciencia ..... 46

Ver y saber ..... 51

La otra cara de la moneda ..... 72

Quiénes son los herederos ..... 78

El lector es uno de los herederos ..... 86

### Capítulo II

*Pincher Martin* ..... 92

El mundo imaginario de Christopher Martin ..... 98

La lucha por la supervivencia ..... 113

El papel de Nat ..... 125

Pincher Martin, el gran gusano ..... 140

El sótano ..... 151

El relámpago negro ..... 161

Una nueva perspectiva ..... 164

TRABAJO CON  
FALLA DE ORIGEN

## Capítulo III

<i>The Spire</i> .....	170
La visión .....	174
La carta .....	181
Los avatares de Jocelin, Pangall y Roger Mason .....	188
Las mujeres y el silencio impuesto .....	211
Rachel .....	211
Goody .....	221
El reconocimiento .....	231
El laberinto .....	236
El camino interior .....	252
<b>Conclusiones</b> .....	264
<b>Bibliografía</b> .....	276

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## INTRODUCCIÓN

William Golding se mantuvo alejado de la atención pública y de los círculos literarios durante sus primeros años como escritor, pero a mediados de la década de los cincuenta, y después de la publicación de la novela que lo hizo famoso, *Lord of the Flies*, una obra que impresionó por su profundidad y cualidad poética, Golding fue nombrado socio del Royal Society of Literature. Su fama se extendió con la publicación de *The Inheritors* (1955), *Pincher Martin* (1956), *Free Fall* (1959), *The Spire* (1964) y *The Pyramid* (1967). Durante estos años y a lo largo de su vida dictó conferencias y aceptó una serie de entrevistas que lo dieron a conocer mundialmente. Gran parte de lo que sabemos acerca de él se debe a la publicación de dos de sus libros, *The Hot Gates* y *A Moving Target*, que incluyen conferencias, artículos y fragmentos autobiográficos que revelan directa o indirectamente al hombre detrás de las novelas.

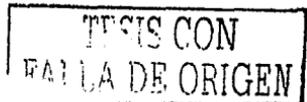
Estas fuentes constituyen un apoyo valioso para quien desea hacer un estudio crítico de sus obras. Como muchos otros escritores, Golding reconoce la necesidad de ser crítico y "analista del proceso mediante el cual se gana el pan de cada día",<sup>1</sup> aunque él mismo fue muy intolerante de aquellos que intentaban analizar su obra. Por lo tanto, algunos críticos que lo entrevistaron comentan que llegaron a percibir en él cierto enfado cuando le mencionaban que habían identificado determinadas influencias o estructuras en sus obras.<sup>2</sup> Ciertamente éstas

---

<sup>1</sup> William Golding, "A Moving Target", en *A Moving Target*, pág. 163

A menos que se indique otra cosa, la traducción de ésta y de todas las citas subsecuentes a ensayos, artículos y entrevistas a Golding, así como a textos críticos, es mía.

<sup>2</sup> Don Crompton, *A View from the Spire*, pág. 185



han sido objeto de numerosas reseñas, análisis críticos y tesis académicas, y el hecho de que tal cantidad de material impreso sobrepasara con mucho su propia producción literaria le parecía sumamente absurdo. Su desdén por la implacable persecución que sufre el novelista de parte de quienes estudian su obra es patente en su novela *The Paper Men*. Poco antes de la publicación de ésta, Golding había obtenido un lugar seguro en el ámbito literario de su época cuando ganó el Premio Nobel en 1983; los años de autoría incipiente en que "estaba cansado de ese reiterado golpe seco por la mañana, cuando los manuscritos rechazados caían en el tapete de la entrada"<sup>3</sup>, habían quedado atrás. Golding atribuye su fracaso inicial a que sus escritos tenían demasiada influencia ajena, y que, como parodias involuntarias, reflejaban un proceso en el cual el escritor "[hace] de simio diligente" tratando de imitar a escritores reconocidos.<sup>4</sup> Por esta razón, una de las obsesiones de Golding es su temor a repetirse. Para él, una novela tiene valor en la medida en que expresa algo que nadie antes había intentado.<sup>5</sup> Esta perspectiva de su oficio lo lleva a escribir novelas de gran complejidad técnica en donde se transgreden o subvierten los modelos de coherencia de una tradición literaria conformista, agotada en sus mecanismos expresivos.<sup>6</sup> Golding incorpora estrategias narrativas innovadoras

<sup>3</sup> William Golding, *art. cit.*, pág. 162

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 160

<sup>5</sup> William Golding, "Belief and Creativity," en *A Moving Target*, pág. 198

<sup>6</sup> En su artículo "Golding and 'Golding'" John Fowles censura a algunos novelistas ingleses contemporáneos por haber ganado popularidad gracias a su conversación brillante e ingeniosa y a su imagen personal prefabricada, más que a su talento como escritores, el cual a veces deja mucho que desear. También dice que "el gran defecto y la gran virtud de la novela inglesa es ser predecible. Es un defecto por su anhelo excesivo de obedecer las reglas del género.... también por obedecer aquellas reglas establecidas por el autor en su propia obra donde a veces el mismo naufraga.... es una virtud por la riqueza que puede derivar de un orden aparentemente estrecho y restringido....".

En relación con las novelas de Golding dice que "[sus] temas ... se caracterizan por una falta de predecibilidad (tan íntimamente ligada con la respetabilidad) que, en el fondo, se deriva de su honestidad e independencia y de la voluntad de dejarse guiar por la imaginación....". Págs. 146 - 152

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

que se adaptan a las necesidades propias de cada novela, construyendo así textos que exigen la participación activa del lector en el proceso creativo.

*The Inheritors*, *Pincher Martin* y *The Spire* representan un momento clave en la producción literaria goldingiana, pues son novelas caracterizadas por un trabajo en el que se concentra un repertorio técnico que exige del lector una actitud alerta y creativa, transformándolo en un productor en lugar de un consumidor de texto.<sup>7</sup> De manera diferente, las tres novelas requieren de un lector que colabore en el proceso de construcción y creación del significado de textos caracterizados por su voluntad de trastocar las expectativas creadas dentro de las obras mismas. Las técnicas narrativas de Golding en estas novelas están relacionadas con el concepto de "des-familiarización" en el arte de los formalistas rusos, y especialmente de Víctor Schlovsky en literatura. La esencia de la 'des-familiarización' va más allá de técnicas estilísticas particulares y comprende procedimientos más generales como, por ejemplo, lograr que algo ordinario, común, o familiar (un objeto, evento, situación o tradición) aparezca como extraño o ajeno al espectador o lector.<sup>8</sup> Por otra parte, el placer estético que produce la lectura de una obra de Golding está íntimamente relacionado con el impacto moral que provocan sus puntos de vista: "En lo mejor de su obra, [Golding] posee una fuerza poética hipnotizante que seguramente resistirá los embates del tiempo. El efecto [de sus novelas] consiste en que nadie puede menos que sentirse conmovido al terminar de leerlas. Es claro

<sup>7</sup> Se considera que las primeras cinco novelas de Golding, *Lord of the Flies*, *Free Fall*, *The Inheritors*, *Pincher Martin* y *The Spire* constituyen un grupo, pues tienen en común una gran variedad y alcance en cuanto a experimentación técnica y en cuanto a la exploración de la naturaleza esencial del hombre.

Clive Pemberton, *William Golding*, pág. 24

<sup>8</sup> R.H. Stacy, *Defamiliarization in Literature*, pág. 8



que la intención de Golding es que su obra, ante todo, perturbe a quien la lea".<sup>9</sup> Algunos críticos consideran que la obra de Golding es una extraordinaria combinación de realismo y de fábula.<sup>10</sup> De hecho, él mismo dijo que a pesar de los inconvenientes de la fábula en cuanto a su carácter moralista y didáctico, había adoptado esta forma como un método para presentar la verdad como él la entendía en la primera novela que logró publicar, *Lord of the Flies*.<sup>11</sup> En un sentido estricto, la fábula es un relato que "transmite un principio de conducta mediante la analogía transparente de acciones ficticias, aunque plausibles, de animales, hombres, dioses u objetos inanimados...."<sup>12</sup> Pero en "Fable", Golding utiliza el término en un sentido más amplio, como una tendencia novelística, más que una categoría predefinida, cuya naturaleza reside en el esfuerzo intelectual del escritor.<sup>13</sup> Para esto, Golding imprime una cualidad dinámica a sus novelas, incorporando símbolos e imágenes que provienen de mitos universales. Más tarde, en una entrevista, Golding hace una distinción importante:

... lo que yo podría considerar como un enorme cumplimiento sería que alguien sustituyera la palabra 'fábula' por 'mito' porque creo que el mito es algo mucho más profundo y significativo que la fábula. Siento que la fábula es, en lo periférico, algo inventado, mientras que el mito es algo que surge del origen de las cosas en el sentido prístino de clave de la existencia, del

<sup>9</sup> Leighton Hodson, *Golding*, pág. 108

<sup>10</sup> L. I. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, pág. 1

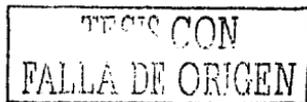
De acuerdo con Dickson, las novelas de Golding son 'fábulas modernas' en las que se soslaya la representación de la realidad y se favorece un enfoque en la vida interior del personaje mediante una "fantasía éticamente controlada". Sus novelas poseen las cualidades reconocibles de la ficción realista y al mismo tiempo incorporan un sistema consistente de símbolos que admiten un significado alegórico.

<sup>11</sup> "Ser un fabulista es un trabajo ingrato.... el fabulista es un moralista. No puede escribir un relato sin incluir una lección humana.... Por la naturaleza de su trabajo entonces, el fabulista es didáctico, desea inculcar una lección moral. A la gente no le gustan mucho las lecciones morales. Se le tiene que dorar la píldora, la cual debe ser ingeniosa, entretenida o interesante de una manera u otra".

"William Golding, "Fable", en *The Hot Gates and Other occasional Pieces*, págs. 85 - 86

<sup>12</sup> Joseph T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literary Terms*, pág. 113

<sup>13</sup> Cf. William Golding, *art. cit.*

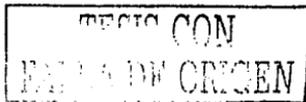


sentido de la vida y de la experiencia como un todo.<sup>14</sup>

Situadas en diferentes épocas históricas, *The Inheritors*, *Pincher Martin* y *The Spire* son tres novelas de Golding cuyo tema mítico unificador es la caída del hombre y sus consecuencias: la pérdida del paraíso, la desgracia y la muerte. Su interés, sus peculiaridades, las dificultades de su lectura radican en la forma en que el escritor asume la tarea formidable de estructurar un discurso narrativo que explore y represente la naturaleza del hombre, su condición humana y sus conflictos ante el misterio de la vida y la muerte. En estas novelas se proyecta un mundo de acción humana profundamente paradójico: cruel y aterrador, pero al mismo tiempo magnífico y sublime; en él coexisten la belleza y el horror universal, el bien y el mal. Podríamos decir que estas novelas constituyen diversas variaciones sobre el tema del hombre como un nuevo Adán que descubre su naturaleza humana, falible e imperfecta, y que vislumbra por un instante, por así decirlo, la inmensa complejidad de las relaciones entre el bien y el mal.

Los personajes de sus novelas destruyen a quienes les rodean; muestran una inevitable propensión al mal, y su conducta y sus motivaciones son la clave para que el lector pueda penetrar en el lado oscuro del corazón humano. De hecho, podemos afirmar que la oscuridad es el tema central de las obras de Golding. Aunque la intensidad y la sutileza con que Golding ha explorado dicho tema han sufrido transformaciones, es indiscutible que su preocupación en relación con lo ambiguo y complejo del tema es patente desde su primera novela, *Lord of the Flies*. Al final de ésta, Ralph solloza lamentando el fin de la inocencia y la negrura del

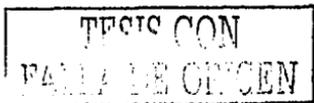
<sup>14</sup> Entrevista de Frank Kermode con Golding, tercer programa de la BBC de Londres, citado por Leighton Hodson en *Golding*, pág.37



corazón humano. El tema de la oscuridad aquí se puede asociar con el miedo que motiva al ser humano a cometer acciones deleznable, comprobando así que el demonio anda suelto en el mundo. No obstante, desde una perspectiva más amplia, la oscuridad sugiere de algún modo la idea de una experiencia humana universal, de la pérdida de la inocencia a cambio del beneficio dudoso de la civilización, lo cual queda incorporado en el mito de la caída del hombre. En estas novelas de Golding, como en algunas otras grandes obras de la literatura universal, la oscuridad "tiene dos sentidos contradictorios y fundamentales: el de las tinieblas del corazón y del entendimiento, y lo inefable y misterioso; es el símbolo del inconsciente y de la intimidad del ser".<sup>15</sup>

En *The Inheritors* la oscuridad es el tema central y el concepto es igualmente contradictorio. La pequeña comunidad familiar de hombres, mujeres y niños de la especie Neanderthal, "the people" como ellos se nombran, está amenazada con desaparecer por la llegada de un grupo de *homo sapiens*, "the new men." Poco a poco los hombres nuevos van diezmado la comunidad hasta que sólo quedan Lok y Fa, su mujer. La inocencia y la inteligencia limitada de éstos contrastan en extremo con la malicia y sagacidad de los hombres nuevos. Por este motivo, se dan cuenta demasiado tarde de que éstos son crueles y perversos. Para los hombres de Neanderthal, desde cuyo punto de vista se narra casi toda la novela, la oscuridad asociada con los hombres nuevos muestra, sobre todo al principio de la novela, su desconocimiento total de la nueva especie, pero conforme se desarrollan los eventos y los hombres nuevos muestran su verdadera esencia, las imágenes de oscuridad con las que los hombres de Neanderthal los asocian, reflejan la incontrolable pasión de aquellos por la

<sup>15</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pág. 20



destrucción y su inclinación al mal.

El título de la novela, *Los herederos*, es simbólico e invita a recordar aquellas palabras del Sermón de la Montaña: "Bienaventurados los mansos porque ellos heredarán la tierra".<sup>16</sup> Golding debe haber sonreído irónicamente cuando le puso este título a su obra; ciertamente los mansos en la novela son los hombres de Neanderthal, pero ellos no heredarán la tierra. Los hombres nuevos han llegado y, dispuestos a sobrevivir a cualquier precio, los eliminarán. Los hombres de Neanderthal son mansos y confiados, carecen de la inteligencia y la astucia de los hombres nuevos, por lo cual serán abatidos por ellos. Esto sólo se hace patente cerca del final de la novela, pues durante los once primeros capítulos, el lector ha permanecido firmemente aprisionado dentro de la conciencia de Lok, el protagonista, debido al código de focalización interna fija y ha establecido vínculos de identificación con él y con sus compañeros, precisamente porque son seres inofensivos, afectuosos e inocentes. Además de que las diferentes técnicas narrativas que utiliza Golding favorecen la ilusión mimética, su identificación también se debe a que los personajes encarnan una visión romántica de lo que se cree deben haber sido nuestros antepasados antes de la caída del hombre, todo esto relacionado con el cuadro intertextual del buen salvaje.<sup>17</sup>

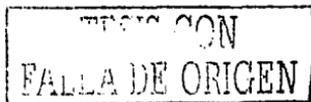
A través de la mirada de Lok, quien es incapaz de interpretar lo que ve, el lector es

<sup>16</sup> Mateo, 5:5

<sup>17</sup> Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. La competencia intertextual abarca todos los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado. Según Umberto Eco, el concepto de cuadro intertextual forma parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen.

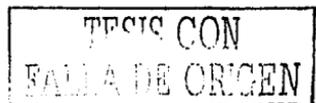
Umberto Eco, *Lector in fábula*, págs. 116 – 120

Golding trastoca las expectativas del lector creando personajes que se oponen a la imagen forjada por Jean Jacques Rousseau del hombre en sus comienzos como miembro de una tribu, cándido, felizmente adaptado a su entorno natural antes de haber sido corrompido por la civilización.



testigo de las acciones de la tribu de los homo sapiens, los "otros"; no obstante, debe hacer una reinterpretación para ajustar lo visto por Lok y los suyos a su propia perspectiva, por lo cual se da cuenta, mucho antes que ellos, de que los hombres nuevos son crueles, perversos y viciosos; el lector sabe bien que él pertenece a la raza de los hombres nuevos, pero le es difícil identificarse con ellos. No obstante, dos cambios en el código de focalización al final de la novela inducen una serie de revelaciones que perturban profundamente al lector. El primer cambio es tan drástico como el segundo, pues de pronto, en el penúltimo capítulo, el foco se sitúa fuera de la conciencia de Lok y al lector se le permite contemplarlo desde el exterior por primera vez. Se trata de una escena sumamente conmovedora, pues en sus últimos momentos de vida, Lok descubre entre las cenizas del fuego de los hombres nuevos un pequeño hueso que su sentido del olfato le permite identificar como perteneciente a Liku, la última niña que quedaba de su tribu.

Más tarde encuentra su muñeca; se trata de un pequeño trozo de madera desgastada cuyos contornos sugieren la figura exagerada de un cuerpo femenino, y Lok derrama verdaderas lágrimas de dolor por su muerte. Pero aun cuando éste haya sido capaz de sentir y sufrir igual que cualquier ser humano, la descripción física del personaje en focalización externa obliga al lector a percibir la abismal diferencia que existe entre él y este ser tan primitivo. De este modo, el efecto inmediato del cambio brusco en el código de focalización es que al abandonar la conciencia de Lok el lector se sitúa, por así decirlo, frente a él, de manera que por primera vez lo puede "ver físicamente". Aquí es donde éste se da cuenta cabal de que el ser con quien se ha identificado durante los primeros once capítulos de la novela es semejante a un antropoide de pelambre rojizo y movimientos simiescos.

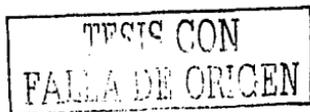


En el segundo cambio de focalización, durante el último capítulo, el lector se instala en forma por demás inesperada dentro de la conciencia de Tuami, uno de los hombres nuevos; pero el contenido de su conciencia es totalmente distinto. Tuami posee una capacidad de razonamiento equivalente a la del lector, quien ahora no puede menos que reconocer que este personaje tiene mucho más en común con él que Lok y los suyos. A través de la mirada de Tuami, el lector es testigo de la destrucción final del hombre de Neanderthal; comprende que la oscuridad bajo los árboles donde habitan estas extrañas criaturas es para los hombres nuevos igual a lo desconocido, lo temible: el hábitat natural del ogro que vendrá a rondar los sueños de sus descendientes.<sup>18</sup>

Más adelante, el lector no tarda en darse cuenta de que la oscuridad reside en el futuro incierto hacia el que se dirigen los hombres nuevos. Independientemente del progreso material o espiritual que puedan lograr, poseen un gran potencial para obrar mal, y su capacidad para destruir los define, en parte, como seres humanos. No obstante, Golding también sugiere que los hombres nuevos deben aprender a conocerse a sí mismos y a manejar su capacidad destructiva. El *homo sapiens* no es el villano de la novela, pues es muy significativo que Tuami alcance un alto nivel de auto-conocimiento cuando experimenta el "dolor irracional" concomitante a la vida en "un mundo de confusión". Esta es la primera etapa que Tuami recorre para lograr una percepción más profunda de lo que es la naturaleza humana, aquella que todos hemos heredado.

<sup>18</sup> En esta novela Golding deliberadamente subvierte el concepto del hombre de Neanderthal de H.G. Wells en *The Outline of History*. Según Wells, los que pertenecían a esta especie eran seres brutales y temibles, por lo cual los identifica como los precursores del ogro de los cuentos infantiles.

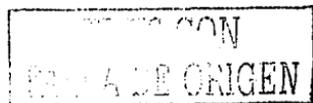
Frank Kermode, Entrevista con Golding para la BBC, citado por Leighton Hodson, en *Golding*, pág. 40



En *Pincher Martin*, Golding explora el concepto teológico del libre albedrío,<sup>19</sup> y la oscuridad como tema central se relaciona con las consecuencias del egoísmo absoluto del personaje y con el aislamiento total en el que se halla. Pincher Martin es un marino de la Segunda Guerra Mundial cuyos últimos segundos de vida antes de morir ahogado se distienden en un tiempo y en un espacio que él mismo ha construido y cuya narración se extiende hasta abarcar casi toda la novela. Su barco naufraga y Pincher flota sin rumbo en el Océano Atlántico en medio de una oscuridad absoluta pero el mar lo arroja sobre una roca, una solidez imaginaria donde comienza su larga lucha por la supervivencia. Acosado duramente por el frío, el hambre y el dolor, Pincher se aferra a su propia visión de supervivencia imponiendo una geografía lógica y familiar a la roca en un intento por controlar su experiencia. Todos sus recuerdos revelan su egoísmo, arrogancia y presunción infinitas. El pasado de Pincher se plasma en una serie de monólogos de memoria, mediante los que el lector se entera cómo Pincher siempre ha tomado lo que pertenece a otros y ha cometido las acciones más viles hasta en contra de sus mejores amigos, justificándose por el hecho de vivir en un mundo donde el ser humano necesita devorar a los demás antes que ser devorado por ellos. Así, Golding crea un personaje cuya voracidad desmedida le impide penetrar en esa otra dimensión a la que conduce la muerte.

<sup>19</sup> Al referirse a esta obra, Golding pregunta, "¿Qué sucede con alguien que ejerce su libre albedrío y continúa ejerciéndolo?" Golding "pone de cabeza" (una expresión suya cuando describe su versión irónica de ideas preestablecidas o de obras que ha subvertido) el concepto teológico del libre albedrío y de la libertad humana, explorando las consecuencias de un egoísmo desmedido.

Jack Biles, *Talk: Conversations with William Golding*, págs. 4 y 99.



Peró las cualidades prometeicas con las que Golding inviste a Pincher Martin, especialmente aquellas relacionadas con su batalla por la supervivencia en la roca solitaria en el mar, hacen que el lector se identifique con él. La focalización interna fija durante todos los capítulos menos el último, hace muy fácil esta identificación, pues al lector se le instala desde el principio detrás de los ojos de este náufrago que mira todo su entorno con la desesperación de quien desea salvarse de la muerte a toda costa; como si estuviera dentro del cuerpo de Pincher Martin, el lector sufre los embates del mar y experimenta el dolor de su carne rasgada por los filos de las pequeñas conchas de los moluscos incrustados en la roca. También el lector se deja llevar por la presión emocional de los mitos del hombre en situaciones límite que se asocian a la situación de Pincher dentro de la novela, identificándose con él gradualmente aun cuando sabe muy bien que Pincher es un hombre excepcionalmente malvado.

El mismo Golding dijo que se había propuesto escribir una novela en forma tan vivaz e imaginativa que nadie pudiera malinterpretar lo que quería decir, pero se equivocó:

[Pincher] es un ser caído, mucho más que la mayoría. De hecho, me tomé el trabajo de construir un tipo lo más desagradable y malvado que se me pudo ocurrir, y me interesó mucho ver cómo los críticos de todas partes dijeron, 'Pues sí, así es como somos.'<sup>20</sup>

La conciencia de Pincher amplifica los últimos instantes de su vida y tercamente se aferra a su identidad rechazando todo aquello que no forma parte de su propio yo;

<sup>20</sup> Entrevista de Frank Kermode con Golding, *op cit.* pág. 70



virtualmente "nace" a una nueva vida y crea de la nada su propio entorno. Por esta razón, debe sufrir durante toda una eternidad la "negación total", un vacío informe semejante a un "relámpago negro" que todo lo destruye. Al final, todo lo que queda de Pincher son unas tenazas que libran una última batalla en contra de la oscuridad absoluta, un símbolo de la noche oscura del alma, del limbo sombrío que marca el final de la vida de los sentidos y el principio de algo que está más allá de ésta. El "relámpago negro" que aniquila la identidad de Pincher al final de la novela, lo penetra lentamente venciendo su resistencia con una "compasión sin fin y sin piedad". La descripción del aniquilamiento de Pincher apunta hacia la existencia de una fuerza superior, de modo que la oscuridad que se encarna en el "relámpago negro" adquiere un doble significado: es la nada que destruye al ego y es aquello que simboliza la justicia divina. El manejo del tema de la oscuridad es aquí mucho más ambiguo y complejo que en las novelas anteriores.

El último capítulo nos lleva fuera de la conciencia de Pincher, ya muerto, y el código de focalización se fija en la conciencia de un tal Sr. Campbell, quien ha encontrado el cadáver de Pincher Martin que las olas del mar han arrojado sobre una playa de las islas Hébrides. La acción se lleva a cabo durante la Segunda Guerra Mundial y Campbell conversa en voz baja con el Sr. Davidson, un oficial encargado de ir a recoger los cuerpos de los marinos ahogados. El silencio del lugar, el bello atardecer y el tono suave de las voces contrastan enormemente con la subjetividad exacerbada y frenética que mostró Pincher en los capítulos precedentes. El tema de la conversación es el de la muerte, pero vista desde una perspectiva totalmente opuesta a la del protagonista. Para éste, la muerte es motivo de horror; para Campbell, es

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

motivo de tristeza y asombro. Al final de la novela, Campbell pregunta a Davidson si cree en una existencia más allá de la muerte; sin embargo, plantea la pregunta en una forma tan sutil que Davidson la malinterpreta. Golding no da respuestas definitivas, sólo sugiere posibilidades.

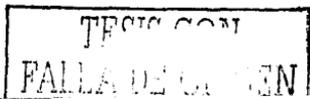
En este momento, el lector se ve obligado a reevaluar el sentido de lo que ha leído. Por un lado, puede haber llegado hasta el final de la novela y darse cuenta sólo ahora de que todo lo que ha leído sobre la lucha del personaje por la supervivencia ha sido realmente una alucinación. De hecho, hubo quienes leyeron la novela cuando recién fue publicada y pasaron por alto los numerosos indicios que Golding proporciona, en el sentido de que todos los sucesos del relato-- desde el comienzo de la segunda página del primer capítulo hasta el final del penúltimo-- constituyen una proyección de la imaginación del personaje. Debido a esto, hubo reacciones muy diversas entre los lectores y la novela tuvo algunas críticas negativas.<sup>21</sup> Por otro lado, si el lector ha sabido interpretar los indicios que proporciona Golding, la extraordinaria ambigüedad de la obra induce en él una actitud ambivalente hacia Pincher Martin. Sus monólogos de memoria han revelado a un ser despreciable y malvado quien al final de su vida fue incapaz de desprenderse de su ego, condición necesaria para acceder a una

<sup>21</sup> W.J. Harvey, por ejemplo, no comprende cuál fue el propósito del último capítulo de la novela donde se revela que Pincher Martin ha muerto antes de haberse podido quitar las botas: "Dejando a un lado el problema de la evaluación de la obra, encuentro que soy simplemente incapaz de comprenderla".

"The reviewing of contemporary fiction", pág. 184

Una interpretación característica es la de Clive Pemberton; según él, *Pincher Martin* ofrece una "intensa aventura de supervivencia y luego declara que lo que hemos atestiguado es objetivamente falso...Esta no es una técnica narrativa nueva. *Los viajes de Gulliver* también utiliza trucos que confunden las expectativas del lector".

*William Golding*, pág. 14



muerte digna, por lo cual ha tenido que rendirse forzosamente ante la oscuridad, símbolo de Dios o de la Nada. Pero todos sus actos en el tiempo "presente" de la roca han sido heroicos en verdad, de modo que el lector, contrariamente a los designios de Golding, no puede menos que admirarlo.

En *The Spire*, el tema de la oscuridad adquiere un carácter sumamente contradictorio y enigmático, pues tiene una relación directa con la visión mística del protagonista. Jocelin, el deán de la iglesia, desea coronarla con una torre colosal y confía en que tendrá apoyo divino para llevar a cabo su proyecto a pesar de todo y de todos. La fe visionaria de Jocelin y su ardiente voluntad tienen muchos visos de arrogancia y de orgullo de poder, por lo cual se hace patente que su visión sólo ha servido para oscurecer su conciencia y, a su vez, es producto del autoengaño. Jocelin se cree elegido por Dios y lleva adelante la construcción de la torre de la catedral, el símbolo concreto de su visión mística, pero se peca demasiado tarde de que ha pecado al creerse un elegido de Dios y de que su visión sólo ha nublado su entendimiento. A su vez, la torre tiene un carácter paradójico: en su parte superior encarna el ascenso espiritual al que genuinamente aspira Jocelin; los cimientos de la catedral que la sostienen descansan sobre un pozo profundo, pestilente y oscuro que constituye un paralelo de las motivaciones que Jocelin reprime y oculta.

Jocelin es un hombre dividido, con motivaciones ambiguas, y la ambigüedad forma parte del proyecto de la novela entera. Todo en la novela es paradójico a partir de la primera visión mística que Jocelin interpretó como prueba del amor de Dios pero que constituye precisamente la causa de su obnubilación y ceguera, que a su vez permitieron la entrada a las fuerzas oscuras que lo impulsaron a actuar. La construcción de la torre es una metáfora

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

espacial del cuerpo y el espíritu humano. En su curso ascendente, se relaciona con la pureza y la perfección, en su trayectoria descendente, con la oscuridad espiritual y con el pecado. Por otro lado, como los acontecimientos en la novela están íntimamente relacionados con una serie de revelaciones graduales que sufre el protagonista y paralelas a la construcción de la torre, al lector se le induce a dudar si debe considerar la aguja como parte de un proyecto arquitectónico bello y abstracto, o si realmente se trata de un símbolo fálico del deseo que siente Jocelin por su ahijada, Goody.

Aquí también, como en las otras dos novelas, el narrador sólo da a conocer lo que el personaje percibe sensorialmente y lo que está contenido dentro de su conciencia, por lo cual el lector tiende a considerar todo lo que éste ve, oye y piensa como algo apegado a la verdad, hasta que él, como Jocelin, comienza a darse cuenta de que hay cosas que tienen más de una interpretación: el ángel de la guarda que percibe Jocelin detrás de él es también el demonio que lo tienta, y el calor benéfico que siente en su espalda no es necesariamente fuego divino procedente del ángel, sino el efecto de una enfermedad progresiva que tiene en la médula espinal.

Golding lleva al lector a ver cómo todo en la novela tiene un paralelo. El cuerpo de Jocelin es como la torre, ambos padecen la corrupción: la columna vertebral de Jocelin es carne corrompida; la torre que ha hecho construir a expensas de los demás y con la complicidad de otros, amenaza con derrumbarse.

En determinados momentos clave de la novela, Jocelin tiene una serie de visiones místicas y, en la descripción de éstas, Golding reúne todo un cúmulo de material simbólico cuyo centro es la planta o el árbol de la vida. Este árbol es, a su vez, un paralelo de la torre, en

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

el cual como en ésta, se unifica una doble oposición: un abajo en que las raíces se internan en las oscuras profundidades del inconsciente, y un arriba en que las ramas y frutos del árbol se extienden hacia el cielo y la luz del espíritu. La unión de los opuestos, luz y oscuridad, simboliza la paradoja central de la novela.

Al igual que en *The Inheritors* y en *Pincher Martin*, pero en un momento todavía más inesperado para el lector pues se lleva a cabo faltando unas cuantas líneas para llegar al final de la novela, la focalización interna fija en Jocelín cambia bruscamente para situarse en el Padre Adam. A través de su punto de vista vemos a Jocelin en su lecho de muerte, en el momento mismo de su visión gloriosa, cuando vislumbra por un instante la verdad fundamental, la esencia del hombre mismo, su dualidad equívoca. Los labios temblorosos de Jocelin no pueden pronunciar una verdad que va mucho más allá de las palabras: el padre Adam, también limitado por su condición humana, malinterpreta a Jocelin y, creyendo que invoca al Creador en el momento de expirar, coloca la hostia en su lengua, ignorando que lo visto y comprendido por Jocelin es inefable y muy superior al dogma religioso.

En las tres novelas, Golding maneja sus temas con una ironía absoluta mediante la cual hace patente la paradoja ineludible del ser humano: incapaz de tener una visión objetiva de sí mismo, necesariamente se engaña: una cosa es lo que cree ser y, otra cosa lo que en verdad es. Sus personajes son presa fácil del autoengaño, de la arrogancia y de la ceguera moral. Aquí se configura la ausencia de límites absolutos entre la dicotomía "apariciencia/realidad" y se propone una realidad en que se postula la ambigüedad como un rasgo constante del mundo representado. Por lo tanto, encontramos una tensión productiva entre los elementos

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

determinados e indeterminados del discurso narrativo.<sup>22</sup> Se oponen aquellos aspectos de la novela tradicional en varios niveles como son los conceptos de realidad objetiva a aquellos de la indeterminación narrativa y verbal.<sup>23</sup> La consecuencia básica de esta tensión es la subversión de la modalidad tradicional de la comunicación literaria y del papel del lector en la recepción del texto. Las novelas plantean un desafío al proponer un criterio de inteligibilidad diferente que se resiste a los intentos por parte del lector de estructurar u organizar el código narrativo de acuerdo a normas convencionales de lectura. Esta falta de correspondencia con la norma la podemos observar en diferentes formas de significación del texto narrativo:

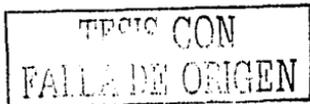
En el nivel del enunciado, donde esperamos una referencialidad lógica, encontramos una referencialidad ambigua; donde esperamos continuidad, encontramos fragmentación;

<sup>22</sup> Iser define el texto narrativo ficcional como "una estructura de comunicación que no es idéntica a la realidad a la que se refiere ni a la disposición de sus posibles receptores, puesto que aquí se toman virtuales los conceptos de la realidad... y las normas y valores de los lectores que están por venir. Y es precisamente porque no es idéntica al mundo ni al lector, que es capaz de comunicar. Esta falta de identidad se manifiesta en grados de indeterminación, que se relacionan menos con el texto mismo que con los nexos establecidos entre el texto y el lector durante el proceso de la lectura".

*The Act of Reading*, págs 181- 182.

<sup>23</sup> Iser señala el proceso de lectura como el acto que pone en juego la indeterminación que afecta al texto narrativo. Así, se destaca la función comunicativa del texto narrativo, que se origina en la apertura creada por la indeterminación. Frente al discurso indeterminado el lector debe realizar una serie de operaciones en y ante el texto. Esta doble actividad la originan las dos estructuras básicas de la indeterminación que Iser define como "espacios vacíos" (blanks) y "negaciones" (negation). Los espacios vacíos corresponden a puntos de convergencia entre texto y lector; éstos marcan el espacio de la asimetría, el lugar donde se rompen las conexiones del texto. Esta ruptura da lugar a una serie de operaciones que el lector debe llevar a cabo, coordinando o combinando las partes, entrando en una relación activa con el texto. La negación, por otra parte, relacionada con el contenido del enunciado, es una invocación de lo familiar inscrito en el repertorio de normas y valores... Esa invocación de lo determinado se torna en una negación que cancela la validez de esos principios y obliga al lector a asumir una actitud ante el texto.

Ibid. págs. 180 - 231



donde esperamos consistencia en el uso de los defetivos o marcadores espacio-temporales, encontramos un juego constante que contribuye a la ambigüedad del enunciado.<sup>24</sup>

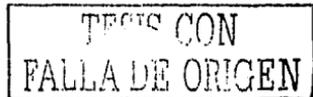
En el nivel del discurso de los personajes, donde esperamos un diálogo convencional nos encontramos con un contrapunto que sólo adquiere significado en retrospectiva o con la indeterminación de la instancia enunciativa cuando se configura un locutor de identidad indefinida con el cual se produce un diálogo. También hay una fluctuación constante o modulación en las formas de presentación del discurso de los personajes, y estas formas se llegan a entretrejer densamente en combinaciones calidoscópicas; a falta de una voz autorial unificadora hay un desplazamiento del discurso figural hacia una pluralidad de voces o polifonía que lo subvierte.<sup>25</sup>

En el nivel del contexto narrativo, la indeterminación se manifiesta en la inversión irónica cuando las intenciones y experiencias de los personajes revelan una simulación o alteración de la realidad, por lo cual el lector se ve obligado a darles una interpretación opuesta. En esta inversión irónica juega un papel preponderante la focalización interna donde el narrador aprisiona al lector dentro de la mente del personaje, cuya subjetividad psíquica y perceptiva se encuentra exacerbada a tal grado que el mundo exterior y los demás personajes

<sup>24</sup> Dicho juego con los defetivos invita, provoca, una lectura diferente, en la que el proceso de reconstrucción sólo es posible desde el interior del texto donde se proponen las reglas del juego. Desde este punto de vista, no existe ambigüedad si entendemos el término como sinónimo de confusión; más bien las operaciones lógicas de comprensión del texto narrativo presuponen un sujeto de lectura activo y abierto a participar de un código comunicativo y un sistema racional diferente.

<sup>25</sup> El texto polifónico es subversivo en tanto transgrede el monologismo rígido de la novela autorial donde una voz unificadora atraviesa el texto imponiendo un centro.

Nelly Martínez. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica", págs. 7- 8



figuran en el texto narrativo sólo en tanto y a medida que penetran en su campo de percepción sensorial; por otro lado, el narrador limita la información que proporciona al lector a sólo aquello que se filtra a través de la conciencia del personaje focal, de modo que "llega un momento en que el lector se encuentra tan involucrado en las percepciones del personaje que su propia apreciación de los sucesos se esfuma".<sup>26</sup>

Los ojos del personaje, cual cámara cinematográfica ambulatoria, van registrando todo aquello que cae dentro de su campo visual y el narrador se sitúa detrás de ellos describiendo lo que la mirada del personaje va captando, casi siempre con gran detalle. Sin embargo, a veces, imitando lo que sucede durante determinadas situaciones violentas, el narrador registra la percepción del personaje en forma fragmentada y confusa.<sup>27</sup> Así es que, ante la cancelación de lo previsible, el lector se despliega como un actor participativo del proceso de creación. Y es en esa actividad de relacionar, implícita en la lectura, que se hace evidente la indeterminación del texto.

La intertextualidad en estas novelas es también una forma de indeterminación que orienta la lectura del texto y contradice la lectura lineal. Se define como "la percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido. Estas otras obras constituyen el intertexto de la primera. La percepción de estas relaciones es, pues, uno de los

<sup>26</sup> Stephen Medcalf, *Golding*, pág. 9

<sup>27</sup> F. Jost analiza dos aspectos fundamentales de las obras narrativas y cinematográficas a los que da el nombre de "ocularización" y "auricularización", para distinguirlos de la focalización, porque no siempre hay una coincidencia absoluta entre ésta última y las dos primeras; en otras palabras, el foco del saber narrativo no siempre coincide con el de las percepciones sensoriales. En las tres novelas de Golding sí coincide, pero existe una distorsión considerable entre lo que el personaje ve y oye, y lo que sabe.

La distinción que hace Jost nos será muy útil porque Golding imita una cámara de cine para describir las escenas en movimiento.

Cf. *L'œil-caméra, entre film et roman*

TESTS CON  
FALLA DE ORIGEN

componentes de la literariedad de la obra, porque esta literariedad tiende a la doble función cognitiva y estética de un texto".<sup>28</sup>

En estas novelas, como ya lo hemos señalado, la función determinante del contexto es revertida por varios mecanismos de la indeterminación, de modo que el contexto narrativo, en lugar de determinar el sentido, lo expande.

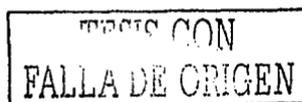
Es esta expansión la que lleva a convertir el texto en un amplio campo metafórico. Este conflicto, cuyo primer nivel es el de la tensión en el plano literal, representada por el enunciado metafórico, se extiende al nivel semántico como principio productivo del texto. Dicho de un modo más preciso, al nivel de la manifestación lingüística, donde esperamos un sólo nivel de sentido encontramos un segundo nivel en la narración metafórica que, al trascender los límites del enunciado, se convierte en un fenómeno discursivo; con la metáfora hilada formada por varias metáforas que funcionan como conectores de isotopías, se traza "una línea paranarrativa virtual que coexiste con las principales coordenadas temporales y espaciales" y que tiene un cierto grado de autonomía.<sup>29</sup> Esta dimensión paranarrativa constituye un contrapunto espacio-temporal que afecta al relato principal.<sup>30</sup>

En el nivel de la organización del texto, el modo en que determinadas secuencias interactúan entre sí y las diversas formas de construcción de las secuencias narrativas reflejan el proceso de metaforización. "La articulación de dichas secuencias es virtual, originada por similitud semántica o diegética, y por similitudes en la construcción, programadas para

<sup>28</sup> Teresa Girbal, "La connotación intertextual", pág. 102

<sup>29</sup> Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in 'A la recherche du temps Perdu'*, pág. 73.

<sup>30</sup> *Ibid.* pág. 156



relacionarse conjuntamente y por lo tanto, para articularse metafóricamente por medio de la lectura retrospectiva; [con esto] lo que se subraya es la suma de nuevos significados..."<sup>31</sup>

Por último, donde el lector espera una perspectiva narrativa interna fija, dado que ésta se ha mantenido estable casi hasta el final de las novelas, se encuentra repentinamente con un desplazamiento de dicha perspectiva hacia el exterior del personaje focal, o hacia un nuevo filtro, la conciencia de un personaje opuesto o antagónico. Dado que dicha persistencia en la focalización puede haber reforzado los vínculos de identificación del lector con el personaje focal, el giro narrativo efectuado por el cambio en la focalización lo obliga, casi a pesar suyo, a revisar y a revalorar el sentido de las obras mismas.

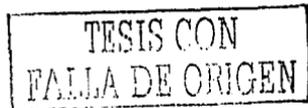
Esta no correspondencia con las expectativas del lector está íntimamente ligada con el hecho de que a Golding le preocupan las implicaciones filosóficas y teológicas de la condición humana:

Qué es el hombre... a los ojos de Dios, eso anhelo saber.... Los temas más inmediatos a mis propósitos, a mi imaginación, han surgido de esa preocupación y han sido de una naturaleza tal que he podido acercarme más a ese conocimiento. Han sido temas relativos al hombre en situaciones límite, al hombre puesto a prueba al modo de material de construcción, llevado al laboratorio y usado para destruir: al hombre aislado, al hombre obsesionado, al hombre que se ahoga en el mar concretamente, o en el mar de su propia ignorancia.<sup>32</sup>

Golding reclama "el privilegio del cuentista, que es desconcertar, ser inconsistente, impenetrable o lo que le venga en gana, siempre que cumpla con la cláusula primordial de su

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> William Golding, "Belief and Creativity" en *A Moving Target*, pág. 199



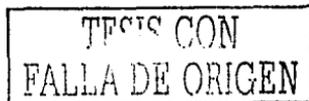
contrato no escrito: Mantener cautiva la atención de su público".<sup>33</sup>

Y ciertamente mantiene cautiva nuestra atención, haciéndonos partícipes de la construcción de sus novelas, e induciendo en nosotros una serie de revelaciones que nos conmueven profundamente. En su escritura Golding pone en movimiento el misterio de la vida, y la hace actuar en toda su luminosa oscuridad. En su creación literaria Golding construye experiencias humanas universales, y a partir de ellas, el lector puede construir su propio conocimiento.

La meta principal de este estudio es examinar la extraordinaria riqueza y complejidad de estas tres novelas pertenecientes al primer ciclo de la producción artística de Golding. Se analizan los diferentes efectos de sentido creados por la diversidad de los mecanismos mediante los que transgrede las normas narrativas convencionales de su época, y trastorna las expectativas de sus lectores.

La falta de correspondencia con la norma se traduce en diferentes grados de indeterminación, la que se hace patente en diferentes formas de significación del texto narrativo: en el nivel del enunciado encontramos una referencialidad ambigua y un juego constante en el uso de delecticos; en el nivel del discurso de los personajes, observamos una serie de contrapuntos que adquieren significado solo en retrospectiva; en el nivel del contexto narrativo la indeterminación se manifiesta en la inversión irónica, que obliga al lector a dar una interpretación a los sucesos diferente u opuesta a la que había dado en un principio. Asimismo, la indeterminación está presente en las relaciones intertextuales con referencias directas o alusiones a otros textos. Frente al discurso indeterminado del texto, el lector debe

<sup>33</sup>, *Ibid.*, pág. 202



realizar una serie de operaciones de coordinación y combinación, entrando así en una relación activa con el texto, que da lugar a una expansión del sentido. Esta expansión convierte al texto en un amplio campo metafórico que trasciende los límites del enunciado y se extiende hasta abarcar la organización misma del texto, lo cual confiere a éste nuevas dimensiones de significado.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Capítulo I

### *THE INHERITORS*

Publicada en 1955, *The Inheritors* es una novela que rompe con los parámetros establecidos por la historia sobre el progreso evolutivo del hombre. En aquella época todavía prevalecía la idea de que los hombres de Neanderthal eran engendros bestiales que, en el mejor de los casos, representaban una insignificante rama lateral del árbol familiar humano. El mundo científico conocía varios ejemplares de fósiles encontrados en cavernas de Alemania y Francia, pero aunque algunos especialistas llegaron a la conclusión de que los fósiles neanderthalenses eran realmente restos de una especie humana extinguida y distinta de la moderna, sus voces fueron apagadas por los juicios de otros científicos de notoria reputación cuya obra inclinó la opinión pública en sentido contrario. En 1913, uno de los más afamados, Marcellin Boule, hablaba con desprecio del "bestial aspecto de este cuerpo musculoso y tosco, cuyo cráneo de recias mandíbulas revela el predominio de una naturaleza puramente vegetativa o bestial sobre las funciones de la mente".<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Citado por George Constable en *El Hombre de Neanderthal*, pág. 19

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Durante las décadas que siguieron, poco se dijo en pro de que los hombres de Neanderthal fueran antepasados humanos. El análisis de Boule no sólo obtuvo una aceptación general, sino que incluso inspiró algunas opiniones aún menos lisonjeras, como la del escritor, H.G. Wells en "The Grisly Folk," uno de sus cuentos, y en *The Outline of History*, donde describió a los hombres de Neanderthal como toscos brutos que debieron haber inspirado horror a nuestros antepasados.

Golding era un aficionado a la arqueología, la cual formaba parte importante de sus actividades. Como él mismo lo dice en uno de sus ensayos: "Pasar toda la vida en Wessex, como yo lo he hecho, es vivir donde la arqueología es tan natural, o al menos tan común como la jardinería".<sup>35</sup> En este ensayo describe las actividades de los arqueólogos profesionales en aquella región, quienes permitían a los aficionados que les ayudaran. Para Golding, la arqueología es un juego mediante el cual puede dejar volar su imaginación: "Para mí, existe una oscuridad luminosa debajo del césped, y sobre ese fondo, los seres del pasado representan escenas de su vida en technicolor. A veces siento que sólo tengo que hacer a un lado la verde cubierta de pasto para encontrarlos allí. ¿No sería acaso posible encontrarme cara a cara con el más primitivo de los hombres europeos, el hombre de Neanderthal—quien alguna vez andaba a zancadas por la vereda donde yo solía pasear los domingos?"<sup>36</sup> El hallazgo de huesos de hombres primitivos que fabricaron o usaron utensilios y otros objetos le proporcionó una nueva comprensión de estos individuos. Cuando tuvo conciencia de que determinados cerebros, ojos y manos humanas estaban relacionados con la producción de los

<sup>35</sup>William Golding, "Digging for Pictures," en *The Hot Gates*, pág. 19

<sup>36</sup>Ibid, pág.62

instrumentos de sílex que se iban encontrando en las excavaciones, éstos adquirieron de pronto un significado muy personal para él. Así, Golding imagina a los habitantes primitivos de la región como seres emocionalmente similares a nosotros, pero mucho más inocentes: "No importa cuán malvados puedan haberse sentido [estos seres], yo los absolví. No podían igualar nuestra maldad".<sup>37</sup> Y esto es precisamente lo que hace Golding en *The Inheritors*, donde construye una imagen del hombre primitivo opuesta a la de H.G. Wells. Para Golding, *The Outline* era "demasiado bonito e ingenioso... la imagen del hombre de Neanderthal, nuestro predecesor inmediato como criatura tosca y brutal y posible precursor del hombre malo u ogro es simplemente absurda."<sup>38</sup>

Así, desde el comienzo de la novela se establece el principio de una inversión irónica con la inclusión de una cita de H.G. Wells, quien describe en su obra al hombre de Neanderthal como un monstruo peludo, taimado, semejante a un gorila, y posiblemente canibal.<sup>39</sup> La ironía toma cuerpo cuando en el transcurso de los acontecimientos se establece que es precisamente el *homo sapiens* el monstruo homicida definitivamente canibal; el hombre de Neanderthal resulta más humano y civilizado que el hombre moderno. "Es obvio que Golding rechaza el 'optimismo furtivo' de Wells en el sentido de que el 'hecho' de la

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 69

<sup>38</sup> William Golding y Frank Kermode, *op cit.*, págs. 9 -- 10. Es muy probable que Golding haya estado enterado de que había diferencias de opinión entre los científicos de la época sobre los antepasados del hombre moderno.

<sup>39</sup> "We know very little of the appearance of the Neanderthal man, but this... seems to suggest an extreme hairiness, an ugliness, or a repulsive strangeness in his appearance over and above his low forehead, his beetle brows, his ape neck, and his inferior stature.... Says Sir Harry Johnston, in a survey of the rise of modern man in his *Views and Reviews*: 'The dim racial remembrance of such gorilla-like monsters, with cunning brains, shambling gait, hairy bodies, strong teeth, and possibly cannibalistic tendencies, may be the germ of the ogre in folklore....'"

William Golding, *The Inheritors*, Prólogo

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

evolución presume una evolución ética similar en el hombre; Golding sugiere, por el contrario, que la llegada del *homo sapiens* representa su caída desde un estado de inocencia relativa".<sup>40</sup>

Durante los primeros once capítulos de la novela se narra la vida de la pequeña comunidad familiar formada por ocho miembros de la especie Neanderthal. La existencia de "the people", como se llaman a sí mismos, está amenazada por la llegada de los "hombres nuevos", pertenecientes a la especie humana.<sup>41</sup> Cuando muere el viejo Mal, Lok, el personaje focal dominante, hereda el puesto de líder del grupo; no obstante, él mismo contribuye a la destrucción de los suyos, pues ignora el consejo de su compañera Fa, una mujer más inteligente que él. Lok insiste en recapturar a Liku, la niña del grupo a quien los hombres nuevos han secuestrado pero Fa sabe que la niña está irremediablemente perdida. La soledad y el dolor provocan la muerte de Lok, el último sobreviviente de su tribu. El hombre arcaico es como un niño que se queda a la mitad del camino entre la inocencia y la experiencia. Lok y los suyos se han quedado en la etapa del conocimiento intuitivo y en el umbral de la siguiente etapa: la del conocimiento por la experiencia y, por ello, ya no hay un lugar para ellos en el mundo.

<sup>40</sup> Virginia Tiger, *William Golding, the Dark Fields of Discovery*, pág. 71

<sup>41</sup> Técnicamente, los "hombres nuevos" de la novela corresponderían a los hombres Cro Magnon, seres humanos anatómicamente modernos, quienes coexistieron con los hombres de Neanderthal hace alrededor de 35,000 años.

Cf. Richard G. Klein, *The Human Career, Human Biological and Cultural Origins* págs. 291 y 344-348

Desde 1957 "... mediante la destrucción de las ideas de Boule... a los hombres de Neanderthal se les ha otorgado la denominación taxonómica de *Homo sapiens*. Al final de esta denominación se añade el término de subespecie *neanderthalensis*... que indica cierta diferencia con el hombre plenamente moderno, que hoy se conoce científicamente con la denominación de *Homo sapiens sapiens*. Pero este primer apelativo de *sapiens* coloca firmemente a los neanderthalenses en la grey humana".

George Constable, op cit., págs 27 y 28

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En el último capítulo, el código de focalización cambia para fijarse en Tuami, el líder incipiente de los hombres nuevos, con los sobrevivientes de su grupo en una canoa con rumbo al mar huyendo de los "demonios" del bosque. Han arrebatado a los "demonios" de la tribu de Lok al único bebé neanderthalense que tenían, lo llevan con ellos, y Vivani, la mujer de Marlan el viejo líder, lo amamanta.

Tuami representa al hombre moderno, violento y hábil, inteligente e imaginativo, el único de su grupo que puede comprender que no existen respuestas absolutas, sólo aproximaciones, donde en medio de la confusión y la paradoja, el bien y el mal se revelan como un dualismo unificado.

#### *Vida interior y visión del mundo*

Como ya se ha dicho, Golding no coincidía con la imagen del hombre de Neanderthal que Wells había delineado en *The Outline of History* y había descrito más detalladamente en uno de sus cuentos, "The Grisly Folk." Aquí el narrador señala: "But the grisly folk we cannot begin to understand. We cannot conceive in our different minds the strange ideas that chased one another through those queerly shaped brains. As well might we try to dream and feel as a gorilla dreams and feels."<sup>42</sup> En *The Inheritors*, Golding hace precisamente lo que Wells considera imposible: que el lector se adentre en la vida psíquica del hombre de Neanderthal. Ya en la década de los cincuenta, cuando Golding escribía la novela, se estaban haciendo nuevas investigaciones y análisis críticos de las antiguas investigaciones sobre los hombres de

<sup>42</sup> H.G. Wells, "The grisly folk", pág. 3

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Neanderthal (la mayoría de éstas mal realizadas de acuerdo con técnicas más modernas.) Se llegó a la conclusión de que éstos estaban dotados de un cerebro de tamaño moderno, pero encerrado en un cráneo de aspecto arcaico: largo y bajo, con un rostro grande. Además, se encontraron evidencias de ritos funerarios junto a algunos esqueletos que fueron enterrados con flores silvestres, con lo cual se dedujo que tenían creencias religiosas. También se descubrió que el desarrollo de la habilidad manual de estos hombres estaba íntimamente ligado al desarrollo del lenguaje. "No se podía ya negar a estos hombres primitivos toda la gama de sentimientos y emociones humanos".<sup>43</sup>

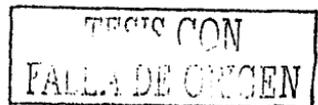
Es sólo hasta el penúltimo capítulo de la novela que el narrador describe a Lok desde afuera, en focalización externa. Al lector le sorprende leer que se trata de un antropoide semejante a un Yeti, con una espesa cubierta de pelo rojizo en todo el cuerpo, una postura encorvada, y los brazos colgantes. Esta concepción del hombre de Neanderthal quizá se debió a que en la época en que Golding escribió la novela, los libros de antropología todavía representaban al hombre de Neanderthal con un aspecto marcadamente simiesco.<sup>44</sup>

Para adentrarse en la vida psíquica del hombre de Neanderthal, Golding adopta técnicas narrativas muy diferentes, opuestas al estilo ensayístico de Wells. Casi todos los eventos en la novela están narrados desde la perspectiva de Lok como personaje focal. En *Lord of the Flies*, *Pincher Martin*, *The Spire* y en *Free Fall* los personajes focales son seres racionales que sufren una obnubilación mental gradual – pero un cambio repentino en el

<sup>43</sup> George Constable, op cit, págs. 26, 27, 101 y 148

<sup>44</sup> *Ibid.* pág. 7.

Hoy se sabe que "el hombre de Neanderthal no era realmente muy distinto de nosotros... Las principales diferencias parecen ser más de grado que de clase". *Loc. Cit.*



código de focalización al final de las novelas favorece la inversión irónica. En *The Inheritors* el lector comparte la perspectiva de Lok, cuyo cerebro puede percibir lo que sucede, pero es incapaz de comprenderlo. En las demás novelas, los protagonistas 'comprenden' por así decirlo, pero no son capaces de 'percibir'. Esto es especialmente evidente en *The Spire* donde Jocelin necesita volver a aprender a percibir las cosas imprimiendo una nueva claridad a su sentido de la vista: "What's this called? And this?" (147)

Para narrar la conciencia del hombre de Neanderthal, Golding elige como personaje focal dominante a Lok, el personaje más simple e ingenuo, pero también el más "humano". El lenguaje de Lok y los suyos es extremadamente limitado, como puede apreciarse en el discurso audible citado en la novela. En contraste, su vida interior es intensamente perceptiva y metafórica. Aquí considero importante señalar que fue sólo hasta algunos quince años después de escrita la novela que se iniciaron investigaciones sobre las capacidades lingüísticas de los neanderthalenses. Mediante una serie de mediciones de las vértebras cervicales y de la base del cráneo de varios fósiles, se llegó a la conclusión de que los hombres de Neanderthal podían comunicarse verbalmente valiéndose de su propia modalidad de lenguaje, pero no podían emitir toda la gama de sonidos de los que dispone el hombre actual; por ejemplo, eran incapaces de articular determinados sonidos vocálicos que se oyen en algunas palabras inglesas.<sup>45</sup> Nadie sabe con certeza cómo era el habla de los neanderthalenses, pero Golding de alguna manera pudo vislumbrar que estos hombres arcaicos tenían la capacidad de

<sup>45</sup> Richard G. Klein, *op cit* págs. 280 - 281 y George Constable, *op cit* pág. 82

comunicarse verbalmente, por muy limitada que ésta pudiera ser. Por esto, propone un equivalente en inglés a la modalidad de lenguaje que podían haber tenido, con determinadas limitaciones que se hacen evidentes sobre todo, en el discurso citado y en la psiconarración en la novela. Por otra parte, aunque coincidimos con la opinión de que "... la pedantería de los datos arqueológicos o, lo que es peor, la fantasía de la especulación arqueológica serían las herramientas menos adecuadas para explorar nuevos niveles en una obra literaria de esta clase,"<sup>46</sup> mencionamos algunos de estos datos no sólo para situar la obra en su contexto histórico sino porque consideramos que si Golding utilizó sus conocimientos arqueológicos y antropológicos en esta obra, no fue con el propósito de hacerla más verdadera en un sentido no literario, sino como un estímulo para crear un mundo imaginario más rico y complejo. Así, en las novelas de Golding, como en toda obra de ficción, "... permanecen en suspenso las condiciones de 'verdad' referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción—abrir el libro—desencadena una mágica y prodigiosa transmutación de su noción de realidad. Hay un pacto narrativo—presente en todo discurso narrativo—que define al texto como verdad, y en virtud del mismo, el lector aprehende y respeta las condiciones de enunciación y recepción que se dan en el texto".<sup>47</sup>

Para poder dar una expresión efectiva a una vida psíquica como la de Lok, intensamente perceptiva, pero primitiva, limitada y poco concebible, el narrador se adhiere a

<sup>46</sup> Cf. Ted Hughes, "Baboons and Neanderthals. A rereading of *The Inheritors*," pág. 161

<sup>47</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, pág. 234

TRFIC CON  
FALLA DE ORIGEN

una situación narrativa marcadamente figural.<sup>48</sup> Los acontecimientos narrados en esta novela son de naturaleza verbal y no verbal, por lo cual se incorpora en su discurso narrativo ambos tipos de acontecimiento, alternando entre uno y otro en forma casi imperceptible. De este modo, el narrador no sólo explora e interpreta la conciencia de los personajes, sino que también integra información narrativa para poner al lector al tanto sobre eventos que los personajes desconocen.<sup>49</sup>

Mal, el viejo líder del grupo, los guía a su cueva de verano en las montañas, pero ha calculado mal el tiempo pues todavía hay formaciones de hielo en el camino:

Though they had never seen an ice-woman still left in this gully when they came back from their winter cave by the sea, the thought did not occur to them that Mal had taken them into the mountains too early. (28)

La intención explicativa del narrador es evidente cuando dice, "the thought did not occur to them ...." y habría que admitir que constituye una disonancia en un contexto en el cual el lector se siente prácticamente metido dentro de la conciencia del personaje. El hecho de que Golding haya elegido narrar la novela en focalización interna con personajes cuyo modo de vida es totalmente ajeno a la experiencia del lector, "le significó un problema estilístico enorme porque esto implica una intensificación de la imaginación afectiva

<sup>48</sup> En la novela con situación narrativa figural, el poder de crear ilusión y orden, y de interpretar el mundo narrado se origina en una "figura" o personaje focal de la novela. El lector se identifica con esta figura y adopta la organización temporal y espacial de la experiencia figural.

Franz Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, págs. 27 y 28

<sup>49</sup> Todas las referencias al texto de Golding serán a la edición de Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Nueva York, 1955. El número de página se dará entre paréntesis después del texto citado.

combinada con una severa auto-negación. Golding tuvo que abstenerse de hacer cualquier análisis, y también de casi todas las posibilidades que ofrece el uso del diálogo, para poder crear desde adentro la conciencia de sus personajes...".<sup>50</sup> Golding intenta recrear la sensibilidad primitiva o mítica proyectando las cualidades más esenciales del sentir y del pensar del hombre arcaico. Los hombres primitivos de Golding tienen una visión 'animista' del mundo que les rodea e invisten a los objetos con cualidades antropomórficas.<sup>51</sup> El agua que fluye está despierta, en contraste con el agua estancada. El fuego 'come' a los árboles del bosque, la primavera es una manifestación de la tierra o deidad femenina, Oa, y la nieve derretida de la primavera es agua que fluye del vientre de la 'mujer-hielo'. (ice-woman).

En muchas ocasiones el narrador señala que los personajes carecen de palabras adecuadas para articular ciertas ideas o pensamientos.<sup>52</sup> Cuando Fa trata de preguntar a Lok si no sería mejor que las plantas de las que se alimentan crecieran cerca de la cueva que habitan, no es capaz de formular la pregunta: "Fa put her hands wide apart, watching Lok all the time. Then she began to bring them together. But though the tilt of her head, and the eyebrows moved slightly up and apart asked a question, she had no words with which to define it." (49)

<sup>50</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *William Golding, a Critical Study*, pág. 71

<sup>51</sup> Cf. Michael Bell, *Primitivism*, pág.s 49-50

<sup>52</sup> Las comunidades neanderthalenses en Europa tenían alguna forma de lenguaje oral, mucho más complejo y altamente estructurado que cualquier forma de lenguaje perteneciente a los primates actuales; no obstante, los patrones del lenguaje neanderthalense eran radicalmente más sencillos en cuanto a determinados aspectos fundamentales, respecto a aquellos de las poblaciones de hombres anatómicamente modernos del Paleolítico Superior. Entre las diferencias más críticas está el uso de un léxico mucho más limitado y, probablemente, el empleo de patrones sintácticos y gramaticales más rudimentarios, lo cual limitaba el alcance y la complejidad de la comunicación verbal.

Nina G. Jablonski et al., eds., *The Origin and Diversification of Language*, Pág. 102

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El narrador también indica que no hay conexión entre las palabras de Lok y sus pensamientos: "Lok babbled happily... his head thrown back, words coming out at random. Nobody minded Lok...." "He opened his mouth wide and laughed and talked at the people, though there was little connection between the quick pictures and the words that came out." (17 y 19) El parloteo de Lok, que nadie comprende por la falta de conexión que hay entre sus palabras y sus pensamientos, parece tener una relación estrecha con el pensamiento y el habla egocéntrica del niño entre los tres y los siete años de edad. El habla egocéntrica manifiesta una marcada tendencia a la fragmentación, a la abreviación y a la omisión del sujeto y se distingue por su estructura puramente predicativa, que puede llegar inclusive a una total ininteligibilidad, acercándose en este sentido a las características del monólogo interior. También, el habla egocéntrica del niño es una suerte de "monólogo colectivo" llamado así porque es pronunciado sólo en presencia de otros niños. El niño tiene la ilusión de que los demás comprenden lo que él dice, aunque no se dirija a nadie en particular.<sup>53</sup> Lok exhibe características muy similares a las de un niño en presencia de sus compañeros, parloteando alegremente, sin preocuparse por ser comprendido por los demás. En este sentido, podría decirse que Golding representa al hombre arcaico como un niño que no ha desarrollado

<sup>53</sup> L. S. Vygotsky, "Thought and word", en Robert W. Rieber y Aaron S. Carton, eds., *The Collected Works of L.S. Vygotsky, Vol I*, págs. 257-163

TECIS CON  
FALLA DE ORIGEN

plenamente sus capacidades lingüísticas y que como predecesor del hombre moderno, no logra trascender la "infancia" en la escala evolutiva de la humanidad.<sup>54</sup>

El narrador puede describir la extraordinaria capacidad perceptiva de Lok y al mismo tiempo señalar sus limitaciones conceptuales narrando los contenidos de su conciencia, sus sensaciones, percepciones y experiencias. Cuando Lok percibe un olor no específico de algo que proviene de la isla que nunca han visitado por ser incapaces de cruzar el río que los separa de ella, no puede inferir que se trata de la presencia del "otro":

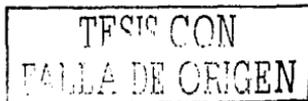
He squatted, puzzled and quivering. He cupped his hands over his nostrils and examined the trapped air. *Eyes shut, straining attention, he concentrated on the touch of the warming air, seemed for a moment on the very brink of revelation, then the scent dried away like water, dislimed like a far-off thing when the tears of effort drown it.* He let the air go and opened his eyes....

He frowned at the island and the dark water that slid towards the lip, then yawned. *He could not hold a new thought when there seemed no danger in it.* (40) (Las cursivas son mías)

El narrador se sitúa dentro de la conciencia de Lok, narra lo que Lok siente y percibe, pero la concentración y la inminente revelación que no se materializa pertenecen al ámbito de la conciencia pensante. De este modo el narrador intercala percepciones, sensaciones y procesos mentales del personaje. Lok es el medio por el cual Golding proyecta una visión de lo que puede ser una mente primitiva: inocente, libre de suspicacia, de temor o de odio e incapaz de juzgar o evaluar los sucesos en que se ve envuelto. El lector también puede

<sup>54</sup> Es interesante hacer notar que recientemente se llegó a la conclusión de que los hombres de Neanderthal poseían alguna forma de 'protolenguaje' similar al de los niños de entre año y medio y dos años de edad, en cuanto a la articulación de enunciados que se refieren al 'aquí y ahora' con una sintaxis muy sencilla, y de que estos seres no tenían la capacidad para referirse a objetos o eventos alejados del presente en términos de espacio y de tiempo.

Cf. Nina Jablonski, *loc. cit.*



compartir este modo de ver el mundo narrado: "Dada la incomprensión de [la comunidad neanderthalense] al enfrentarse con la Otredad, emplear a Lok, el más simple y amoroso de todos sirve para aplazar nuestra tendencia a juzgar.... Los ojos que ven las cosas despojadas de toda implicación, garantizan al menos una objetividad inicial".<sup>55</sup> De este modo, Golding motiva la suspensión de juicios por parte del lector trastornando completamente la imagen preconcebida de este hombre primitivo como un ogro taimado y cruel. No obstante, queda claro que la inocencia y las limitaciones de la mente primitiva tienen un precio. En el segundo párrafo de la cita anterior, el narrador ha hecho notar que la capacidad de Lok para retener una idea nueva es limitada si no implica un peligro. Casi sin darle importancia, el narrador menciona un aspecto clave en la vida de los personajes. El peligro que se avecina, y que ellos desconocen, será el detonador que inicie el comienzo de su nueva conciencia.

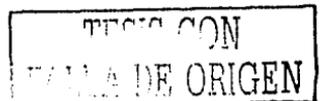
### *La vida a través de los sentidos*

Lok vive a través de sus sentidos, su cuerpo físico reacciona a lo que sucede a su alrededor y su vida instintiva prevalece por encima de su vida consciente. Es a través de los sentidos como Lok trata de comprender el mundo. Al principio de la novela, cuando Lok corre velozmente por el bosque, el narrador señala:

Lok's feet were clever. They saw. They threw him round the displayed roots of beeches, leapt when a puddle of water lay across the trail. (11)

En muchas descripciones focalizadas en Lok existe una tendencia marcada a personificar las partes del cuerpo, como podemos ver en la cita anterior. Al sustantivo

<sup>55</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, op cit, Pág. 85



personificado "feet", se le confiere de vida o existencia independiente que no tiene, es decir, se le anima o se le humaniza: los pies de Lok son inteligentes y tienen la capacidad de ver.<sup>56</sup> Por ejemplo, un adjetivo como "clever," que pertenece al campo léxico de la inteligencia, se asocia con el del cuerpo y de los sentidos. Son los pies de Lok los que lo llevan a evitar las raíces de las hayas y los que lo hacen saltar cuando hay un charco de agua en el camino. También, hay aquí una suerte de transposición sensorial o sinestesia, en donde se asocian sensaciones que pertenecen a distintos registros sensoriales, el tacto y la vista. A lo largo de la novela hay muchas ocasiones en las que su vida instintiva prevalece sobre su vida consciente. Cuando se asoma por entre las ramas de los árboles para ver de cerca el campamento de los hombres nuevos, percibe un fuerte olor, "a smell so powerful that his mind could see it like a glow or a cloud round the holes in the top". (181) Aquí podemos ver que se asocian sensaciones tan diferentes como el olfato y la vista. Esta forma que tiene Lok de percibir el mundo a su alrededor tiene dos interpretaciones posibles: "la primera considera al espectro sensorial de Lok como un continuo no ordenado, una sustancia amorfa que aún no se ha estructurado claramente, de modo que hay una suerte de 'traslape' entre un campo sensorial y otro, y no existen distinciones muy claras entre los sentidos". La segunda interpretación sugiere que el contacto sensorial de Lok con el mundo circundante es tan intenso y que su contacto con la naturaleza es tan estrecho que varios sentidos se superponen al mismo tiempo. En este caso la sinestesia constituye una expresión estilística de la

<sup>56</sup> Podría decirse que el cambio semántico que supone esta personificación es un traslado de la sinécdoque en su forma más usual de la parte por el todo: Los pies por la persona entera. Cf. Fernando Vallejo, *Logoi*, pág. 289.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

sensibilidad exacerbada del personaje.<sup>57</sup> Ambas interpretaciones nos parecen acertadas, pues es principalmente a través de sus sentidos como Lok comprende el mundo, es a través de su aparato sensorial como lo ordena y clasifica y no a través de su inteligencia. Lok no reflexiona sobre el mundo, sino que lo percibe a través de los sentidos.

Sus sentidos parecen operar en forma independiente, sin ninguna conexión con su mente consciente. Cuando en determinado momento se escucha un ruido como de trueno que proviene de la caída de agua cerca de la que habitan, los oídos de Lok intentan advertírselo, pero Lok ya se encuentra dormido:

Lok's ears twitched in the moonlight so that the frost that lay along their upper edges shivered. Lok's ears spoke to Lok.

"?"

But Lok was asleep.

En esta y en muchas otras escenas a lo largo de la novela, los sentidos y las partes del cuerpo de Lok se encuentran separados de la conciencia organizadora y parecen tener una existencia virtualmente independiente. Cuando los miembros de la tribu se disponen a dormir, Lok se aparta de ellos y mira hacia el cielo sin que haya, aparentemente, ningún pensamiento en su mente, "His eyes considered the stars without blinking, while his nose searched for the hyenas and told him they were nowhere near." (40) El verbo "considered" no revela una actividad mental específica, y es su nariz la que busca las hienas, la que le informa que no se encuentran cerca. Las percepciones de Lok son puramente sensoriales, auditivas,

<sup>57</sup> Mark Adriaens, "Style in the Inheritors," pág. 50



táctiles y olfativas y carece de una conciencia y una voluntad que controle su vida y sus acciones. Lok es incapaz de pensar en forma abstracta y de ejecutar acciones con el propósito de afectar o cambiar el mundo que le rodea.

### *La ilusión de proximidad*

Un fenómeno que ha despertado nuestro interés, al nivel del enunciado, es un juego constante en el uso de algunos deícticos o marcadores espaciotemporales del discurso narrativo. Al jugar con las funciones anafóricas y deícticas de éstos, Golding intensifica la ilusión de proximidad del lector con Lok y con su entorno, reforzando los vínculos de identificación del lector con el personaje. Esto contribuye a intensificar la perturbación del lector especialmente al final de la novela cuando la función determinante del contexto narrativo se subvierte, se cancela lo previsible y el lector se ve obligado a revalorar el sentido de lo leído.

The scents were a pattern in time and space. Here by his shoulder, was the freshest scent of Nil's hand on the rock. Below it was a company of smells, smells of the people as they had passed this way yesterday, smells of sweat and milk, and the sour smell of Mal in his pain. Lok sorted and discarded these and settled on the last smell of Ha. Each smell was accompanied by a picture more vivid than memory, a sort of living but qualified presence so that now Ha was alive again.  
(74)

Adverbios como yesterday, now, here, this y these son deícticos con significado próximo, "proximal deictics", que Golding utiliza para intensificar la ilusión del lector de que los hechos en la novela se llevan a cabo ante sus ojos. A veces el narrador utiliza este tipo de

CON  
FALLA DE ORIGEN

deicticos en la psiconarración cuando en el texto circundante se encuentra una descripción focalizada del tipo que Dorrit Cohn define como "percepción narrada", o que Chatman llama "percepción indirecta libre". El paso de la percepción narrada de Lok, quien identifica olores que le son familiares, a la psiconarración en donde el narrador explica cómo los va ordenando y descartando, seleccionando solamente el de Ha para examinarlo, es casi imperceptible; la percepción narrada se puede identificar por la presencia de deicticos como here en "Here by his shoulder..." y de this en "They had passed this way yesterday...." Here y this remiten a la diégesis, pues es para el personaje que las cosas están "aquí", aunque estos deicticos serían "aberrantes" en términos de una situación enunciativa cotidiana. El cambio a la psiconarración se advierte en "Lok sorted and discarded these ..." porque these tiene una función anafórica, pues tiene un referente textual: los olores que se mencionan en la oración precedente: "Below it was a company of smells...." Cuando el narrador nos dice que cada olor estaba acompañado por una "imagen más vivaz que la memoria, por una especie de presencia viviente y a la vez calificada, de modo que ahora Ha estaba vivo otra vez," podemos ver cómo este enunciado establece una convergencia de voces que implica toda focalización interna. Aunque el enunciado sería aberrante en una situación enunciativa cotidiana, la presencia del narrador en el texto es tan sutil que puede pasar desapercibida para nosotros los lectores, ya prácticamente instalados dentro de la conciencia de Lok en una suerte de adaptación indirecta a su modo de percibir y de pensar.

La presencia del narrador queda virtualmente nulificada cuando, al no encontrarse próxima ninguna descripción, éste utiliza pronombres demostrativos con funciones anafóricas y deicticas simultáneas:

OTRERO CON  
FALLA DE ORIGEN

Then there came a cry from the island. Lok shouted again and jumped up and down. But as he jumped he began to feel that Ha's voice had not called. This was a different voice; not the voice of the people. It was the voice of other. Suddenly he was filled with excitement. It was of desperate importance that he should see this man whom he smelt and heard. (75)

La función de estos pronombres demostrativos puede ser deíctica o anafórica, pero la forma como Golding juega con ellos intercalándolos en el texto narrativo intensifica la ilusión de proximidad del lector con el mundo narrado. Cuando percibe la voz del "otro," la emoción y la necesidad desesperada de Lok por verlo parece transmitirse directamente al lector. El pronombre this en "This was a different voice...." y en "It was of desperate importance that he should see this man...." tiene una clara función anafórica, por referirse a elementos identificables en el texto (en el primer caso this se refiere a voice, y en el segundo a other, el "otro"). No obstante, el efecto de inmediatez o proximidad del mundo narrado con el lector predomina sobre la mera función anafórica del pronombre en el texto.

### *La conciencia colectiva*

Para narrar la conciencia de un personaje focal, Golding a menudo dice, "He had a picture ...." y a continuación describe determinada escena tal y como la imagina el personaje. Con esto penetra en el aspecto no lingüístico del pensamiento de los personajes que se traduce en imágenes mentales. En el caso del hombre de Neanderthal representado por Lok y otros

TEJIDO CON  
FALLA DE ORIGEN

personajes de la novela, estas imágenes no serían conceptos propiamente, sino visualizaciones y sentimientos que éstos supuestamente comparten en forma colectiva.<sup>58</sup>

De este modo Golding da la ilusión al lector de que Lok y los suyos comparten una conciencia colectiva y un sentimiento de unidad tan fuerte que la experiencia de uno de ellos se convierte en la experiencia de todos.

El carácter colectivo de la conciencia de los personajes se hace patente cuando todos comparten una visualización de Mal, quien sabe que va a morir, víctima del agua helada de la ciénega donde ha resbalado:

*Quite without warning, all the people shared a picture inside their heads. This was a picture of Mal, seeming a little removed from them, illuminated, sharply defined in all his gaunt misery. They saw not only Mal's body but the slow pictures that were waxing and waning in his head. One above all was displacing the others, dawning through the cloudy arguments and doubts and conjectures until they knew what it was he was thinking with such dull conviction.*

*'Tomorrow or the day after, I shall die.'* (49) (Las cursivas son mías)

No sólo el narrador penetra en las conciencias de los personajes para narrar sus pensamientos, sino que los personajes visualizan y sienten lo que otros personajes piensan. De este modo, Golding rompe con la teoría de H. G. Wells en el sentido de que no había ningún sentido de unión tribal entre los hombres de Neanderthal pues el Viejo de la tribu se encargaba de matar o echar a todo hombre que compitiera con él por las mujeres.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> En relación con el lenguaje primitivo, Lev Vygotsky dice que "la palabra primordial de ningún modo podía reducirse a un simple signo del concepto. Dicha palabra es más bien una imagen ("picture"), un esquema mental del concepto".

Lev Vygotsky, *op. cit.*, pág. 133

<sup>59</sup> H. G. Wells, *The Outline of History*, págs. 80 - 82

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

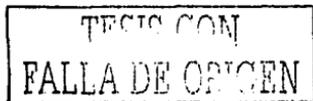
Contrariamente a Wells, quien les niega toda posibilidad de pensamiento, puesto que según él, no tenían un lenguaje,<sup>60</sup> Golding propone formas discursivas en inglés, equivalentes a lo que podría haber sido el habla de estos hombres arcaicos, para dar al lector la ilusión de que pensaban, sentían y hablaban de tal o cual modo. Por ejemplo, al principio de la novela, cuando se presenta la primera incógnita en la vida del pequeño grupo de hombres y mujeres neanderthalenses al haber desaparecido el tronco que constituye el único puente para cruzar la ciénaga y llegar a su cueva después de un largo viaje, Ha dice: "I came quickly to see the log," y Nil responde: "But the log has gone away" (14).

El narrador no sólo narra sus pensamientos, sino que los explica:

The three of them stood and looked at each other. Then, as so often happened with the people, there were feelings between them. Fa and Nil shared a picture of Ha thinking. He had thought that he must make sure that the log was still in position because if the water had taken the log or if the log had crawled off on business of its own, then the people would have to trek a day's journey round the swamp and that meant danger or even more discomfort than usual. (14)

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 122



Con el objeto de neutralizar la disonancia implícita en la disparidad cognoscitiva y lingüística entre el narrador y Lok y los suyos, el narrador utiliza la psiconarración integrando frases e imágenes que corresponden directamente a las experiencias de los personajes. Esto se traduce en una cohesión notable entre las conciencias narrativa y figural.<sup>61</sup> Podemos ver en la cita anterior que la prosopopeya en frases como "if the water had taken the log or if the log had crawled off on business of its own...." es testimonio de la naturaleza antropomórfica del pensamiento primitivo. Ahora bien, no se puede negar la disonancia no sólo cognoscitiva, sino cultural y estilística que introduce una palabra como "business" aunque esta disonancia podría estar bastante atenuada por la prosopopeya; pero no hay que olvidar que el narrador tiene la inmensa tarea de transponer el contenido imaginario de una conciencia cuyas diferencias son no sólo verbales y culturales, sino biológicas. Ciertamente, Golding ha sido criticado por utilizar términos y estructuras sintácticas demasiado complicadas para poder ser atribuidas a los personajes de esta novela, pero como dice Dorrit Cohn:

[La psiconarración] no sólo puede ordenar y explicar los pensamientos conscientes de un personaje mejor que éste mismo; también puede articular efectivamente una vida psíquica que permanece sin verbalizar, en penumbra o a oscuras. Por consiguiente, la psiconarración puede verter, mediante las hábiles palabras del narrador, lo que un personaje 'sabe' pero no sabe decir.<sup>62</sup>

Uno de los rasgos importantes del discurso indirecto y de sus variantes es que contiene

<sup>61</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, págs. 30-33

<sup>62</sup> *ibid* pág. 46

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

una propuesta de lectura conducente a la restitución cuando menos parcial de la individualidad lingüística del discurso figural, y creemos que en general el narrador ha articulado en forma muy hábil la vida psíquica de los personajes. Pero porque ellos carecen de términos adecuados para describirla, la interpretación del narrador se torna necesaria para 'traducir' sus percepciones y pensamientos al lector. Ahora bien, podríamos también considerar la introducción de la frase "on business of its own" como un 'guiño intertextual' de parte de Golding, pues ya que nos hemos acostumbrado a la perspectiva del personaje con sus restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico e ideológico, de pronto el discurso del narrador penetra en el discurso del personaje, chocando con él. El efecto es un tanto cómico, porque en la yuxtaposición de las dos perspectivas hay una reducción del efecto de realidad que supuestamente persigue el narrador. Pero es precisamente cuando existen disonancias como ésta que el lector toma conciencia de la presencia de Golding como organizador y productor del texto literario en su conjunto y en su detalle.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> En todo texto narrativo existe una oscilación entre las técnicas narrativas que crean la ilusión realista y favorecen la lectura de identificación y aquellas que revelan la actividad del autor, y por lo tanto, que conducen a la recepción reflexiva del texto.

Cf. Gérard Cordesse, "Note sur l'énonciation narrative", pág. 45

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### *La nueva conciencia*

La cualidad metafórica del pensamiento primitivo se acentúa al mismo tiempo que se va desarrollando la nueva conciencia de Lok y los suyos. Esta conciencia nace del miedo; su existencia se encuentra amenazada por hombres muy diferentes y superiores a ellos. Las psicoanalogías subrayan la cualidad de esta nueva conciencia:

*He was cut off and no longer one of the people - as though his communion with the other had changed him, he was different from them and they could not see him. He had no words to formulate these thoughts but he felt this difference and invisibility as a cold wind that blew on his skin. The other has tugged at the strings that bound him to Fa and Mal and Liku and the rest of the people. The strings were not the ornament of life but its substance. If they broke, a man would die. (78)*  
(Las cursivas son mías)

Podemos ver que la analogía del principio de la cita, "as though his communion with the other had changed him, he was different from them and they could not see him..." resuena metafóricamente con las psicoanalogías en la psiconarración: "he felt this difference and invisibility as a cold wind that blew on his skin...." En "the strings were not the ornament of life but its substance...." el narrador hace una explicación metafórica para ilustrar la naturaleza de los vínculos que unen a Lok con los suyos. Estos vínculos son hilos vitales que los mantienen en una unidad de conjunto. Sólo pueden existir como grupo; al atentar contra uno de ellos, se atenta contra todos. Tal parecería que la armonía del grupo, su seguridad, y hasta su inocencia, dependen de las limitaciones de su conciencia. Pero por otro lado, es evidente que el peligro de ser aniquilados, el sufrimiento y el pavor a la muerte es lo que los obliga a

TEJIDO CON  
FALLA DE ORIGEN

trascender sus limitaciones de inteligencia, y a tratar de comprender las motivaciones de los hombres nuevos.

Algunos críticos encuentran que aunque el narrador en esta novela logra plasmar convincentemente lo que Lok percibe y siente mediante el uso de metáforas que bien podrían haberse originado en la mente del personaje, también yuxtapone frases y oraciones demasiado abstractas que claramente provienen de la conciencia del narrador y que no se pueden atribuir al personaje.<sup>64</sup> No obstante, pensamos que la presencia de ambas conciencias, la del narrador y la del personaje en la psiconarración es una estrategia literaria que le da una fuerza notable a la novela. Las metáforas y las psicoanalogías proyectan las experiencias subverbiales de Lok y los suyos, mientras que el narrador aclara y magnifica el significado de estas experiencias mediante su trabajo interpretativo.

La tribu de Lok va siendo diezmada por los hombres nuevos y aumenta su vulnerabilidad y sufrimiento, pero aunque prevalece la inmadurez conceptual en Lok, comienza a despertar su capacidad de hacer comparaciones:

*He felt a great impulse to hurry towards [the fire] as though there were some remedy by it for his misery..... The other people with their many pictures were like water that at the same time dares and invites a man to go near it. He was obscurely aware of this attraction without definition and it made him foolish. (126) (Las cursivas son mías)*

La segunda psicoanalogía, "like water that at the same time dares and invites a man to go near it", es realmente demasiado abstracta como para ser pensada en esos términos por Lok, y aquí se advierte la presencia del narrador como mediador. Golding también utiliza la

<sup>64</sup> Cf. Leighton Hodson, *op. cit.*, págs. 51 - 52



personificación para describir aquellos elementos de la naturaleza con los que el hombre primitivo tiene que contender: el fuego, la oscuridad, el agua. Algo que Lok teme en extremo es el agua. Ni él ni los suyos saben nadar y el agua representa un peligro mortal. Lok ya puede reconocer que los hombres nuevos "with their many pictures" son tan peligrosos y tan atractivos como el agua. Al final de la cita, en la última oración, seguimos oyendo la voz del narrador quien verbaliza aquello que Lok no es capaz de definir. Aunque el narrador dice: "... it made him foolish," no se podría decir que juzga o evalúa; la ambigüedad que genera esta frase se debe a que el narrador no dice a quién le parece tonto Lok.

Por medio de psicoanalogías el narrador acentúa los momentos en que la naturaleza del "otro" se manifiesta a Lok. Cuando se acerca lo suficiente para ver a los hombres nuevos, Lok recibe un fuerte impacto:

Lok felt the shock of a man who has trusted to a bough that is not there. He understood in a kind of upside-down sensation that there was no Mal face. Fa face, Lok face concealed under the bone. It was skin. (39)

La presencia del narrador como traductor es patente en toda la cita, especialmente en la frase, "in a kind of upside-down sensation..." con la que indica que la comprensión de Lok todavía es oscura y confusa.

Cuando observa que los hombres nuevos, al bordé de la inanición, se esfuerzan hasta el agotamiento para impulsar sus embarcaciones hechas de pesados troncos por la ladera de la montaña, Lok ya no sólo les teme, sino que se compadece de ellos:

Lok had so many feelings in his body that they bewildered him. He was frightened of the new people and sorry for them as for a woman who has the sickness. (193)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

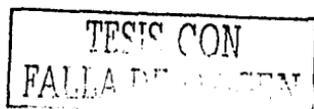
Estas psicoanalogías son preparatorias al descubrimiento culminante que hace Lok; como en una revelación descubre el uso de "like":

Lok discovered "like". He had used likeness all his life without being aware of it. Fungi on a tree were ears, the word was the same but acquired a distinction by circumstances that could never apply to the sensitive things on the side of his head. Now, in a convulsion of the understanding, Lok found himself using likeness as a tool as surely as ever he had used a stone to hack at sticks or meat. Likeness could grasp the white-faced hunters with a hand, could put them into the world where they were thinkable and not a random and unrelated interruption. (194)

La mediación del narrador al principio de la cita anterior se manifiesta por la necesidad que existe de ilustrar cómo, cuando antes Lok solía establecer analogías sin darse cuenta de lo que hacía, ahora comienza a percatarse de que la comparación es una herramienta de gran utilidad.<sup>65</sup> Más adelante en la misma cita, las psicoanalogías en "... Lok found himself using likeness as a tool as surely as ever he had used a stone to hack at sticks or meat" ilustran cómo se funden dos conciencias, la de Lok y la del narrador. "El narrador juega un

<sup>65</sup> Valdría la pena mencionar algo que reafirma los conceptos de Golding en relación con la evolución humana: "... parece muy probable que el desarrollo de las herramientas físicas iba de la mano con el desarrollo de las herramientas mentales. Las herramientas, ya sean físicas o mentales abren un mundo de posibilidades ilimitadas para el desarrollo humano".

Charles Ratner, *Lygotky's Sociohistorical Psychology and its Contemporary Applications*, págs. 47 - 48



papel de traductor simultáneo - o mejor dicho, de narrador del contenido de una mente potencialmente capaz de articular palabras".<sup>66</sup>

El despertar de la conciencia de Lok implica el despertar de su capacidad para sufrir. Comprende que los hombres nuevos son crueles, rapaces e infinitamente más inteligentes que ellos. Lok comienza a manifestarse como un ser pensante, pero su naciente superioridad resulta patética frente al *homo sapiens*:

All at once it seemed to him that his head was new, as though a sheaf of pictures lay there to be sorted when they would. These pictures were of plain grey daylight. They showed the solitary string of life that bound him to Liku and the new one; they showed the new people toward whom both outside- and inside-Lok yearned with a terrified love, as creatures who would kill him if they could. (191)

En la psicoanálisis "as though a sheaf of pictures lay there to be sorted when they would" las imágenes mentales o "pictures" adquieren características más cercanas a la conceptualización de una mente moderna, son como una pila de fotografías, "a sheaf of pictures" en blanco y negro, "of plain grey daylight." Pero esta pseudo-modernización de la conciencia de Lok es sólo una impresión momentánea. El despertar de su conocimiento no garantiza su supervivencia en un mundo donde la aparición del *homo sapiens* es sólo uno de los muchos cambios que se avecinan: "Un reto que emana de esa oscuridad más allá del fogón de los hombres de Neanderthal se aproxima trayendo consigo la revelación de otras

---

<sup>66</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, pág. 48

posibilidades humanas, pero llega a una conciencia que no está preparada y que no es capaz de prepararse. El mundo es más grande de lo que Lok puede suponer, y la hechura de los seres humanos, más terrible y más compleja de lo que él puede imaginar”.<sup>67</sup>

### *Ver y Saber*

La forma como Golding envuelve al lector en las percepciones y pensamientos del protagonista desde el principio de la novela es verdaderamente fascinante. El lector se instala detrás de los ojos de un ser que ve con todo detalle, dentro de un cuerpo que siente el mundo físico a su alrededor, pero también se adentra en la conciencia de quien no es capaz de comprender lo que ve ni de razonar en forma lógica reconocible. De acuerdo con el código de focalización interna fija que predomina en casi toda la novela, Golding narra sólo aquello que cae dentro del campo de las percepciones físicas del protagonista o aquello que está contenido dentro de su conciencia respetando escrupulosamente sus restricciones visuales, auditivas y psicológicas.<sup>68</sup> Los efectos que se derivan de este procedimiento son extraordinarios, pues de

<sup>67</sup> Mark Kinkad-Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 84

<sup>68</sup> Genette define la focalización como una restricción de información narrativa. El instrumento de esta restricción es un centro o foco que actúa como un regulador de información que permite el paso sólo a aquello que autoriza la situación.

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, pág. 49

Cuando el centro de esta restricción coincide con una mente figural, el narrador “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.

Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pág. 96

este modo Golding obliga al lector a llenar los espacios vacíos y suplir las deficiencias de información dentro de la novela.<sup>69</sup>

Los hombres primitivos de Golding viven a través de sus sentidos, y para subrayar esto, el narrador proporciona al lector una serie de descripciones focalizadas de formas y movimientos percibidos. Cuando Lok observa desde lejos por primera vez a uno de los hombres nuevos, esto es lo que ve:

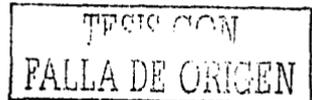
The moon was caught round the rocks and they were outlined.  
As he watched, one of the farther rocks began to change shape.  
At one side a small bump elongated then disappeared quickly.  
The top of the rock swelled, the hump fined off at the base and  
elongated again then halved its height. Then it was gone.... (79)

Lok no es capaz de concebir una criatura humana con una naturaleza completamente diferente a la suya; no puede imaginar a esta criatura a partir de la conducta que observa, y por lo tanto, no puede comprender dicha conducta en lo más mínimo. El lector comparte sus limitaciones del mismo modo en que "utiliza" su sentido de la vista.<sup>70</sup> En la medida en que el narrador disocia el plano de la percepción visual del plano psíquico, se podría tratar aquí de

<sup>69</sup> Como se dijo anteriormente, los espacios vacíos son, según Iser, puntos de convergencia entre el texto y el lector que marcan un espacio de asimetría o punto de ruptura de las conexiones del texto anulando cualquier expectativa que pueda tener el lector de una "buena continuidad" (good continuation) de la lectura. La consecuencia de esto es que se motiva automáticamente la imaginación, lo cual aumenta la actividad constitutiva del lector quien debe tratar de suplir los eslabones faltantes.

Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, págs. 180 - 186

<sup>70</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 67



una "focalización interna con paralipsis casi total de pensamientos".<sup>71</sup> François Jost, un teórico de la cinematografía, ha ido un poco más lejos reservando el concepto de "focalización" al saber narrativo, ya sea del narrador o del personaje en el relato, para distinguirlo de la "ocularización" y la "auricularización". Estos dos últimos términos los utiliza para referirse específicamente a descripciones que se "anclan" o se filtran a través de la mirada o en el oído de un personaje o del narrador, y en las que el espacio narrativo se organiza en torno a una determinada posición ocular o auricular.<sup>72</sup> Debido a que existe una distorsión considerable entre lo que el protagonista ve y lo que sabe, el lector necesita poner en juego su propia capacidad de inferencia y sólo entonces se da cuenta de que el único quien verdaderamente puede *ver* es el mismo lector.

Esto es especialmente interesante cuando en dichas descripciones "ocularizadas" Golding subvierte la realidad conocida introduciendo enunciados metafóricos que inducen al lector a imaginar otras formas de realidad.<sup>73</sup> El lector infiere por medio de una serie de índices

<sup>71</sup> Gérard Genette se refiere al monólogo de Benjy, el personaje idiota de la novela de William Faulkner, *The Sound and the Fury* para ilustrar cómo en un relato se pueden disociar los pensamientos de las percepciones físicas de un personaje.

*Nouveau discours du récit*, pág. 85

Genette toma el término "paralipsis" de la retórica clásica y lo utiliza para referirse a los casos en que hay omisiones importantes de pensamientos o acciones del personaje focal en relatos donde predomina el código de focalización interna.

Gérard Genette, *Narrative Discourse, an Essay in Method*, págs. 195 - 196

<sup>72</sup> Según Jost, para definir el concepto de narración es necesario "trazar la frontera entre *narrar* y *ver*. Metodológicamente, no es posible asimilar pura y simplemente la cuestión de *quién ve* a aquello que se denomina en teoría literaria la *focalización*".

François Jost, *L'œil-caméra - entre film et roman*, pág. 21

<sup>73</sup> "La metáfora subvierte la isotopía primaria, establecida por el contexto del enunciado, al introducir otra isotopía virtualmente constituida por el campo semántico, incompatible con el contexto principal, al que pertenecen el o los lexemas alotópicos. La metáfora se define así como la intersección de dos campos semánticos diferentes...".

Laz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción Ficciones espaciales*, págs. 93 y 94

que los hombres nuevos han llegado a la isla (el olor a leña verde quemada, la muerte de la vieja de la tribu, la desaparición de Ha) pero a través de las descripciones focalizadas en Lok, esta inferencia se torna en certeza. Paradójicamente, Lok no se ha dado cuenta de nada todavía. Pero para el lector las metáforas de oscuridad y de sangre en la descripción prefiguran la muerte inminente de los hombres de Neanderthal, y, en la descripción del abedul, la referencia a la caída de agua simboliza la caída del hombre.

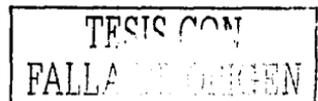
There was a single birch tree that overtopped the other trees on the island, and was now picked out against the moon-drenched sky. It was very thick at the base, unduly thick, and as Lok watched, impossibly thick. The *blob of darkness* seemed to *coagulate* around the stem like a *drop of blood* on a stick. It lengthened, thickened again, lengthened. It moved up the birch tree with slothlike deliberation, it hung in the air high above the island and *the fall*. (79) (Las cursivas son mías)

En la descripción focalizada del abedul, la isotopía /arbórea/ primaria queda establecida por el contexto del primer enunciado, "There was a single birch tree..." Pero la insistencia en el grosor del tronco (*very thick at the base, unduly thick, impossibly thick*) prepara el camino para la aparición de la metáfora *blob of darkness*, y las estructuras en símil *seemed to coagulate and like a drop of blood*, que introducen una isotopía incompatible con el contexto principal.<sup>74</sup> Debido "no sólo a su extraordinario poder de transformación de la

<sup>74</sup> Luz Aurora Pimentel define la isotopía de un discurso como "la coherencia semántica que permite la lectura más o menos uniforme o unívoca. Si en el nivel de la manifestación lingüística se observa, en cualquier enunciado, una diversidad léxica, en el nivel infra-lingüístico, aparece la redundancia de ciertas unidades de significación contextuales o clasesmas, que son las que le dan homogeneidad y coherencia al discurso". *Ibid.*, pág. 89

Ella define la metáfora en términos de una ruptura isotópica; la metáfora se produce cuando en la cadena sintagmática de un texto se introduce un lexema o grupo de lexemas incompatibles con la isotopía general del contexto.

Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, the Role of Metaphor in Narrative Discourse*, Tesis Doctoral, pág.13



realidad, sino a su enorme capacidad de significación sintética<sup>75</sup>, el lector considera dichos enunciados metafóricos como índices negativos de lo que les depara el futuro a Lok y a los suyos. La metáfora del negro cuajarón que parece coagularse como gota de sangre en el árbol es síntesis de un complejo de significación que se podría analizar de la siguiente manera: el objeto de la relación metafórica está oculto, pues desde la perspectiva de Lok la figura en el árbol es un negro cuajarón de sangre. El lector necesita ir más allá de la percepción visual de Lok para ver que la configuración espacial de la metáfora corresponde a la figura de uno de los hombres nuevos que va trepando a un árbol. La posición y el movimiento del hombre son verticales, como el tronco del árbol, y al trepar a éste, la figura del hombre se alarga y se achica, como lo haría un coágulo de sangre si se pudiera deslizar hacia arriba. La metáfora activa la interacción de dos campos semánticos diferentes: la significación fisiológica de la sangre coagulada frente a la significación humana (el hombre que trepa a un árbol) y la oposición macro-genérica inanimado vs. animado, objeto vs. ser humano. "El enunciado metafórico propone una identidad imposible entre ambos campos semánticos, obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido".<sup>76</sup> El lector necesita trascender la interpretación de Lok sobre lo que ve, aplicando su propia experiencia de lo que es la sospecha, el temor, y la hostilidad para considerar al 'otro' de la novela como enemigo, y para transformar el simple hecho de que éste se trepe a un árbol en un ominoso espionaje de su parte.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pág. 74

<sup>76</sup> *Ibid.*, pág. 77

A través de las descripciones focalizadas en Lok, Golding ofrece una forma muy peculiar de ver, una visión de mundo que atribuye al hombre de Neandertal. Las limitaciones inherentes a Lok y los suyos son tematizadas en la descripción por la *interpretación* que hace Lok de los sucesos que observa. Esta interpretación requiere a su vez de una *re-interpretación* de parte del lector, quien debe llenar los espacios vacíos donde se rompen las conexiones del texto narrativo.

Al encontrarse de frente por primera vez con el "otro", Lok observa sus rasgos faciales e interpreta sus movimientos:

The bushes twitched again. Lok steadied by the trees and gazed. A head and a chest faced him, half-hidden. *The man had white bone things above his eyes and under the mouth so that his face was longer than a face should be.* The man turned sideways in the bushes and looked at Lok along his shoulder. *A stick rose upright and there was a lump of bone in the middle.* Lok peered at the stick and things over the face. *Suddenly Lok understood that the man was holding the stick out to him* but neither he nor Lok could reach across the river. He would have laughed if it were not for the echo of the screaming in his head. *The stick began to grow shorter at both ends. Then it shot out to full length again.*  
"Clap!"

His ears twitched and he turned to the tree. *By his face there had grown a twig: a twig that smelt of other, and of goose, and of the bitter berries that Lok's stomach had told him he must not eat.* (106) (Las cursivas son mías)

El lector necesita reinterpretar lo visto por Lok llenando los espacios vacíos en la descripción, efectuando una serie de operaciones de coordinación y combinación.<sup>77</sup> Por ejemplo, "[The] white bone things above his eyes and under the mouth" corresponden a la

<sup>77</sup> Cf. Wolfgang Iser, *op. cit.*, págs. 180-231

frente y la barbilla del *homo sapiens*, y para llegar a esta conclusión el lector debe recurrir a sus conocimientos del mundo sobre las diferencias entre los rasgos faciales del hombre de Neanderthal y del hombre moderno: el primero carecía de frente y de barbilla, a diferencia del segundo. El lector concluye que el rostro del "otro" no se ajusta a la experiencia ni a las expectativas de Lok, porque en esta descripción focalizada el narrador necesita recurrir a la perifrasis "white bone things" para describir estas partes del rostro del hombre moderno que le resultan extrañas a Lok.<sup>78</sup> El lector refuerza esta conclusión al combinarla con la frase causal en la descripción, "so that his face was longer than a face should be", donde Lok compara este rostro con su experiencia y no encuentra una correspondencia.

Inmediatamente después, Lok ve una vara que se alza verticalmente, con un pedazo de hueso en medio y le parece que se alza por voluntad propia: "a stick rose upright and there was a lump of bone in the middle...." El lector debe considerar esta acción como un proceso causado por un agente externo y ver que no se trata de una vara auto-dirigida, sino de un arco y su respectiva flecha con punta de hueso con la que el hombre le apunta para matarlo. Por su parte, Lok cree que el hombre le está extendiendo la vara en señal de ofrecimiento: "Suddenly Lok understood that the man was holding the stick to him...!"; para el lector, la ironía extrema de este enunciado es impactante, pues la interpretación de Lok es totalmente opuesta a la intención del hombre. Lok ve que la vara comienza a acortarse en los extremos: "The stick began to grow shorter at both ends ...."; el lector re-interpreta esta acción como el efecto que

<sup>78</sup> La carencia de un término adecuado para designar al objeto, y el recurso a la circunlocución en la descripción indican que el personaje no tiene el concepto firmemente establecido; este procedimiento contribuye al efecto de 'des-familiarización' del objeto.

Roger Fowler, "How to see through language", pág. 218

resulta de la acción de tensar la cuerda del arco con el objeto de lanzar la flecha. Lok ve la flecha disparada como una ramita que de pronto le ha brotado al árbol: "By his face there had grown a twig..."; para el lector, la incapacidad de Lok para comprender que está siendo atacado es patética, pues sabe que la supervivencia del más apto y la destrucción de los más débiles es sólo cuestión de tiempo.<sup>79</sup> Lok es casi como un "simio [que] aborda con relativa facilidad los objetos que se hallan en su campo visual inmediato, pero experimenta dificultades cuando es necesario operar con elementos de la situación que no entran en su campo visual, siendo incapaz de salirse de los límites de la situación directa y subordinar su comportamiento a principios abstractos".<sup>80</sup>

La primera vez que Lok escucha el lenguaje de los hombres nuevos, los sonidos que éstos emiten al hablar son totalmente incomprensibles para él, pero los similes en la descripción auricularizada a continuación objetivan el efecto que tienen estos sonidos en su conciencia.<sup>81</sup> El lenguaje de los hombres nuevos es incomprensible, complicado y oscuro:

There were ... people coming down from the overhang, their steps careless on the stones. He could hear their speech and it made him laugh. *The sounds made a picture in his head of*

<sup>79</sup> M.A.K. Halliday ha hecho un análisis lingüístico muy interesante de esta descripción focalizada en donde expone su teoría del lenguaje en relación con la visión de mundo de Lok para demostrar que la sintaxis, la semántica y el léxico incorporan preferencias cognoscitivas, teorías implícitas sobre la forma en que el mundo de los hombres de Neanderthal está organizado. Según Halliday, la preponderancia de cierto tipo de estructuras del enunciado en el discurso narrativo indica una forma muy peculiar de ver el mundo. La estructura de transitividad gramatical de las oraciones en esta descripción focalizada está marcada por la ausencia relativa de sujetos animados y de objetos directos de verbos de acción, lo cual indica que en el mundo de Lok no existen los conceptos de causa y efecto; por lo tanto, Lok es incapaz de comprender que el ser humano tiene la capacidad para actuar sobre su medio ambiente, y que puede cambiarlo.

CF. M.A.K. Halliday, "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*"

<sup>80</sup> A. R. Luria, *Lenguaje y Pensamiento*, pág. 11

<sup>81</sup> La descripción auricularizada se ancla en el oído del personaje por medio de un verbo de percepción.

F. Jost, *op. cit.*, pág. 105

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*interlacing shapes, thin and complex, voluble and silly, not like the long curve of a hawk's cry, but tangled like line weed on the beach after a storm, muddled as water.* This laugh-sound advanced through the trees towards the river. (104) Las cursivas son mías)

Lok interpreta los sonidos que emiten los hombres nuevos al hablar, como imágenes pictóricas. Su inteligencia es limitada, pero su imaginación es intensamente metafórica. Debido a la oposición que establece Lok entre el grito del halcón y el lenguaje de los hombres, el lector tematiza y devalúa a éstos, pues hay una suerte de "deslizamiento siléptico" del sentido mediante el cual las características de la voz humana se extienden al hombre como un todo: no se le puede comparar con un halcón, pues para Lok, él, como su voz, es "delgado, caprichoso y tonto". Los hombres nuevos hacen fogatas con leña verde: "It was a coil of yellow and white, the smoke that comes from wet wood or a green branch; no one but a fool or some creature too unacquainted with the nature of fire would use it so unwisely" (57); no saben aprovechar la riqueza de los bosques para alimentarse, así que padecen hambre y tienen la piel pegada a los huesos: "Their legs and arms were stick-thin so that the joints were like nodes in a twig." (Pág. 138) Lok se oculta para observarlos, pero no puede interpretar cuál es el objeto de las múltiples actividades que llevan a cabo en el campamento, y por lo tanto, nada de lo que hacen tiene sentido para él; le parece como si todo fuera producto de un capricho. Por otro lado, no sólo la voz, sino la mente de los hombres nuevos, está "enmarañada como las algas marinas en la playa después de la tormenta, turbia como el agua". Esto sólo se puede constatar en forma retrospectiva al final de la novela cuando Tuami piensa: "I am like the pool.... some tide has filled me, the sand is swirling, the waters are obscured and strange

things are creeping out of the cracks and crannies in my mind." (227)

La risa de los hombres nuevos contrasta violentamente con los alaridos de pánico de Liku, la única niña del grupo de neanderthalenses, cuando es secuestrada por ellos. Lok escucha los gritos, pero en ese momento no puede saber lo que ha sucedido, precisamente por sus limitaciones de inteligencia. En cambio, el lector sabe mucho más que Lok por las pistas que le proporciona el narrador en la descripción auricularizada, especialmente por los símiles que utiliza:

Then among the laugh-sound on this side of the river, Liku began to scream. She was not screaming in anger or in fear or in pain, but *screaming with that mindless and dreadful panic she might have shown at the slow advance of a snake.... The screaming tore him inside.... It was like the noise the horse makes when the cat sinks its curved teeth into the neck and hangs there, sucking blood.* And his senses told him through the screaming that Liku was doing what no man and no woman could do. She was moving away across the river. (105) (Las cursivas son mías)

Las limitaciones conceptuales de Lok son considerables, pero en esta descripción auricularizada las cualidades metafóricas de su pensamiento marcan la pauta para que el lector haga las conexiones pertinentes e infiera lo que ha sucedido. El *homo sapiens*, igual que una víbora venenosa, ha estado avanzando lentamente dentro del territorio de la pequeña comunidad neanderthalense, matando a sus miembros uno por uno sin ser visto. Aquí también se prefigura la muerte de Liku, quien es tan vulnerable como un equino cuando el gato salvaje le hunde los colmillos en el cuello para alimentarse de su sangre. El animal salvaje en este caso es el *homo sapiens*, lo cual queda asentado en la escena culminante en que Lok y Fa

observan desde lo alto de un árbol a los hombres nuevos cuando ocurre el asesinato y la canibalización de Liku.

Este árbol deshojado y muerto pero completamente cubierto de hiedra se yergue a la orilla del río. Lok y Fa se ocultan en la cima para poder ver la isla en medio del río donde habitan los hombres nuevos. Pero a pesar de encontrarse en un lugar paradisíaco, este árbol no es el de la vida, sino de la muerte.<sup>82</sup> Lok no ha podido en ningún momento comprender los sucesos que se han estado llevando a cabo ante ellos; se encuentra fatigado, así que se aburre y le da sueño. Fa lo abraza y le impide ver cuando matan a Liku, y la somnolencia y apatía de Lok contrastan fuertemente con la escena violenta que se desarrolla ante ellos pero que el narrador no describe en ningún momento. Sólo se puede inferir lo que ha sucedido por las actitudes y movimientos de Fa en ese momento, por la lectura retrospectiva de determinadas actitudes y acciones de los hombres nuevos poco antes y, mucho más tarde, por una descripción en focalización externa de Lok al final del décimo-primer capítulo, que examinaremos más adelante. La somnolencia de Lok resulta desesperante dadas las circunstancias. El narrador combina información narrativa con percepciones y procesos mentales:

---

<sup>82</sup> El tema del árbol deshojado o muerto aparece en la tradición judeo-cristiana como el árbol del Paraíso muerto luego del pecado original. Una antigua leyenda inglesa relata que en el Paraíso, Seth vio un gran árbol en medio de una fuente de la cual fluían cuatro corrientes que regaban al mundo entero, pero que tenía el aspecto de un árbol viejo, pues no tenía corteza ni hojas. Seth se dio cuenta de que era el árbol de cuyos frutos habían comido sus padres y que por eso estaba ahora desnudo.  
C.G. Jung, *Psicología y Simbólica del arquetipo*, págs. 169 y 170

Lok yawned and backed down into the hollow of the treetop where he was protected from the sight of the people and their whole camp was nothing but a flicker of reflected light over the trees. He looked up at Fa, *inviting her to sleep* at his side but she did not notice him. He could see her face and *her eyes peering through the ivy and unblinking open*. So concentrated was she that even when he touched her leg with his *she did nothing but went on staring. He saw her mouth open and her breathing quicken. She gripped the rotten wood of the dead trunk so that it crunched and crumbled into wet pulp...* Fa glanced sideways quickly and her face was like the *face of a sleeper who wrestles with a terrible dream...* He tried to see what it was that made her so afraid but when he struggled she held him close and all he could see was the angle of her jaw and *her eyes, open, open for ever, watching*. The flock came back and her body was warm. Lok yielded, knowing that she would wake him when the people slept....He burrowed close, holding, pillowed over the thumping heart with the tight arms round him so that the flock, swarming now in the darkness became a whole world of exhausted sleep. (191) (Las cursivas son mías)

En esta escena, la discreción del narrador llega a un nivel máximo, pues narra exclusivamente lo que Lok percibe, entretrejiendo narración de eventos, percepciones, sensaciones y sentimientos. Pero lo que Lok puede percibir es muy poco; el rostro terrible de Fa, sus ojos clavados en la escena que se desarrolla abajo de ellos y su actitud de inmensa desesperación es lo único que guía al lector para que pueda inferir que la acción que se ha llevado a cabo en el campamento de los hombres nuevos debe haber sido algo verdaderamente espantoso. Debido a un efecto extremo de la focalización interna en esta escena, la información narrativa es mucho muy limitada; es más, está distorsionada por los límites conceptuales de la conciencia focal. Por esto, la descripción de esta escena es oblicua, metafórica y, por decirlo así, especularizada: el lector sólo puede inferir lo acontecido en la

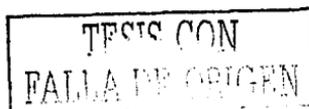
descripción del cuerpo de Fa, quien opera como un espejo (distorsionante) de la escena de canibalización. Algunos críticos han considerado que aquí ha habido elipsis de un hecho importantísimo en la novela: la muerte de Liku, y por este motivo, *The Inheritors* ha recibido críticas negativas: "... las objeciones al método de presentación [en la novela] donde algunos hechos como la muerte de Liku se ocultan, han llevado a algunos críticos a describir el libro como un fracaso por su oscuridad o porque confunde al lector. Desde este punto de vista, Golding parece recibir más respeto por su intención... que por su actuación".<sup>83</sup> Es indispensable señalar que la descripción está focalizada en Lok, quien percibe todos los movimientos y actitudes de Fa, pero no logra interpretarlos, por lo cual no se trata de una elipsis propiamente, puesto que el relato no salta ese segmento de la historia. Se confunde este efecto extremo de focalización interna con la elipsis de un hecho importante, como una anomalía, y no se toma en cuenta la intensidad de sus efectos. Con este procedimiento se invita al lector a participar en la construcción del texto faltante. Así el lector puede experimentar el placer de organizar por sí mismo las redes internas de referencia que lo llevarán a descubrir lo sucedido. La información narrativa tan limitada en esta escena designa un vacío en el sistema general del texto y para llenarlo es necesario que el lector active la interacción de determinadas estructuras textuales. Solamente cuando se lleva a cabo esta interrelación es posible construir el objeto imaginario.<sup>84</sup>

Por un lado, el sentido literal de los enunciados en donde se describe a Fa observando lo que sucede en el campamento de los hombres nuevos adquiere un sentido metafórico

<sup>83</sup> Leighton Hodson, *op. cit.* pág. 52

<sup>84</sup> Wolfgang Iser, *op. cit.* pág. 182

durante una lectura retrospectiva: Después de que los hombres nuevos han asesinado a casi todos los integrantes de la tribu de hombres de Neanderthal y, al final del décimo-primer capítulo en la descripción narrada en focalización externa, Lok busca desconsolado en dicho campamento ya abandonado algún vestigio de los suyos y tiente el suelo con su pie encontrando la muñeca con que jugaba Liku y un pequeño hueso blanco: "*Out of the churned-up earth the right forepaw picked a small, white bone.*" Dada la condición de hambruna que prevalecía entre los hombres nuevos al no tener con qué alimentarse, es posible inferir que mataron y se comieron a Liku, y que el pequeño hueso haya sido de ella. Durante dicha lectura retrospectiva, los siguientes enunciados de la escena de Lok y Fa en el árbol, por lo tanto, adquieren otro significado: "*He saw her mouth open and her breathing quicken. She gripped the rotten wood of the dead trunk so that it crunched and crumbled into wet pulp.*" El lector puede ahora interpretar la boca abierta y la respiración rápida de Fa como paralelo del terror de Liku en el momento en que va a ser muerta. Los lexemas que pertenecen a la isotopía /arbórea/ establecida desde el principio de la secuencia pierden su sentido unívoco y adquieren otro, muy diferente y macabro durante una segunda lectura. A partir del adjetivo *dead* en "the dead trunk" ninguno de los lexemas subrayados podrá leerse en forma unívoca en la isotopía arbórea, de modo que este nivel denotativo de la diégesis queda prácticamente oculto. Debido a las pistas que ha proporcionado el narrador, que ya hemos mencionado, y durante una lectura retrospectiva, el lector activa un contenido isotópico coherente que se opone a la isotopía principal y que constituye una secuencia paranarrativa capaz de proyectar coordenadas espacio-temporales propias que perturban y transforman las de la diégesis



principal.<sup>85</sup> El tronco al que se aferra Fa en su desesperación se puede interpretar también como el tronco del cuerpo humano de Liku, golpeada y muerta por los hombres nuevos: *"crunched and crumbled into wet pulp."*

Por otro lado, después de que los hombres nuevos capturaron a Liku y la encerraron en una choza, y poco antes de desarrollarse la escena que Fa ha presenciado, Lok y ella habían observado una serie de actitudes y acciones de parte de Marlan, el viejo líder de la tribu, y los suyos. Acababan de sorprender al viejo devorando un trozo de carne que Fa y Lok habían arrojado al campamento para que alimentaran a Liku. En este momento los hombres nuevos comienzan a gritar, furiosos; lo que Lok y Fa observan es que Vivani les da a beber un líquido que "orinaba un animal", "They... brought the hollow pieces of wood and the animal on the fat woman's shoulder made water into them;" con esta bebida (más adelante nos enteramos que es alcohólica cuando Lok y Fa se emborrachan con los restos de la misma al final del capítulo 10) la gente del grupo se calma por un momento, pero de pronto una mujer se enfrenta al viejo: "She screamed up at the old man, she rubbed her belly, she held out her breasts for him to look at, she spat at him." El grupo se enardece nuevamente, y el viejo trata de quitarle el bebé neanderthalense a Vivani, pero ella le da un mordisco. Finalmente, el viejo apunta el dedo índice hacia la choza donde se encuentra presa Liku. Lok y Fa no son capaces de dar una interpretación lógica a lo que ven, pero el lector sí. Puesto que todos padecían hambre y el

---

<sup>85</sup> LAZ Aurora Pimentel ha llamado a esta dimensión paranarrativa *narración metafórica*, propiedad específica de algunos textos narrativos en los que el proceso de metafóricación produce significación en dos niveles: el de la manifestación lingüística, y el de la organización del texto.

viejo se había escondido para comer, se enfurecieron, y al no calmarse con la bebida que les dio Vivani, el viejo propuso el sacrificio del bebé, pero al negarse Vivani, sólo les quedó comerse a Liku. Por esto, y por todo lo anterior, el lector infiere que aquello que presenció Fa y Lok no pudo ver fue el asesinato y canibalización de Liku. La somnolencia, la apatía y la inocencia de Lok contrastan fuertemente con la crueldad y la maldad del *homo sapiens* tal como el lector la intuye.

La forma en que Lok percibe a Vivani cuando la ve por primera vez es muy significativa, pues también refuerza nuestras inferencias respecto al destino de Liku. Hay dos descripciones focalizadas en Lok en las que Vivani aparece como una bella pero mortífera flor del mal. La primera cuando desembarca de una canoa acompañada de Tuami y de otras dos mujeres (A), la segunda en su *toilette* cuando peina su cabellera sentada en la orilla del río (B):

- A. Her hair gleamed *black* and was arranged round the *bone white* of her face *like the petals of a flower*. Her *shoulders and breasts* were *white* startlingly *white* by contrast.... (151) (Las cursivas son mías)
- B. The fat woman came down to the water.... She lifted her arms to the back of her head, bowed, and began to work at the pattern in her hair. All at once the *petals* fell in *black snakes* that hung over her *shoulders and breasts*. She shook her head *like a horse* and the *snakes* flew back till they could see her *breasts* again. She took thin *white* thorns out of her head and put them in a little pile by the water. Then she felt in her lap and picked up a piece of *bone* that was divided *like the fingers of a hand*. She lifted *the hand* and passed *the bone* *fingers* through her *hair* again and again till *the hair* was no longer *snakes* but a *fall* of shining *black* and the *white* line lay neatly along the top. (154) (Las cursivas son mías)

En estas dos descripciones podemos reconocer una figura semántica, pues existe un arreglo de elementos local y particular que se reconoce gracias a que se repite. La figura de Vivani en la primera descripción se replica en la segunda, dando lugar a una configuración descriptiva.<sup>86</sup> En ambos fragmentos el tema descriptivo se anuncia al principio: "el pelo de Vivani" y "Vivani peinándose", y en ambos el contenido de la descripción es similar pues los lexemas del primero se repiten en el segundo: el color negro de la cabellera de Vivani peinada semejante a los pétalos de una flor, que contrasta con los hombros y los pechos blancos de la mujer.

Pero en el segundo fragmento se han introducido una serie de tropos que no se encuentran en el primero, que nos permiten visualizar a Vivani como una siniestra flor carnívora. La realidad intertextual se encuentra en el mito de Perseo y en algunos poemas de *Las flores del mal* de Baudelaire, como veremos más adelante. Todos los lexemas alotópicos que constituyen las diversas metáforas que aparecen en distintos puntos de este fragmento tienen la misma filiación semántica y establecen un trayecto isotópico coherente que se opone a la isotopía principal.

En la activación de la segunda isotopía reside el potencial de diseminación del significado que es tan característico de la metáfora a nivel discursivo. Una vez que la segunda isotopía se define, puede haber una acción recíproca en diferentes puntos del texto, entre los dos campos semánticos, que genera... una constelación completa de significados

---

<sup>86</sup> El concepto de *configuración descriptiva* es de Luz Aurora Pimentel quien lo define como una descripción que se presenta al lector como un sistema en cuyo interior "con frecuencia aparecen ciertas particularidades del objeto descrito en la forma de un conjunto ordenado, más o menos autónomo. Se trata de un arreglo de semas o partes, local y particular... una disposición de rasgos semánticos que produce una especie de 'figura' y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto.

Luz Aurora Pimentel, op. cit, pág. 72

metafóricos, al mismo tiempo que produce un complejo efecto de significado.<sup>87</sup>

En el segundo fragmento se lleva a cabo un proceso de metaforización al nivel discursivo o transfrástico llamado metáfora hilada precisamente porque al nivel de la manifestación, la segunda isotopía aparece en forma intermitente y discontinua.<sup>88</sup>

En el nivel denotativo o no metafórico del segundo fragmento se trata de Vivani en su *toilette* peinando su negra cabellera con un peine hecho de hueso. Pero en éste fragmento se introducen una serie de metáforas que no se encuentran en el primero, y que nos llevan a visualizar a Vivani como una hermosa pero perversa flor carnívora. Vivani no es, como su nombre lo indica, un personaje relacionado con la vida, sino con la muerte. La descripción propone como metáforas explícitas los pétalos de una flor que a su vez caen cual negras víboras sobre los hombros y pechos blancos de Vivani, y los dedos de hueso que ella pasa por su cabellera. El proceso de metaforización en este segundo fragmento como hemos dicho, se denomina metáfora hilada, pues este proceso rebasa los límites de la oración y opera a nivel discursivo o transfrástico con una alternación constante entre los lexemas alotópicos e isotópicos.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, the Role of Metaphor in Narrative Discourse (Tesis Doctoral)*, pág. 42

<sup>88</sup> Recordemos que la metáfora subvierte la isotopía primaria establecida por el contexto del enunciado al introducir otra isotopía incompatible con el contexto principal.

La metáfora hilada constituye un fenómeno discursivo en el cual hay una alternación constante entre lexemas isotópicos y alotópicos. "Debido a que todos los lexemas alotópicos que constituyen las diversas metáforas, y que aparecen en distintos puntos del texto, tienen la misma filiación semántica, tienden todos ellos a establecer un trayecto isotópico coherente, que se opone en bloque a la isotopía principal. Se percibe por ello esta segunda isotopía como un continuo semántico coherente".

Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, pág. 99

<sup>89</sup> Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, The Role of Metaphor in Narrative Discourse (Tesis Doctoral)*, pág. 43



La isotopía /mortífera/ por así llamarla, se activa a partir de los lexemas black... petals... of a flower, black snakes y piece of bone... divided like the fingers of a hand, bone fingers. En el primer fragmento (A) el símil "like the petals of a flower" introduce una isotopía diferente, /vegetal/ que se opone a la isotopía primaria /humana/ establecida por el contexto, pero en el segundo fragmento (B), los pétalos de pronto se toman en negras víboras que caen sobre los pechos blancos de Vivani, "the petals fell in black snakes...", introduciendo una isotopía /animal/ que se opone, a su vez, a la isotopía vegetal recién introducida; el peine de hueso que Vivani pasa por su cabellera se compara con los huesos de una mano en el símil "like the fingers of a hand"; este símil y la metáfora "the bone fingers" reestablecen una isotopía humana pero ahora con características macabras. La metáfora hilada crea un espacio pseudo- diegético que llega a ocupar un primer plano en la atención del lector. El segundo trayecto isotópico en la metáfora hilada genera una "verdadera secuencia paranarrativa capaz de proyectar coordenadas espacio-temporales propias que [perturban] y [transforman] las de la diégesis principal".<sup>90</sup>

Otra particularidad que orienta la lectura del texto y contradice la lectura lineal, como ya lo hemos señalado, es la intertextualidad. Para identificarla, es indispensable que exista la percepción por parte del lector de relaciones entre la obra de la cual se trate y otras que la han precedido o seguido. Estas otras obras constituyen el intertexto de la primera. La percepción de estas relaciones es uno de los componentes de la literariedad de la obra. Podemos ver que la descripción de Vivani tiene un intertexto por reminiscencia temática en la figura de Medusa, la reina de las gorgonas en el mito de Perseo. Esta figura se caracteriza por la

<sup>90</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción Ficciones espaciales* págs. 99 y 100

paradoja en relación con las diversas interpretaciones que se le han dado a lo largo de los siglos. La cabeza de Medusa es al mismo tiempo un símbolo de la ambigüedad y la representación del aspecto más significativo de lo sagrado; lo anterior se confirma con su mirada hipnotizante que oculta el secreto de lo sagrado, y su cabeza poblada de serpientes, seres míticos particularmente ambiguos.<sup>91</sup> De acuerdo con los textos más antiguos, Medusa es la representación del "otro" en virtud de su diferencia absoluta y terrible.<sup>92</sup> Las negras serpientes de los cabellos de Vivani constituyen el punto de articulación con el texto mítico: Vivani, como Medusa, es la representación del "otro". Ella fascina y aterroriza al mismo tiempo. Lok la observa en su "toilette", magnetizado, y más tarde él y Fa quedan fascinados e intrigados al observar el acto sexual entre ella y Tuami lleno de salvajismo y ferocidad, como un combate en el que se usan garras y dientes, y el beso es un mordisco; también, les aterroriza el hecho de que los "otros" se alimentan con carne humana.

Por otro lado, la figura de Perseo, héroe mitológico, hijo de Zeus y Dánae, es subvertida por Golding al utilizar al humilde Lok como figura análoga, quien observa a Vivani sin ser visto por ella. Perseo es un héroe de filiación divina quien, acatando el oráculo, busca destruir en Medusa al espíritu negativo, a la perversión en sí mismo.<sup>93</sup> Nadie podría

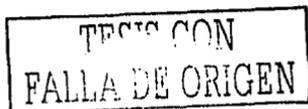
<sup>91</sup> En Egipto, la serpiente es Aton, el generador de la vida, en Grecia es Ouroboros, la matriz del Zodíaco. Pero en el simbolismo cristiano es una imagen del mal que se manifiesta como el Seductor y Tentador.

<sup>92</sup> "El mito de Perseo conserva la memoria de conflictos entre hombres y mujeres durante la transición de una sociedad matriarcal a una patriarcal. Las mujeres utilizaban la máscara de la Gorgona para mantener a los hombres a una sana distancia de las ceremonias sagradas y los misterios reservados a las mujeres. Las batallas entre los sexos no se resolvieron pronto y lo femenino continuó siendo fuente de temor para los hombres y la asociación de la mujer con la figura de Medusa evocaba un aspecto del sexo femenino que era al mismo tiempo fascinante y peligroso".

Camille Dumoulié, "Medusa", pág. 782

<sup>93</sup> *Ibid.*, pág. 779

<sup>94</sup> Cf. Paul Diel, "Perseus", págs 86-95



estar más ajeno a esto que Lok, un ser que no es capaz siquiera de comprender lo que ve.

*Las flores del mal* de Baudelaire constituyen otro intertexto que nos parece interesante. Nuevamente, el punto de articulación entre el texto de Golding y el de Baudelaire es la cabellera de Vivani semejante a negros pétalos que la definen como una flor maligna; los pétalos caen como negras víboras sobre sus hombros y pechos blancos. Sus cabellos son, recordando el poema de Baudelaire, "comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés / au bout de leurs bâtons agitent en cadence."<sup>94</sup> Las negras serpientes de sus cabellos constituyen el punto de articulación con el texto bíblico. Vivani es como una Eva desnuda en el Paraíso y las serpientes de sus cabellos representan la serpiente del Jardín de Edén; son un símbolo del Mal que ha tentado y corrompido a Vivani. Su ignorancia en materia de alimentos que el bosque le ofrece, la lleva a ella y a los suyos a alimentarse de carne humana. El salvajismo y la ferocidad de su encuentro sexual con Tuami contrastan con el amor y la ternura de las relaciones sexuales entre Lok y Fa. Vivani se sienta a la orilla del río a peinar sus cabellos, como diría Baudelaire, "después de una comida nocturna y terrible".<sup>95</sup> Pasa

<sup>94</sup> Charles Baudelaire, "Spleen et Idéal" poema no. XXVII en *Les Fleurs du Mal*, págs. 41 y 42

La figura de Medusa y el mito de Perseo constituyen a su vez el intertexto de éste y otros poemas de Baudelaire ("La chevelure", "La serpent qui danse") pues en ellos el poeta ilustra la fascinación peligrosa ejercida por la mujer con su mirada mortífera y su cabellera misteriosa.

<sup>95</sup> En su poema "Delphine et Hippolyte" Baudelaire se refiere a relaciones sexuales feroces y terribles caracterizadas por el egoísmo y la falta de amor. "... je souffre et je suis inquiet/comme après un nocturne et terrible repas/."

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, pág. 171

La imagen de Vivani en la metáfora hilada contrasta irónicamente con el sentir del poeta expresado en el símil "... comme après un nocturne et terrible repas" pues en la novela Vivani literalmente devora a Liku y fornicación en forma feroz y sangrienta. Pero contrariamente al poeta, su conciencia está tranquila y puede dedicarse a su *toilette*.

por su cabellera un peine semejante a los huesos de los dedos de una mano humana, lo cual realfirma las inferencias del lector en cuanto a la suerte de Liku.

### *La otra cara de la moneda*

Al final del capítulo once el código de focalización cambia repentinamente y a Lok se le enfoca sólo desde afuera durante unas cuantas páginas. Lo interno está oculto ahora y el cuerpo de Lok se erige como una barrera para el lector. Se rompe la perspectiva a la que el lector se había acostumbrado y que ha condicionado sus reacciones hacia Lok, el personaje focal, y el mundo narrado. Sobre todo, puesto que la focalización interna se ha mantenido fija desde el principio, ha "desaparecido la división sujeto-objeto, esencial para todo proceso cognitivo y perceptivo" de modo que el lector ha sentido, por así decirlo, fluir en su mente los pensamientos, sentimientos y percepciones del otro, en este caso del personaje, y de este modo ha tenido acceso a nuevas experiencias, identificándose con éste.<sup>96</sup> Al enfatizar el aspecto físico de Lok, Golding nos lleva a analizar sus actitudes, sus gestos, sus movimientos y sus expresiones faciales. Este procedimiento hace mucho más obvia la ausencia de descripción de su vida psíquica. Perdemos de pronto la "bella infatuación... la intensidad del esfuerzo creativo que significa introducimos dentro de la piel del otro... del acto de posesión de un ser por parte de otro en su forma más completa".<sup>97</sup> Se interrumpe la secuencia de imágenes que el lector se ha formado del personaje y se le obliga a descartarlas y a reemplazarlas por otras muy diferentes, pues el narrador presenta a Lok en focalización

<sup>96</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication from Bunyan to Beckett*, págs. 153 y 154

<sup>97</sup> Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, pág. 37

externa mostrándolo desde afuera mientras contempla la terrible escena en que Fa es arrastrada hacia su muerte por el tronco del árbol que se desliza hacia la enorme caída de agua:

The red creature stood on the edge of the terrace.... It began to sidle along the path, crouched, its long arms swinging, touching.... It moved faster, broke into a queer loping run that made the head bob up and down and the forearms alternate like the legs of a horse.... (216 y 217)

Con la muerte de Fa y, visto desde afuera, como consecuencia de la focalización externa, Lok queda reducido a una criatura que carece de nombre y de personalidad; a partir de este momento el narrador se refiere a éste con el pronombre neutro "it". El lector no tiene ya acceso a sus pensamientos y ahora la descripción se centra precisamente en su apariencia física. Lok es descrito como un antropoide cuyo aspecto físico y movimientos simiescos se ven desde afuera como si se tratara de un espécimen en observación. La posibilidad de identificación del lector con este personaje queda negada pues el cambio de focalización hace obvio lo absurdo de semejante identificación, sobre todo porque esta nueva imagen de Lok se proyecta implícitamente sobre la imagen preconcebida que tiene el lector de lo que es un ser humano. No obstante, ambas perspectivas se transforman en "reflectores recíprocos". El hecho de que estas perspectivas se hayan yuxtapuesto subraya sus afinidades y diferencias.<sup>98</sup> Ambas posiciones del narrador interactúan, lo cual da lugar a una transformación recíproca,

<sup>98</sup> Wolfgang Iser. *The Act of Reading*, pág. 197

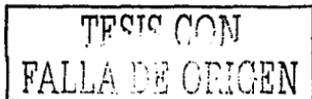
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

hermenéutica por naturaleza. En otras palabras, esta transformación permite una variedad de respuestas según el lector del que se trate. Las diferencias en la interpretación no surgen de las estructuras en sí, sino de las diferentes ideas y experiencias evocadas en el repertorio del lector.<sup>99</sup> Se ha abierto un abismo entre esta criatura vista desde una perspectiva tan fría e impersonal y el Lok juguetón y simplón pero tan humano que el lector ha llegado a conocer desde adentro. Sin embargo, la imagen de Lok como un pequeño antropoide peludo lo disminuye tanto, que el lector reacciona apasionadamente: "Surge en nosotros... un sentimiento de profunda compasión y de pérdida mucho más poderoso... de lo que pudiera haberse logrado mediante alguna otra forma de recurrir a nuestros sentimientos".<sup>100</sup> Precisamente por esto la escena en la cual Lok encuentra la muñeca llamada "pequeña Oa", perteneciente a Liku (después de haber identificado un hueso de ésta última entre las cenizas del campamento de los homo sapiens) resulta sumamente conmovedora:

The creature stood and the splashes of moonlight stirred over it. The eye-hollows gazed not at the bone but at an invisible point towards the river. Now the right leg began to move. The creature's attention seemed to gather and focus in the leg and the foot began to pick and search in the earth like a hand. The big toe bored and gripped completely buried in the churned soil. The foot rose, the leg bent and presented an object to the lowered hand.... It was a root, old and rotted, worn away at both ends but preserving the exaggerated contours of a female body. (219)

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 201

<sup>100</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 110



En este punto el lector se da cuenta de que esta secuencia constituye la inversión irónica de una secuencia anterior que aparece en el tercer capítulo de la novela. Estas dos secuencias separadas por una considerable distancia textual parecen estar programadas para leerse conjuntamente pues existen determinadas similitudes semánticas y temáticas que funcionan como nexos que conectan ambas secuencias. La ironía reside en que la situación en la primera secuencia es totalmente distinta a ésta, pues se trata de un momento en que se encuentran departiendo con alegría y el "otro" todavía no ha irrumpido en su mundo. Lok aprovecha la ocasión para divertirlos y, como aquel que siempre cuenta el mismo chiste, dice:

"I have a picture \_\_\_\_"

Then the people laughed too because this was Lok's picture, almost the only one he had, and they knew it as well as he did.

"\_\_\_\_ a picture of finding the little Oa."

Fantastically the old root was twisted and bulged and smoothed away by age into the likeness of a great-bellied woman.

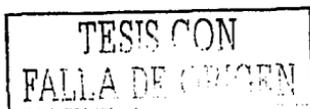
"I \_\_\_\_ am standing among the trees. I feel. With this foot I feel \_\_\_\_" He mimed for them. His weight was on his left foot and his right was searching in the ground. " \_\_\_\_ I feel. What do I feel? A bulb? A stick? A bone?" His right foot seized something and passed it up to his left hand. He looked. "It is the little Oa!" Triumphantly he sunned himself before them. "And now where Liku is there is the little Oa." (33)

La ironía se construye en retrospectiva pues al lector se le obliga a ver a Lok en la figura del antropoide enfocado desde afuera en el momento en que encuentra la Pequeña Oa y descubre que Liku ha muerto. Hasta poco antes del penúltimo capítulo el lector ha venido construyendo una respuesta imaginativa y detallada de la vida de 'the people' y se ha dado cuenta de cómo pensaban, cómo sentían y cómo desarrollaron una religión y un modo de ver la vida y la muerte en forma tan humana, pero al mismo tiempo tan diferente. Lo anterior nos impide percibir la nueva imagen de Lok fuera de ese contexto. Lok y los suyos tenían una

religión matriarcal y concebían la vida como un acto de creación continua de parte de la Gran Oa, divinidad femenina cuya fuerza vital se transmitía a las mujeres y las hacía misteriosas e intocables. La muñeca inseparable de Liku, una vieja raíz torcida cuyos contornos exagerados la hacían parecer una mujer de abultado vientre, era llamada 'Pequeña Oa'. Por eso cuando Lok la hace de mimo gracioso frente a su gente les dice: "Donde está Liku, ahí está la Pequeña Oa". La actuación en mímica para divertir a su público moviendo una pierna y los dedos prensiles de su pie, hurgando en la tierra para encontrar a la Pequeña Oa, se torna en la secuencia en focalización externa en una búsqueda y un hallazgo patéticos. Además, durante su actuación Lok repite la frase "I feel" varias veces, lo cual adquiere un significado adicional cuando el lector compara ambas secuencias debido al valor polisémico del lexema "feel". Lok no solamente puede sentir o tocar los objetos físicos, sino que es capaz de sentir un auténtico dolor moral por la pérdida de la niña.<sup>101</sup> El lector se ve en la necesidad

<sup>101</sup> "Puesto que el texto no marca explícitamente la conexión, es el fenómeno de la lectura retrospectiva lo que efectúa la articulación metafórica de las dos secuencias. La lectura de ambas en conjunción añade una nueva dimensión de significado a la segunda al mismo tiempo que corrige, revaloriza y expande el significado de la primera".

Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la Recherche du Temps Perdu*, pág. 44



de establecer por sí mismo toda una red de relaciones internas para acercarse a la visión global que le ha sido negada por los códigos de focalización que se excluyen mutuamente. Pero ahora Golding le presenta a través de otra descripción una imagen aún más sorprendente: el hombre de Neanderthal tan humano como el hombre actual, con la misma capacidad para sufrir y llorar. Se trata de una descripción en focalización externa de Lok llorando en silencio, con el único hueso de Liku que ha quedado entre las cenizas del campamento en una mano y con la Pequeña Oa en la otra.

There was light poured down over the cheek-bones and the wide lips and there was a twist of light caught like a white hair in every curl. But the caverns were dark as though already the whole head was nothing but a skull....

There was light now in each cavern, lights faint as the starlight reflected in the crystals of a granite cliff. The lights increased, acquired definition, brightened, lay each sparkling at the lower edge of a cavern. Suddenly, noiselessly, the lights became thin crescents, went out, and streaks glistened on each cheek. The lights appeared again, caught among the silvered curls of the beard. They hung, elongated, dropped from curl to curl and gathered at the lowest tip. The streaks of the cheeks pulsed as the drops swam down them, a great drop swelled at the end of a hair of the beard, shivering and bright. It detached itself and fell in a silver flash, striking a withered leaf with a sharp pat. (220)

Una experiencia tan común y tan humana como lo es el llanto se convierte en "uno de los momentos más trágicos del relato contemporáneo".<sup>102</sup> La congoja de Lok

<sup>102</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 112

es la muda congoja de la bestia. Pero al mismo tiempo, esos hilos luminosos que chorrean convirtiéndose en gotas de agua que ruedan por los rizos de la barba de Lok, "lo muestran por un momento como aquel fantasma de barba negra y plateada, el padre de Hamlet, clamando venganza en la noche. Lok es, después de todo, un Rey que ha fallado a su Pueblo".<sup>103</sup>

Mediante un proceso de des-familiarización utilizado también con éxito en *Pincher Martin* y en *The Spire*, Golding no se refiere al llanto de Lok en sí, sino que lo describe, forzando al lector a *leer* y no sólo a *reconocer*, haciéndolo ver como si fuera por primera vez, no a un antropoide, sino a un hombre que llora. De padre y compañero amoroso que era, Lok se ha convertido en un guiñapo cuyo único destino es la muerte. El último de los neanderthalenses regresa a su caverna para tenderse en el suelo y morir, y el impacto emocional que esto causa en el lector es brutal.

### *Quiénes son los herederos*

Hasta este punto el lector ha podido ver mucho más allá de lo que estas criaturas han podido percibir sobre el *homo sapiens* pero, irónicamente, no todo. Hay que recordar que el lector ha actualizado durante casi once capítulos diversas situaciones y se ha adentrado en la conciencia del protagonista. Se ha visto forzado a someterse a experiencias completamente desconocidas y su impacto le ha creado una tensión que exige una liberación. Esto es lo que parece prometerle el décimo segundo y último capítulo de la novela, en donde el narrador adopta una nueva perspectiva y penetra por primera vez dentro de la conciencia de Tuami, el líder incipiente de los hombres nuevos.

---

<sup>103</sup> Barbara Everett, "Golding's Pity" pág. 117

Con la proyección de los recuerdos de Tuami el lector se entera de su modo de pensar, de su pasado y de sus motivaciones: Marlan, el viejo líder de la tribu, ha robado la bella Vivani a otra tribu, y ha obligado a los suyos a huir con él. Tuami, más joven y fuerte, también desea a Vivani y urde un plan para matar a Marlan; sólo espera el momento adecuado tallando y afilando un cuchillo de marfil. Marlan, Tuami y su gente han proyectado sus temores y supersticiones sobre la especie de Lok. Ven en estos seres primitivos a demonios temibles de quienes deben huir ya que, según creen, su existencia está amenazada por ellos. No se han dado cuenta de que prácticamente han acabado con estos seres, pues sólo queda el bebé neanderthalense a quien Vivani por un capricho decide llevar consigo.

Ciertamente las reflexiones de Tuami proporcionan un eslabón directo con el mundo des-intelectualizado e impresionista de Lok. Es más, la inversión irónica adquiere su máxima expresión cuando el lector se da cuenta de que los verdaderos "demonios" homicidas y crueles son ellos, los hombres nuevos. El lector ha tenido que establecer por sí mismo toda una red de relaciones internas para ver que al mismo tiempo que Golding enfatiza lo externo en la conducta de Lok, también ilustra la situación de Tuami, quien al no saber lo que los otros sienten y piensan, desconfía de ellos y, ahora, los "otros" son Lok y los suyos.

No obstante, las expectativas del lector para obtener la visión global que le ha sido negada por los códigos de focalización que se excluyen mutuamente en los capítulos anteriores, se ven frustradas al principio. Tuami es un hombre con facultades mentales plenamente desarrolladas, con un pensamiento lúcido y complejo, abstracto e imaginativo, pero al reflexionar sobre sí mismo no logra estabilizar su propia identidad, sino que resalta la enorme ambigüedad que invade su yo interno; no disipa las dudas del lector, sino que las

aumenta, de modo que las tensiones provocadas en el lector se exacerbaban.

Tuami se encuentra sentado en la proa de su embarcación al amanecer, contemplando los pocos hombres y mujeres de su tribu que han quedado después de la frenética huida. El narrador adopta la perspectiva de este protagonista, su modo de pensar y de sentir:

He thought bitterly of the great square sail they had left bundled up in that last mad hour among the mountains; for with that and the breeze through the gap he need not have endured these hours of strain. He need not have sat all night wondering whether the current would beat the wind and bear them back to the fall while the people or as many as were left of them slept their collapsed sleep....

He tried to perform a calculation in his aching head, tried to balance the current, the wind, the dug-out, but he could come to no conclusion....

I am like the pool, he thought, some tide has filled me, the sand is swirling, the waters are obscured and strange things are creeping out of the cracks and crannies in my mind. (223, 224 y 227)

A pesar de la confusión que sufre, Tuami se esfuerza por calcular la velocidad de su embarcación y el ángulo de las olas formadas por ésta al hendir las aguas del río, lo cual demuestra un grado de desarrollo evolutivo mayor del que se requeriría para cortar árboles y empujar objetos pesados hacia arriba por la ladera de las montañas. Su confusión se relaciona con la situación límite en que se encuentra, pues es él quien tiene que salvar a la gente de su tribu de los "demonios" del bosque, equilibrando las fuerzas de la corriente, el viento y la embarcación; tiene que determinar cuáles medios servirán mejor sus propósitos, ya sea las velas dobles que han traído consigo (han olvidado otras velas mejores en su apresurada huida), ya sea remando a contra corriente con las pocas fuerzas que les quedan. Tuami, el

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*homo sapiens*, está huyendo de su propia oscuridad interior al tiempo que, atemorizado, mira hacia atrás, hacia el bosque de la inocencia, el recuerdo del cual "puede ser el germen del ogro en la tradición popular". El epígrafe wellsiano del principio cumple una función irónica en retrospectiva al final de la novela.

Los cálculos que Tuami se esfuerza por llevar a cabo se narran en psiconarración consonante y el narrador adopta el estilo de pensar del personaje: "... la complejidad de los procesos mentales relacionados con la decisión de cómo escapar de aquello que [Tuami] percibe como una muy clara amenaza a su vida es evidentemente de un orden diferente de aquellos procesos mediante los cuales [Lok y los suyos] reconocían que había peligro, y el estilo narrativo de Golding se ajusta a esa diferencia".<sup>104</sup>

En este último capítulo, el narrador entretiene psiconarración, percepción narrada y monólogo narrado, imbricándolos de tal forma que es difícil separar las modulaciones narrativas para analizarlas por separado. Lo que destaca en cuanto al lenguaje con que Golding narra el pensamiento de Tuami es que éste parece pensar tal como lo podría haber hecho un marino moderno. Es más, parecería que Golding, el autor, se hace presente en determinados momentos haciendo que su personaje utilice términos náuticos tal como lo habría hecho Golding, el marino.<sup>105</sup> El discurso de Tuami está salpicado de frases cuya filiación náutica no deja de sorprender dentro del contexto de la novela: "... the double sheets

<sup>104</sup> Marie Nelson, "Two narrative modes, two modes of perception: the use of the instrumental in Golding's *The Inheritors*", pág. 312

<sup>105</sup> Golding fue un marino consumado durante toda su vida; además, sirvió en la marina de su país durante un tiempo.

Cf. "William Golding talks to John Carey, a tribute on his 75<sup>th</sup> birthday", págs. 180 y 181

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

that led aft here to the belaying pins were moving together..." "A fair wind, steerageway... what more could a man want?" "Foward there under the sail was what looked like lower land...." "Those two on the port side amidships made a tent for Vivani...." No obstante, esto no parece restarle cualidades miméticas a la forma como Golding narra el discurso de Tuami, pues éste representa al precursor del hombre actual, por lo cual se adelanta a su tiempo y se proyecta hacia el futuro: "... la embarcación misma, los cálculos de navegación, la mente del timonel apuntan en línea recta hacia el futuro...".<sup>106</sup>

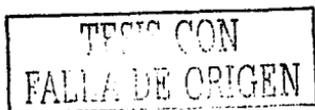
Tuami reconoce que han llegado a un nuevo nivel de experiencia, un nivel aterrador en cuanto a la naturaleza del mundo y de los seres humanos: "... it seemed as though the portage... from the forest to the top of the fall had taken them to a new level not only of land, but of experience and emotion. The world with the boat moving so slowly at the centre was dark amid the light, was untidy, hopeless, dirty" (225). Al extender la ilusión óptica a nivel de símbolo, Golding parece señalar que a mayor intensidad de luz, mayor oscuridad existe; a mayor inteligencia, mayor ceguera. El hombre moderno proyecta su propia oscuridad hacia afuera, se engaña a sí mismo y después trata de destruir lo que su fantasía ha creado.<sup>107</sup>

El odio que Tuami siente hacia Marlan, el viejo líder que los ha llevado a la huida insensata se puede considerar en términos de su capacidad de analizar las motivaciones humanas y de prever sus consecuencias.

He looked at Marlan, hating him and thought of the ivory dagger that he had been grinding so slowly to a point. Marlan sat facing aft, his legs stretched in the bottom, his head resting against the mast. His mouth was open and his hair and beard

<sup>106</sup> Mark Kincaid-Weckes et al., *op. cit.* pág. 52

<sup>107</sup> Virginia Tiger, *William Golding, the Dark Fields of Discovery*, pág. 86



were like a grey bush. Tuami could see in the growing light how strength had gone out of him. There had been lines before round the mouth, deep channels from the nostrils downwards but now the face behind the hair was not only lined but thin....

Even so to watch Marlan's face and intend to kill him was daunting. (226)

Aquí la psiconarración en la primera oración se funde con la percepción narrada que predomina en casi todo el párrafo; el mundo interno de Tuami se amalgama con el mundo externo, de modo que la ilusión de proximidad del lector con este último se intensifica. La percepción narrada cede el lugar a la psiconarración en la última oración, pero como la descripción de Marlan tiene un significado profundamente subjetivo para Tuami, la psiconarración adquiere un significado adicional en: "Even so, to watch Marlan's face and intend to kill him was daunting." Su percepción de Marlan como un viejo exhausto e inerme introduce una presuposición moral. Aunque Tuami se halle decidido a matar a Marlan con el puñal de marfil que ha elaborado con ese propósito y aunque en la percepción narrada no haya nada explícito que indique sus sentimientos, la yuxtaposición de la percepción narrada con la psiconarración establece una relación de causa y consecuencia: Marlan se ve viejo, cansado y vulnerable; pretender matarlo arredra a Tuami.

Poco a poco los temores de Tuami se disipan y su odio hacia Marlan va desapareciendo. Cuando comienza el deshielo en las montañas, se escucha un fuerte ruido como de trueno que reverbera en el agua y que anuncia una nueva estación, una nueva época. El bebé neanderthalense, el pequeño "diablo" como los hombres nuevos lo llaman, trepa sobre Vivani y se apresura a ocultarse entre las pieles que la cubren. El temor de la gente nueva se disuelve en risa liberadora de tensión:

The noise from the mountains was dying away. The people, released as if a lifted weapon had been lowered, turned their relief and laughter on the devil. They shrieked at the struggling lump. Vivani's back was arched and she was writhing as though a spider had got inside her furs. Then the devil appeared, arse-upward, his little rump pushing against the nape of her neck. Even the sombre Marlan twisted his weary face into a grin. (232 y 233)

Pero para Tuami esto significa mucho más que un relajamiento de tensión pues para él también hay una revelación. El rostro de Vivani y el trasero del bebé adquieren un nuevo significado: "El 'trasero' de lo viejo y el 'rostro' de lo nuevo se han convertido de pronto en una sola figura unificada y armónica; son elementos que se contrastan, al mismo tiempo que se fusionan".<sup>108</sup>

Se trata no sólo del triunfo de Tuami sobre el temor y el odio hacia el otro, sino de su inspiración artística como escultor para quien el mango del puñal se torna mucho más importante que la hoja. Las dos partes de éste constituyen una visión del bien y del mal, relacionados en forma indisoluble:

... Tuami let the ivory drop from his hands. The sun shone on the head and the rump and quite suddenly everything was all right again and the sands had sunk back to the bottom of the pool. The rump and the head fitted each other and made a shape you could feel with your hands. They were waiting in the rough ivory of the knife-haft that was so much more important than the blade.... His hands felt for the ivory in the bilges and he could feel in his fingers how Vivani and her devil fitted it. (233)

La luz del sol que brilla sobre las dos figuras y la metáfora de la arena que se ha asentado en el fondo del pozo refuerzan el sentimiento de alivio que invade a Tuami cuando

<sup>108</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 115

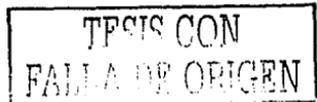
se libera de sus temores. Tuami visualiza la fusión de las dos figuras, de Vivani y del bebé como un indicio del surgimiento de una nueva raza de hombres.

Al final de la novela parece surgir una respuesta para Tuami cuando voltea hacia atrás para escudriñar la oscuridad donde viven los demonios del bosque. Pero la luz del sol lo ciega al punto de no dejarle ver si la línea oscura del bosque en la lejanía tiene fin:

Holding the ivory firmly in his hands, feeling the onset of sleep, Tuami looked at the line of darkness. It was far away and there was plenty of water in between. He peered forward past the sail to see what lay at the other end of the lake, but it was so long, and there was such a flashing from the water that he could not see if the line of darkness had an ending. (233)

Tuami y los suyos son personajes que representan a los precursores del hombre actual, con todos sus defectos y virtudes; el viaje que han emprendido por miedo y rapacidad los conduce a un nuevo amanecer en que Tuami se reconoce como un hombre diferente. Ha adquirido una nueva conciencia a través del dolor y de la experiencia, y al final reconoce su propia oscuridad y confusión interior. Irónicamente, el hombre moderno está condenado a vivir en una mayor oscuridad que aquella en la que viven sus "demonios", pues ésta se debe a su ceguera moral en un mundo de caos y de sombras. No obstante, deberá seguir adelante aunque se halle al borde del abismo.

Los humildes hombres de Neanderthal no son quienes heredarán la tierra como el título de la novela parece indicar, sino el *homo sapiens*. Como heredero de la tierra y como ser pensante, el hombre se acerca al conocimiento y descubre su capacidad devastadora para obrar mal.



### *El lector es uno de los herederos*

En el último capítulo de la novela Golding no sólo logra proyectar los aspectos fundamentales de la vida de la tribu de Tuami, sino que, mediante la inversión irónica, permite al lector obtener la descada visión global, con lo cual queda asentada su función interpretativa. El efecto sutil de la inversión consiste en hacer que el lector modifique su visión negativa sobre la naturaleza del hombre, que en los primeros once capítulos le ha sido revelada como esencialmente maligna.

Este capítulo tiene una función iluminadora para el lector donde el contraste y la analogía juegan un papel fundamental. A diferencia de Simon en *Lord of the Flies* quien es capaz de reconocer la presencia de la 'bestia' dentro de sí mismo (su capacidad inherente para obrar mal) y actuar para tratar de liberar a los demás niños del terror que implica el no reconocerla, Tuami es incapaz de hacer lo mismo.

Hay algunos elementos descriptivos que son similares a otros en los capítulos anteriores con base en la diferencia entre los objetos descritos, y ésta diferencia es detonadora de un proceso de metaforización que sirve para iluminar lo anterior. Sentado en la proa del barco en el cual huyen de los demonios del bosque, Tuami observa a Marlan cuando éste le asegura que aquellos no podrán alcanzarlos: "The sun was blazing on the *red sail* and *Marlan was red*. *His arms and legs were contracted, his hair stood out* and his beard, *his teeth were wolf's teeth and his eyes like blind stones*. The mouth was opening and shutting." (229. Las cursivas son mías)

La descripción focalizada revela que Tuami ve a Marlan como a un ser feo y grotesco pero no es capaz de darse cuenta de que la 'bestia' está ahí mismo entre los suyos, no en Lok y

los suyos. Es el lector quien se da cuenta de esto al hacer una lectura retrospectiva. Descubre que la descripción de Marlan se yuxtapone en forma irónica a dos descripciones en los capítulos diez y once de unas figuras dibujadas por Tuami y focalizadas en Lok; el lector puede reconocer la presencia de una configuración descriptiva. Dos objetos diferentes (el personaje de Marlan y los dibujos de Tuami) se describen utilizando una misma configuración. En el capítulo diez, cuando Lok observa a los hombres nuevos desde su escondite en el bosque, la descripción es de una figura que Tuami ha dibujado en el suelo durante un ritual extraño para Lok, pero que el lector reconoce como un ritual propiciatorio con ofrendas y una imagen totémica de los hombres de Neanderthal tal como los ve el hombre nuevo. Lok no es capaz de reconocerse a sí mismo en la feroz figura de color rojo dibujada por Tuami:

*This figure was red, with enormous spreading arms and legs and the face glared up at him for the eyes were white pebbles. The hair stood out round the head as though the figure were in the act of some frantic cruelty, and through the figure... was a stake driven deep, its end split and furred over.* (199) (Las cursivas son mías)

La segunda descripción en el capítulo once está también focalizada en Lok y es la de una nuevo dibujo, hecho de prisa, pero esta vez en uno de los pilares de la cueva y acompañado nada menos que por Tanakil, la pequeña niña de la tribu de los *homo sapiens*, como ofrenda propiciatoria. El lector reconoce de nuevo a Lok en esta figura e infiere que debido al miedo que sienten los hombres nuevos ante la reacción de Lok y los suyos por la pérdida de Liku, han decidido ofrecer a esta niña a cambio de la otra. Lok tampoco se reconoce en esta figura:

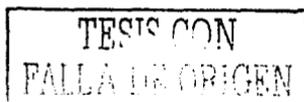
*It was some kind of man. Its arms and legs were contracted as though it were leaping forward and it was red as the water had been. There was hair standing out on all sides of the head as the hair of the old man had stood out when he was enraged or frightened. The face was a daub of clay but the pebbles were there, staring blindly. The old man had taken the teeth from his neck and stuck them in the face and finished them off with the two great cat's teeth from his ears. There was a stick driven into the crack in the creature's breast and to this stick was fastened a strip of hide; and to the other end of the hide was fastened Tanakil. (215) (Las cursivas son mías)*

En los tres fragmentos se puede observar una organización específica de semas en torno a los objetos de la descripción: un hombre de color rojizo, en actitud violenta, con el cabello hirsuto y pedras como ojos ciegos. Los elementos descriptivos que actúan conjuntamente son los lexemas redundantes "red", "arms and legs contracted", "hair stood [standing] out", "eyes like blind stones", "pebbles staring blindly", "wolf's teeth". "cat's teeth". Sin embargo, lo específico en la organización sólo se puede percibir cuando se repite en las otras dos descripciones. La configuración descriptiva surge de la redundancia: "al replicarse la figura se cristaliza en una forma reconocible que le permite al lector proyectarla sobre otras figuras semánticas similares, ya sea de manera intra-textual o inter-textual, para construir formas de significación simbólica o ideológica".<sup>109</sup> Lo más interesante en esta configuración descriptiva es que se puede identificar en ella un proceso de metaforización.<sup>110</sup> Las tres

<sup>109</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, pág. 81

<sup>110</sup> Al referirse a algunas descripciones de este tipo, Luz Aurora Pimentel observa que "hay textos narrativos... en los que ciertas secuencias, aunque no sean textualmente contiguas, están programadas para leerse en conjunción... Un número de similitudes semánticas, temáticas, narrativas y/o diegéticas funcionan como eslabones que unen las dos secuencias, aun cuando éstas puedan estar separadas por una distancia textual considerable".

*Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*, pág. 44



secuencias pertenecen al mismo universo diegético, pero en diferentes momentos e interactúan metafóricamente mediante un acto de lectura retrospectiva. Las relaciones de conjunción se hallan en la repetición de ciertos elementos en las descripciones; las relaciones de disyunción deben ser construidas por el lector. En otras palabras, "las diferencias, que actúan de un modo similar a los lexemas alotópicos en una metáfora verbal, se han de encontrar en los personajes y en los temas...".<sup>111</sup> Los dos dibujos hechos por Tuami son retratos de Lok tal como lo ven los *homo sapiens*, como un horrible ogro, como la 'bestia' a la que temen sobre todas las cosas; pero las descripciones están focalizadas en Lok, quien no puede reconocerse en estos dibujos. La descripción del viejo Marlan está focalizada en Tuami, quien sin darse cuenta de ello, percibe a Marlan del mismo modo en que percibe a Lok, como un ogro, como un ser horrible y grotesco. El único que puede darse cuenta de la ironía que esto implica es el lector. La 'bestia' está realmente dentro del hombre mismo.

Existen, por lo tanto, dos objetos diferentes en dos descripciones - Lok visto por Tuami y Marlan visto por Tuami - unidas por figuras idénticas. Estas dos realidades antagónicas y a la vez complementarias confluyen en una tercera: la visión del lector que incorpora y trasciende los dos planos en correlación. "Nosotros los lectores tendemos un puente entre los dos puntos de vista, y por ende, somos los herederos de la nueva conjunción.

---

<sup>111</sup> Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, the Role of Metaphor in Narrative Discourse*. (Tesis Doctoral) pág. 70

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Es el lector... quien ve en la confrontación de ambas [especies] lo inadecuado de los dos tipos de conciencia".<sup>112</sup>

Ante la ausencia del autor como mediador de significado, el lector se ha sumergido en la realidad textual desde un principio, debiendo colaborar en el proceso de construcción y creación de significado y asumir una actitud ante el texto. Al utilizar diversas técnicas narrativas el narrador nos ha llevado primero a penetrar y compartir el mundo psíquico del hombre primitivo, con quien nos hemos identificado probablemente porque algo tenemos, como *homo sapiens*, en común con él. Compartimos las imágenes pensadas por Lok, sus descripciones ocularizadas y de pronto, se rompe el código de focalización, se nos obliga a ver a Lok desde afuera y se nos niega toda posibilidad de adentrarnos nuevamente en su conciencia, pues unas páginas más adelante, Lok muere. Experimentamos un choque de impresiones contrarias en la objetivación de Lok. Por un lado, la idea que predomina es que Lok es de hecho un simio rojizo grotesco; por otro, cuando ruedan por su rostro las lágrimas de sufrimiento silencioso por la muerte de Liku tenemos la impresión de que sufre no sólo el simio, sino el hombre en Lok. Finalmente, un nuevo giro en la focalización nos sitúa dentro de la conciencia del *homo sapiens*, y ahora debemos modificar nuestras expectativas, pues Tuami no es precisamente el monstruo que imaginábamos, y nos damos cuenta de que es el personaje más cercano a nosotros.

Somos los lectores los herederos de esta nueva visión. El significado no estaba constituido como una verdad contenida en el texto, sino que se fue transformando en una serie de significados diferidos. El lector descubre que la conciencia de su propia naturaleza

---

<sup>112</sup> Virginia Tiger, *op. cit.*, pág. 69

humana y falible es un elemento crucial para poder contener su enorme capacidad destructiva. Tuami era incapaz de ver más allá de la línea oscura del horizonte, pero nosotros hoy en día sí, física e intelectualmente. La ceguera moral que heredan los hombres nuevos de Golding los lleva a proyectar su temor obsesivo sobre un adversario o demonio que es necesario exorcizar. Los protagonistas de las otras dos novelas, Pincher Martin y Jocelin, comparten esta herencia.

---

## Capítulo II

### PINCHER MARTIN

*Pincher Martin* es una novela que no parte de una reacción de Golding hacia algún otro texto literario, como lo son *Lord of the Flies* y *The Inheritors*. Golding ha negado cualquier conexión de este tipo y no existen motivos para dudarlos.<sup>1</sup> Lo que sí contiene esta novela son intertextos que la enriquecen notablemente. Podemos reconocer relaciones intertextuales tales como referencias directas y explícitas a otros textos y alusiones indirectas por medio de situaciones análogas. Así, encontramos distintos grados de presencia de textos como el mito de Prometeo, *Robinson Crusoe* de Defoe, *Hamlet*, *El Rey Lear* de Shakespeare y otros.<sup>2</sup>

El universo diegético de *Pincher Martin* está conformado por las acciones, percepciones, soliloquios y monólogos del protagonista durante su estancia en una roca imaginaria en medio del mar Atlántico.<sup>3</sup> Los monólogos de recuerdos y diálogos

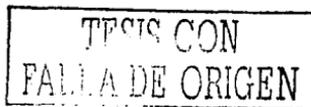
<sup>1</sup> Bette Reece Johnson, *Consciousness Visible: The Novels of William Golding*, pág. 146

<sup>2</sup> La teoría de la intertextualidad establece que un texto no puede existir como un todo hermético o autosuficiente, y por lo tanto, no funciona como un sistema cerrado. Esto se debe, en un sentido amplio, a que el escritor es un lector de textos antes de ser un creador de textos, y por lo tanto, en la obra de arte se entrecruzan, inevitablemente, referencias a otros textos, citas e influencias de todo tipo.

(Cf. Michael Worton, *Intertextuality: Theories and Practices*, Cap. 1

<sup>3</sup> "... el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles".

Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pág. 17



rememorados tienen una función analéptica y se extienden hasta el punto de constituir una suerte de relato en segundo grado que va llenando huecos e informa al lector sobre la vida pasada del protagonista.

Las escenas de la lucha del protagonista sobre la roca y las escenas retrospectivas de su vida pasada se juxtaponen y entretajan. Éstas son fragmentadas y discontinuas, y constituyen una intromisión en los pensamientos y las percepciones racionales de la conciencia del protagonista y en su lucha por mantener su identidad en el mundo físico. Las relaciones entre el espacio concreto y tangible de la roca donde actúa el protagonista y el mundo de su pasado evocado en sus recuerdos son de contraste y de analogía. Pincher está decidido a vivir y su inventiva para encontrar medios de lograr la supervivencia lo invisten de cualidades heroicas que crecen conforme aumenta lo desesperado de su situación; al mismo tiempo, los monólogos de recuerdos y las escenas retrospectivas establecen un contraste brutal con lo anterior, pues en ellos Pincher se revela como un ser rapaz y despreciable. En las escenas que se llevan a cabo en el espacio concreto de la roca, así como en aquellas del pasado recreado en monólogos de recuerdos, hay descripciones que simbolizan la codicia, la arrogancia y la presunción de Pincher, lo cual establece una relación de analogía entre ambas.

Cuando se publicó *Pincher Martin* en los Estados Unidos se le agregó el subtítulo *The Two Deaths of Christopher Martin*, supuestamente para informar a los lectores sobre los diferentes niveles de significado en la novela. Por otra parte, desde que el lector lee el nombre "Pincher" en el título se puede imaginar que se trata de un sobrenombre que

TRFIC CON  
FALLA DE ORIGEN

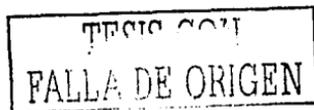
anticipa lo que es el personaje y presagia los acontecimientos.<sup>4</sup> De hecho "Pincher," es un mote con el que comúnmente se le conoce a cualquier marino británico llamado Martin, pero en este caso también significa la codicia del personaje.<sup>5</sup> "... el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de 'resumen' de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición..."<sup>6</sup> A través de los monólogos de recuerdos el personaje se va revelando gradualmente como un oportunista codicioso y abusivo.

Pincher Martin tiene sensaciones, percepciones y pensamientos en un tiempo y un espacio que él construye en el momento mismo de su muerte. El barco de guerra en el que viajaba ha sido alcanzado por un torpedo enemigo; su muerte ocurre en la segunda página de la novela pero el narrador no lo indica explícitamente. Sólo el grito interrumpido "Moth-" funciona como clave de lo ocurrido, si aceptamos como algo culturalmente establecido que el ser humano invoca a su madre al momento de morir. Si al lector se le escapa esto, puede interpretar como elipsis la falta de información explícita de la muerte del protagonista, pues el narrador se aferra al punto de vista de éste durante toda la novela hasta el penúltimo capítulo, aunque no deja de sembrar indicios que apuntan hacia su verdadera suerte.

<sup>4</sup> El título constituye un paratexto investido de significación y ejemplo claro de connotación intertextual. Gerard Genette, *Palimpsestos*, págs. 11 y 12

<sup>5</sup> L.L. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, pág. 44.

<sup>6</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pág. 65



Martin se rehúsa a morir y por ello los instantes que dura su agonía se amplifican, por así decirlo, para dar cabida a la totalidad de los sucesos narrados en la novela. Éstos abarcan seis días imaginarios, y no los siete que habría pretendido, en un intento frustrado de emular la Creación; Martin intentará no sólo recrear su vida, sino que también pretenderá crear al mismo Dios. En este lapso de tiempo imaginario crea un doble, una imagen de sí mismo cuya virtud principal será precisamente aquello de lo que él carece: la "realidad". En el fondo sabe que es creación de su propia imaginación y aspira a que su doble no sea imaginación, sino vida. Por esta razón, en su tarea de creación insiste en los aspectos físicos del doble: un hombre de carne y hueso, con la solidez de la materia. Así, durante los primeros trece capítulos de la novela el narrador describe las acciones, percepciones y recuerdos del protagonista en un tiempo y en un espacio diegético imaginario utilizando las mismas técnicas narrativas que sirven para describir mundos reales. El narrador nos da cuenta de lo que éste vive y siente sin que haga presente su propia perspectiva, y siempre es la percepción del protagonista la que orienta la elección de detalles descriptivos de modo que la visión que nos ofrece el narrador parece ser la del mundo real.

La lectura de *Pincher Martin* produce un vértigo parecido al efecto de la aceleración de un movimiento centrífugo. El personaje es comparable a un huracán pleno de sentidos. La narración de percepciones visuales, auditivas y táctiles ocupan un primer plano en la novela. Martin tiene, al mismo tiempo, una agilidad mental y física plena y una pesadez tenaz, propia de los cuerpos atacados por la muerte. Se encuentra en el interior de un mundo que percibe como si estuviera fuera de él. Es un personaje dividido que oscila entre

TECNO CON  
FALLA DE ORIGEN

la lucidez absoluta y la locura alucinante, es una conciencia que cree saberlo todo, pero no sabe a dónde va.

Con los pulmones prácticamente llenos de agua, se esfuerza por controlar su situación, infla su chaleco salvavidas, se zafa las pesadas botas de marino y flota sin rumbo hasta que el mar lo arroja sobre una roca en algún lugar del Océano Atlántico, donde inicia una lucha sorda contra la naturaleza para poder sobrevivir. Frente a la soledad absoluta de la roca adopta una actitud de espera desesperanzada que, aunque fútil, protege al menos su dignidad. Martín actúa, piensa y habla en voz alta en la roca solitaria; su mente vacila entre el delirio y la razón, pero nunca deja de actuar con sagaz diligencia para conservar intacto el entorno "real" que ha creado. Dentro de esta situación límite destaca su lucidez y sus intentos por refugiarse en la locura ante la creciente evidencia de que la invulnerabilidad que parece otorgarle la roca es sólo aparente.

Martín utiliza su poder de raciocinio para autoafirmarse y para comprobar que tiene todo bajo control, que está ganando la batalla a la muerte. Concibe un plan de supervivencia y decide las acciones prácticas que puede realizar como lo son proveerse de alimento y agua, evitar enfermarse, mantenerse en contacto con la realidad. No obstante, sus evocaciones y recuerdos del pasado muestran cómo fue en vida, un ser depredador, ambicioso y mezquino quien nunca vaciló en pisotear a los demás, en servirse de ellos y en considerar solamente su interés personal.

Durante cinco días Martín se dedica por completo a su creación poniéndole nombre a todos los lugares de su solitario hábitat. Desea prolongar su vida en la muerte y, al hacerlo, pretende comprobar la inexistencia del Creador. Aunque se erige como creador de

su universo, no le es posible sostener esta ficción; lo único que ha hecho hasta este punto es evadir la realidad sobre sí mismo. Necesita enfrentarse al centro y a la oscuridad que en la novela funcionan como símbolos del poder infinito del espíritu y de la existencia inefable del Creador. Durante la lucha que sostiene consigo mismo se siente desdoblado, desfigurado, deformado; habla, declama, grita y balbucea. Martín asegura que en el sexto día de la semana el hombre creó a Dios y que, por lo tanto, puede crear la gloria también. Pero lo que ha creado es su propia experiencia de la eternidad, una inexistencia obsesionada y atormentada en la que es incapaz de renunciar a su identidad.

Martín comienza a perder el control sobre su conciencia y esto marca el principio del fin. Se va desmembrando, las partes de su cuerpo funcionan en forma autónoma y comienzan a desaparecer. Cuando ya no tiene boca, sólo queda el centro, la morada del espíritu, y sus manos convertidas en tenazas de langosta marina como símbolo de lo que ha sido. Al final, un relámpago negro con múltiples puntas busca incansablemente un resquicio por donde penetrar el centro.

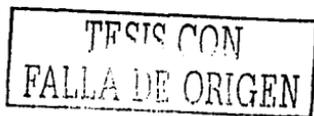
En el último capítulo cambia el código de focalización y el narrador introduce un nuevo espacio diegético donde un vigilante solitario descubre el cadáver putrefacto de Martín que ha sido lanzado por las olas sobre la playa. El lector tiene ante sí una confrontación de espacios que opera un cambio de valor y de existencia. El nuevo espacio diegético funciona como una suerte de negación de lo que el lector había interpretado como el espacio diegético de la novela, que ahora se le revela como pseudo-diegético, como una alucinación. Cuando el Capitán Davidson, representante de la autoridad naval, llega a recoger el cuerpo, el vigilante le manifiesta su preocupación de que el hombre ahogado

haya sufrido mucho antes de morir, pero el capitán le dice que no fue así, pues éste ni siquiera había tenido tiempo para quitarse las botas. En este punto, quien no haya atendido los numerosos indicios referentes a la verdadera suerte del protagonista, que Golding siembra a lo largo de la novela, cae en la cuenta de que la lucha de Martín en la roca, en lo que había considerado como el mundo diegético, resulta ser una alucinación del personaje.

### *El mundo imaginario de Christopher Martin*

En el momento de su muerte física, Martín parece desdoblarse. Su cuerpo se sacude víctima de los espasmos de la muerte, "pero", el narrador dice, "el hombre yacía suspendido detrás de esta conmoción, separado de su cuerpo estremecido". Desde el principio de la novela el narrador mezcla psiconarración consonante y disonante, con lo cual crea un efecto de acercamiento y distanciamiento entre el lector y el personaje, que resulta perturbador para el lector, pero que se explica, en un primer momento, por la situación del personaje cuya existencia oscila entre la vida y la muerte. El narrador interviene directamente diciendo que si se hubiera podido diseñar para este hombre un rostro, llevaría una mueca de ira; después dice que no había ningún rostro, sólo una mueca: "There was no face, but there was a snarl." (Pág. 8)<sup>7</sup> Hay una separación inmediata entre su conciencia y su cuerpo, y con esa mueca de ira, la conciencia parece expresar su

<sup>7</sup> Todas las referencias al texto de Golding serán a la edición de Harcourt, Brace and World, Inc., Nueva York, 1956. El número de página se dará entre paréntesis después del texto citado.



negativa a aceptar la muerte. Y durante trece capítulos, es precisamente la conciencia de Christopher Hadley Martin, alias 'Pincher', la que se convierte en el universo diegético después de su muerte física.

A lo largo de la novela Golding siembra múltiples indicios de que la conciencia del personaje es la fuente de donde emana la información narrativa. Martin proyecta su conciencia dentro de la cavidad craneana de lo que es ya su cadáver y se instala allí para asomarse por los arcos superciliares del cráneo que funcionan cual ventanas desde donde se narran sus percepciones del mundo que va construyendo.

He firmed the use of his eyes and he was *inside his head*, looking out through *the arches of his skull*.... He *stared out of his arches* intently and painfully at the back of each swell as it slunk away from him.... *his mind inside the dark skull* made swimming movements long after the body lay motionless in the water.... Beyond the mass was the *round bone globe of the world* and himself hanging inside.... he would heave *the globe of darkness* in which he most lived off a hard...surface.... (15, 16, 48 y 68) (Las cursivas son mías)

Las continuas referencias en el texto a la oscuridad, al globo óseo, a los arcos o ventanas desde donde Martin contempla el mundo exterior son indicios de su muerte física que aparecen como contrapunto a sus palabras, pensamientos, acciones y percepciones de este mundo construido por él.<sup>8</sup> Se desenvuelve dentro de un "globo de oscuridad" en una "grieta interior" donde existe un "centro oscuro". La "grieta interior" es la conciencia de Pincher Martin desde donde surge la narración de la novela. Por otra parte, el universo de

<sup>8</sup> Estos indicios son esbozos o "rasgos temáticos redundantes que tienden a acumularse hasta crear formas de significación de orden temático o simbólico". Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pág. 47

Martin no cuenta con coordenadas espaciotemporales concretas; se encuentra aislado en un espacio simbólico atemporal, forzando al lector a atender las implicaciones simbólicas en el relato:

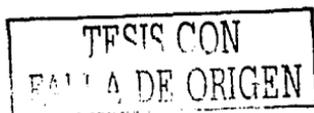
... everywhere the darkness was grainless and alike. There was no wreckage, no sinking hull, no struggling survivors but himself, there was only darkness lying close against the balls of his eyes.  
(13)

La oscuridad de su entorno y la soledad que experimenta son temas que se repetirán a lo largo de la novela y que se pueden interpretar como conceptos ambivalentes. De acuerdo con Golding, el hombre contemporáneo percibe su propia espiritualidad como una 'oscuridad'. En su interior existe una 'oscuridad que él es incapaz de comprender.' El centro que habita esta oscuridad constituye el principio organizador primordial de su ser.<sup>9</sup> Para algunos místicos, "únicamente [aquel] que ha experimentado, a través de la 'noche oscura de los sentidos', de la 'noche oscura del espíritu', el horror, el dolor y la purificación del purgatorio (...) está preparado para gozar de la presencia de Dios..."<sup>10</sup> En medio de la oscuridad, el sujeto siente que Dios se ha alejado de su alma, que está desamparado y solo; sin embargo, la oscuridad es una condición necesaria para que pueda acercarse al Creador. Dios sólo puede obrar en esta oscuridad para purificar su alma. En la oscuridad, Martin padece los más terribles tormentos en la roca que ha inventado, pero su sufrimiento es totalmente estéril, pues lo que él desea, por encima de todas las cosas, es continuar

<sup>9</sup> William Golding, citado por Virginia Tiger en *William Golding, The Dark Fields of Discovery*, págs. 32 y

33

<sup>10</sup> José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, pág. 190



existiendo en el mundo físico. Es tanto su terror a la oscuridad que esto le impide dormir; se siente atado a la roca:

Darkness in the corner doubly dark, thing looming, feet tied, near an unknown looming, an opening darkness, the heart and being of all imaginable terror. *Pattern repeated from the beginning of time, approach of the unknown thing, a dark centre that turned its back on the thing that created it and struggled to escape.* (179) (Las cursivas son mías)

La situación en la que se encuentra contiene todos los elementos para que pueda experimentar la purificación del alma a la que se refieren los místicos: la soledad, la noche oscura, el espanto, el tormento. Siente la presencia de algo inefable, de “aquello que lo creó,” pero su centro oscuro le vuelve la espalda; percibe su presencia como una amenaza, pero como en una pesadilla, siente que tiene los pies atados y por más que lucha para huir, no puede. Habita en un purgatorio de su invención, pero el pavor, el dolor y el sufrimiento no lo llevan a la purificación.

En esta novela Golding utiliza el mismo concepto que utilizó en *The Inheritors* para describir el aspecto no lingüístico del pensamiento del personaje que se traduce en imágenes mentales, “pictures”.<sup>11</sup> Entre éstas destaca la imagen recurrente de un pequeño frasco de agua cubierto por una membrana de caucho dentro del cual flota un muñequito de cristal. Al oprimir la membrana, el muñeco se hunde hasta el fondo del frasco y, al soltarla, sube a la superficie.

<sup>11</sup> Al referirse a una vieja cuestión que ha ocupado a filósofos y lingüistas sobre la posibilidad de pensar sin palabras, Derek Bickerton dice, “aun si el escritor se dedicara realmente a fotografiar el pensamiento, sólo podría revelar sus fotos en términos de lenguaje”. Dicho de otro modo, aunque el pensamiento pudiera constituirse como algo aparte de la esfera del lenguaje, sólo es posible expresar el pensamiento por medio de palabras.

Derek Bickerton, “Modes of interior monologue - a formal definition”, págs. 229 - 239

By varying the pressure on the membrane you could do anything you liked with the glass figure which was wholly in your power. You could mutter.--sink now! And down it would go, down, down; you could steady it and relent. You could let it struggle towards the surface, give it almost a bit of air then send it steadily, slowly, remorselessly down and down.(9)

Podemos ver que el narrador transpone los pensamientos de Martín en monólogo narrado en el que convergen dos discursos, el del personaje y el del narrador. "En esta convergencia discursiva... el discurso del narrador es el vehículo, pero el contenido es, en su totalidad, de origen figural".<sup>12</sup> Esto es evidente en las repeticiones, "steadily, slowly, remorselessly down and down" con las que Martín subraya su destino. Él también será forzado a descender atávicamente a la profundidad de su conciencia para después ascender a la superficie. Por otro lado, el uso del pronombre personal 'you', "tiene un uso exofórico generalizado en donde el referente se considera inmanente en todos los contextos de la situación. 'You' y 'one' significan 'cualquier individuo humano'".<sup>13</sup> Por otra parte, el acto discursivo de la interpelación "dibuja... el perfil del narratario, y lo remite a un código compartido que el lector puede reconocer". La descripción de la figura en el frasco de agua "envía señales al narratario, más que para su comprensión, para su reconocimiento, para que el lector les dé su acuerdo, y comparta su 'enciclopedia' con la del autor".<sup>14</sup> También surge una forma de participación de algunos lectores quienes podrían identificarse con el protagonista y sentirse involucrados reconociendo el frasco con la figurita dentro como

<sup>12</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* pág. 91

<sup>13</sup> MAK Halliday y Ruqaiya Hassan, *Cohesion in English*, pág. 53

A veces la información requerida para interpretar algún elemento del texto no se encuentra allí, sino en el contexto de la situación misma. En este caso, el pronombre tiene una referencia "exofórica", es decir, que se encuentra fuera del texto.

<sup>14</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* pág. 177 y 178

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

juguete de la infancia. De este modo, la descripción constituye un terreno familiar en el cual el lector puede vivir lo ajeno o extraño.<sup>15</sup>

Martín, a su vez, se identifica con la figura en el frasco; ésta, suspendida exactamente donde lo desea quien oprima la membrana, y él, flotando entre la vida y la muerte:

The delicate balance of the glass figure related itself to his body. In a moment of wordless realisation he saw himself touching the surface of the sea with just such a dangerous stability, poised between floating and going down. (9)

Se encuentra suspendido entre la vida y la muerte, pero también entre sus deseos y sus limitaciones, entre su mente y su cuerpo. Flota suspendido entre dos fuerzas, la fuerza cósmica o divina y la fuerza de su egoísmo. Así también, el aislamiento de la figura de cristal prefigura el aislamiento de Martín en la roca. Las imágenes mentales o "pictures" son recurrentes y forman parte de episodios clave en su vida pasada. La imagen del centro produce un fuerte impacto en el lector por la frecuencia con que aparece en determinadas secuencias en la novela.

There was at the *centre* of all the pictures and pains and voices a fact like a bar of steel, a thing—that which was so nakedly the *centre* of everything that it could not even examine itself. In the darkness of the skull, it existed, a darker dark, self-existent and indestructible. (45) (Las cursivas son mías)

<sup>15</sup> A esta identificación del lector con los eventos narrados, Wolfgang Iser le llama "proceso de absorción de lo poco familiar.... Lo que normalmente significa la 'identificación' es el establecimiento de afinidades entre uno mismo y alguien más.... El objetivo del autor... es transmitir la experiencia y sobre todo, una actitud hacia esa experiencia".

Wolfgang Iser, *The Implied Reader Patterns of Communication from Bunyan to Beckett*, pág. 291

El centro en Christopher Martin existe en y por sí mismo y es indestructible. Sin embargo, estas son cualidades que sólo podrían atribuirse al Creador y, al asumirlas, el centro parece usurpar aquello que sólo le corresponde a Dios. El narrador deja entrever que por este motivo, el centro es más oscuro que la oscuridad del cráneo donde habita.

Martin continúa construyendo su mundo imaginario y el narrador describe lo que aquél percibe con todo detalle y precisión. En contra de él están el mar, el sol, el frío de la noche y el terror del aislamiento. Siente que lucha contra las fuerzas de la naturaleza y está dispuesto a ganar la batalla con las armas que él considera más efectivas, su mente racional y su inteligencia.<sup>16</sup>

La narración de la realidad externa está íntimamente ligada a su percepción subjetiva y el narrador utiliza términos indicativos de percepción física relativos a la vista, el oído y el tacto para describir las experiencias visuales, auditivas y táctiles del protagonista.

The seas were intimate and enormous. They smoked. When he swung up a broad, hilly crest he could *see* two other smoking crests then nothing but a vague circle that might be mist or fine spray or rain. He *peered* into the circle, turning himself, judging direction by the run of the water until he had *inspected* every part... He began to curse and *beat* the water with the flat of his white hands. He struggled up the swells. But even the *sounds* of his working mouth and body were merged unnoticed in the thin innumerable *sounds* of travelling water. (17) (Las cursivas son mías)

<sup>16</sup> En este sentido, se ha dicho que Pincher Martin es un racionalista cartesiano y que el racionalismo es, para Golding, "arrogante y presuntuoso, una ilusión del ser humano de que puede nombrar y dominar las condiciones del universo". James Gindin. *William Golding*, pág. 41.

La descripción está focalizada en Martín y aunque todo se lleva a cabo en su imaginación, puede ver las cosas ("he could see," "he peered," "he had inspected"), golpear el agua ("he beat the water"), y escuchar sonidos ("the sounds (...) were merged," "the sounds of (...) water"), y todo esto contribuye a crear un efecto mimético tal que no deja de impresionar al lector.<sup>17</sup>

Este efecto se intensifica cuando el mar lo lanza contra una roca que se yergue increíblemente frente a él, en medio de la inmensidad del mar.

He *heard* through the rasp and thump of his works the sound of waves breaking. He lifted his head and *there was* rock stuck up in the sky with a sea-gull poised before it. He heaved over in the sea and *saw* how each swell dipped for a moment, flung up a white hand of foam then disappeared as if the rock had swallowed it...  
(21) (Las cursivas son mías)

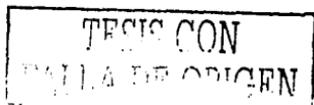
Desde la perspectiva del "presente", y por medio de la descripción focalizada en Martín, el narrador da cuenta de sus experiencias visuales y auditivas. Martín puede oír las olas que se quiebran y también puede ver la roca, la gaviota y la espuma del mar. Por un lado, la roca es su salvación, pero por otro, su percepción de ésta es negativa, le parece como algo vivo, temible, capaz de tragar "una blanca mano de espuma," del mismo modo

<sup>17</sup> En un texto narrativo la descripción focalizada, llamada también 'percepción representada', se diferencia de la descripción objetiva a cargo del narrador en que éste describe la percepción tal como supuestamente la capta la mente del personaje. El narrador verbaliza la percepción del personaje utilizando la sintaxis narrativa del discurso indirecto libre: la tercera persona, los tiempos gramaticales en pasado, y la deixis espaciotemporal figural.

Cf. Laurel Brinton. "Represented perception: a study in narrative style."

Con esta técnica es posible transponer el contenido de una conciencia más directamente y con mayor mimetismo que con el discurso figural directo o monólogo interior pues "las palabras en la página no se identifican como parte del contenido de la mente del protagonista," sino que el lector las concibe como suspendidas "en el umbral de la verbalización, algo que no puede lograrse utilizando la cita directa".

Dorrit Cohn. *Transparent Minds*, pág. 103



en que el mar se lo ha tragado a él. La roca es terrible, apocalíptica, insensible, con un rostro hendido:

Yet this solidity was *terrible* and *apocalyptic* after the world of inconstant wetness. It was not vibrant as a ship's hull might be but *merciless* and *mother of panic*...He glimpsed a *riven rock face* with trees of spray growing up it and the sight of this rock floating in mid-Atlantic was so *dreadful* that he wasted his air by screaming as if it had been a *wild beast*. (22) (Las cursivas son mías)

La roca es como una bestia salvaje que lo hace gritar de miedo, "as if it had been a wild beast." La frase resuena metafóricamente con el nombre del barco en que viajaba antes de caer al mar, el "*Wildebeeste*." Así, el barco y la roca constituyen objetos ambivalentes en la novela: por una parte, ambos ofrecen protección y abrigo a Martín expuesto a las inclemencias del mar; por otra, el rostro de la roca es espantoso, "dreadful" y causa pánico, "mother of panic," y el barco de guerra, como su nombre lo indica, es como una bestia salvaje que todo lo destruye y al mismo tiempo sugiere la bestialidad latente de Martín.

Asimismo, el rostro de la roca se ha interpretado como un rostro divino: "El rostro hendido de la roca (...) podría ser el rostro implacable de un dios compasivo".<sup>18</sup> Seguramente el adjetivo "apocalyptic" sugiere esta interpretación pues tiene un sentido bíblico religioso y se refiere al único aspecto de la religión que Martín sería capaz de comprender, el terror a la muerte y al juicio final. Por otra parte, los adjetivos "terrible" y "dreadful" son calificativos que Martín podría aplicarle a Dios por el temor de ser castigado al atreverse a recrear su propia vida y su propio mundo.

<sup>18</sup> Virginia Tiger, *op cit.*, pág. 126



El mar también tiene una valoración ambivalente. Aunque en la mayor parte de la novela Martín le teme y lo considera como algo que todo lo traga, no es del todo negativo, pues lo ha salvado, empujándolo hacia la roca. La descripción metafórica en esta escena muestra la ambivalencia de los sentimientos del personaje:

*The sea no longer played with him. It stayed its wild movement and held him grimly, carried him with delicate and careful motion like a retriever with a bird. Hard things touched him about the feet and knees. The sea laid him down gently and retreated. There were hard things touching his face and chest, the side of his forehead. The sea came back and fawned round his face, licked him. He thought movements that did not happen. The sea came back and he thought the movements again and this time they happened because the sea took most of his weight... he felt the sea run down to smell at his feet then come back and nuzzle under his arm. It no longer licked his feet. (22 y 23) (Las cursivas son mías)*

Hasta este momento la proyección ficcional del mar había previsto sólo la descripción del agua, las olas, la espuma, etc., con una “adecuación entre los sistemas de contigüidades obligadas inherentes a los temas descriptivos y a las formas correspondientes de organización de la realidad”.<sup>19</sup> Ahora tenemos una metáfora hilada en donde la metaforización de la relación espacial entre el mar y el náufrago como un perro perdiguero y su presa, genera una doble ilusión referencial cruzada: el mar como perro y el náufrago como presa, subvirtiendo la isotopía primaria, establecida por el contexto circundante, al introducir una isotopía diferente constituida por el campo semántico al que pertenecen los lexemas alotópicos, incompatible con el contexto principal. La relación metafórica queda definida como la interacción de dos campos semánticos diferentes: la significación acuática del mar y la humana del náufrago, frente a la significación canina del perro perdiguero y la

<sup>19</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, pág. 89

ornitológica de la presa. En la metáfora hilada, "las dos isotopías tienen el mismo grado de actualización, aunque no de continuidad, al nivel de la manifestación lingüística. Debido a que todos los lexemas alotópicos que constituyen las diversas metáforas, y que aparecen en distintos puntos del texto, tienen la misma filiación semántica, tienden todos ellos a establecer un trayecto isotópico coherente, que se opone en bloque a la isotopía principal".<sup>20</sup> Como ya lo hemos dicho en el capítulo primero, la metáfora hilada crea un espacio pseudo-diegético tan vívido que llega a ocupar el lugar de la diégesis principal en la atención del lector. Esto es lo que sucede aquí: el mar se ha convertido en perro perdiguero y Martín, el náufrago, en su presa debido al poder de transformación de la metáfora. La descripción del mar como perro perdiguero con su presa, constituye una línea paranarrativa sobrepuesta a la diégesis principal. A un nivel narrativo, la descripción focalizada en Martín proyecta una situación idealizada, que domina a la situación 'real' pero insostenible para él: el mar de hecho se lo ha tragado, así que Martín busca una nueva 'realidad' que niegue lo anterior. El disparador diegético de esta metáfora es la frase, "el mar ya no jugaba con él". Aquí el mar se torna en algo animado que había jugado con él empujándolo de un lado para otro, con movimientos caprichosos, pero después "detiene su movimiento enfurecido y lo sostiene suavemente". Esta descripción del mar se lee en la segunda isotopía como algo vivo y salvaje que, no obstante, lo mantiene a flote con suavidad. La ruptura en la isotopía /marina/ del texto, por lo tanto, ya está dada, y la estructura es similar, en la cual el mar lo lleva "con un movimiento delicado y cuidadoso como lo haría un perro perdiguero con un ave," hace explícita la segunda isotopía /animal/ confrontando dos

<sup>20</sup> *ibid.*, pág. 99

TRIS CON  
FALLA DE ORIGEN

campos semánticos incompatibles, el mar y el perro; Martín y el ave. El mar “lo pone en el suelo suavemente y se retira” como lo haría un perro perdiguero que lleva el ave a los pies de su amo. Después “regresa, acaricia su rostro, lo lame.... regresa... lleva la mayor parte de su peso... baja para lamerle los pies... regresa y se acurruca bajo su brazo”. El perro está amaestrado para que no trague la presa y en la metáfora el mar actúa en consecuencia. El vaivén del mar semeja el ir y venir del perro, y las olas que bañan su cuerpo y lo empujan hacia la roca son como la lengua de un perro que lo lame y lo deposita sin dañarlo en un lugar seguro. La situación de vulnerabilidad extrema de Martín ante el mar que todo lo engulle, ha cambiado. Es más, la relación entre Martín y el mar va más allá de la relación perro-presa. En la metáfora hilada, el mar va adquiriendo una dimensión afectiva muy singular que le imprimen las frases “carried him with delicate and careful motion,” “laid him down gently and retreated” y, muy especialmente, los verbos “fawned,” “licked,” y “nuzzle,” cuyos significados implican una caricia, un contacto físico amoroso. De este modo, Martín idealiza metafóricamente al mar confiriéndole las características del “mejor amigo del hombre”, de un perro dócil y cariñoso que lo mantiene a flote con suavidad. Un animal que le prodiga el afecto y le proporciona la compañía que tan desesperadamente necesita.

Por otra parte, hay un proceso general de des-personificación de Pincher Martín en la novela. Estando muerto, no puede conectar las diferentes partes de su anatomía; no obstante, su imaginación extraordinariamente egoísta no le permite aceptar la irrevocabilidad de la muerte, y comienza a crear la ilusión de una conciencia que dirige las partes de su cuerpo:

The hardnenses ... began to pull him back into himself and organise him again as a single being.... His hand crawled round above his head. He reasoned deeply that there was another hand on the other side somewhere and sent a message out to it. He found the hand and worked the wrist. (25 y 26)

Es patente la relación entre las sensaciones físicas de Martin y su identidad. Martin construye su mundo a partir de vestigios de sensaciones. Por ejemplo, en la metáfora hilada del mar como perro de presa, el lexema "hard" de la frase "hard things touched him about the feet and knees" aquí se transforma en "hardnenses," lo cual a su vez se convierte poco más adelante, en la roca donde lo lanzan las olas: "A single point of rock, peak of a mountain range, one tooth set in the ancient jaw of a sunken world, projecting through the inconceivable vastness of the whole ocean—" (30) Martin necesita construir no sólo un mundo, sino una identidad. En su vida había sido actor y tenía muchas fotografías con su firma que le confirmaban su identidad. Ahora su cuerpo está dislocado, dividido. Las sensaciones de dolor y sufrimiento lo convencen de que él existe en algún lugar y que no sólo es un cuerpo desintegrado y desprovisto de coordinación.<sup>21</sup>

Las dimensiones del dolor y sufrimiento de Martin se proyectan a nivel micro- y macrocósmico en una descripción focalizada que consta de una metáfora hilada que conecta los dos niveles:

<sup>21</sup> "El proceso mediante el cual el sufrimiento crea identidad tiene una descripción arquetípica en la filosofía budista. La identidad es una ilusión que nos trae sufrimiento mientras persistamos en alimentarla. Uno de los ejercicios de meditación budista para desarrollar vipassana (penetración mental) está diseñado para hacernos conscientes de que nuestro sentido de individualidad es una ilusión, haciendo que nos concentremos en las partes y sustancias separadas del cuerpo que 'nos' constituye". Andrew Goatly, "Interrelations of metaphor in Golding's Novels." pág. 141

Beyond the mass [of his body] was the round, bone globe of the world and himself hanging inside. One half of this world burned and froze but with a steadier and bearable pain. Only towards the top half of this world there would sometimes come a jab that was like a vast needle prying after him. Then he would make seismic convulsions of whole continents on that side and the jabs would become frequent but less deep and the nature of that part of the globe would change. There would appear shapes of dark and grey in space and a patch of galactic whiteness that he knew vaguely was a hand connected to him....

He became small and the globe larger until the burning extensions were interplanetary. But this universe was subject to convulsions that began in deep space and came like a wave. Then he was larger again... expanding in the globe until he filled it.... Then slowly he would sink back into the centre of the globe, shrink and float in the middle of the dark world....

There were waves larger than the universe and a glass sailor hanging in them. (48 y 49)

En la metáfora hilada se entrecruzan tres planos con isotopías opuestas, de los cuales ninguno se propone como el nivel de "realidad", por lo cual su estatuto diegético es totalmente ambiguo. El lector debe inferir que se trata de una alucinación en la que Martin se percibe simultáneamente como parte de un macrocosmos y de un microcosmos, y que los objetos descritos en esta metáfora son imaginarios, pero el nivel de la imaginación no está marcado textualmente. Se trata de una descripción anti-realista en la que las demarcaciones entre los tres planos son totalmente ambiguas. Uno de los planos corresponde a un globo terráqueo geográfico donde domina la luz en uno de sus lados y la oscuridad en el otro, dentro de un universo que sufre convulsiones sísmicas; otro corresponde a las partes desconectadas de un cuerpo febril, magullado, trepidante; y, el tercero, a la figura de cristal con la que se identifica Martin flotando dentro de un globo óseo semejante a un cráneo lleno de agua.

A estos tres planos corresponden tres isotopías: /humana/, (el cuerpo de Martin), /macro-cósmica/ (el globo terráqueo geográfico) y /microcósmica/ (el muñequito de cristal en un globo de agua) que aparecen entrecruzadas desde el principio con los lexemas contenidos en la frase: "round bone globe of the world and himself hanging inside." Hay tres trayectos isotópicos en contigüidad, coherentes pero distintos, que se responden e interpenetran y que nos permiten visualizar a Martin como un ser alucinado y sufriente.

Dentro de la metáfora hilada, hay una alternación constante entre las isotopías /macrocósmica/ y /microcósmica/ /inanimadas/ y la isotopía /humana/ /animada/. Por ejemplo, la isotopía /macrocósmica/ introducida por los lexemas "this world burned and froze" alterna con la isotopía /humana/ en la continuación de la misma frase: "but with a steadier and bearable pain." En la siguiente frase nuevamente alternan las dos isotopías: "Only toward the top of this world" (isotopía macrocósmica) "there would sometimes come a jab that was like a vast needle prying after him." (isotopía humana). Martin se visualiza colgado, suspendido dentro de un globo geográfico que "arde" y "se congela" alternativamente y él, por su parte, sufre "convulsiones sísmicas de continentes enteros," su cuerpo sufre un dolor "constante" pero "soportable," que a veces se le clava "como una inmensa aguja". La metáfora entera describe un cuerpo delirante que adquiere proporciones increíblemente vastas e infinitamente pequeñas, un cuerpo que tiembla en forma involuntaria, presa del dolor más terrible. Éste percibe formas de color oscuro y gris en el espacio, y una "mancha de blancura galáctica" que reconoce vagamente como una mano suya. Siente que su tamaño disminuye y aumenta; se vuelve pequeño, como el muñeco de cristal que flota en un globo de proporciones cósmicas, y se vuelve gigantesco, al grado de

ocupar el globo cósmico por entero, las olas en su interior son "más grandes que el universo". Es tan intenso su dolor que se imagina a sí mismo del tamaño del universo, sujeto a los cambios arbitrarios de la naturaleza, pero al mismo tiempo sabe que es como un pequeño juguete del destino, abandonado a su suerte, y ahogado en el mar.

El ritmo que genera la interacción de estos tres planos en términos de expansión-contracción semeja el ritmo de los latidos cardíacos de un cuerpo que agoniza y a los que Martín se aferra durante sus últimos instantes de vida: un ritmo de sístole-diástole en el que primero, se acumula sangre en sus aurículas ventriculares, lo cual aumenta la presión en sus arterias y, en paralelo, la sensación de que el tamaño de su cuerpo aumenta monstruosamente hasta adquirir proporciones cósmicas. Después de que se vacía el ventrículo, se presenta la diástole con el consiguiente relajamiento y la sensación correspondiente de una reducción extrema de su cuerpo disminuido al tamaño de un minúsculo juguete.

### *La lucha por la supervivencia*

Cuando llega a la roca, ésta le proporciona la oportunidad de recrearse, naciendo a una vida de su invención. La roca es como una madre que lo pare. Cuando las olas lo empujan hacia una suerte de túnel vertical que debe ascender para llegar a la superficie de la misma, lo hace del mismo modo que lo haría un feto en el momento de su nacimiento: las olas del mar son como el líquido amniótico que facilita el alumbramiento y el túnel es como la vagina de la madre. Después Martín encuentra una cueva uterina en donde se introduce durante la noche para descansar.

Durante los tres capítulos siguientes Pincher Martín, como un moderno Robinson Crusoe, se dedica a investigar las posibilidades de supervivencia en la roca y la percepción narrada del personaje proyecta la imagen convincente de un mundo real. Martín observa "lapas que rezuman líquido urético," anémonas puestas al descubierto por la marea que parecen "pechos caídos"; percibe el "sabor dulce punzante" de un minúsculo trozo de chocolate que descubre entre sus ropas, escucha el leve crepitar del impermeable cuando tiritaba de frío.

Las primeras medidas que toma son bastante elementales; es necesario explorar el lugar, buscar refugio y agua, y ver la forma de llamar la atención de algún barco que pudiera pasar cerca. El narrador integra muchos detalles realistas en las descripciones de los objetos y las acciones del protagonista. No obstante, Martín percibe la roca como algo que amenaza con causarle dolor físico y este dolor es la sensación dominante en muchas descripciones de ésta.

*He saw little of the open sea and sky or the whole rock but only flashes of intimate being, a crack or point, a hand's breadth of yellowish surface that was about to strike a blow, unavoidable fists of rock that beat him impersonally, struck bright flashes of light from his body. The pain in the corner of his eye went with him too. This was the most important of all the pains because it thrust a needle now into the dark skull where he lived. The pain could not be avoided. His body revolved round it. (42) (Las cursivas son mías)*

La superficie de la roca amenaza con golpearlo con "puños inevitables de roca". El dolor en uno de sus ojos, que siente como "aguijón en el cráneo oscuro", es algo que se repite en estos primeros tres capítulos. Él se niega a aceptar la visión espiritual o a abrir los

TEXTO CON  
FALLA DE ORIGEN

ojos del alma para percibir el mundo espiritual. Su vista está nublada por un dolor simbólico y él no tiene la capacidad de ver lo trascendente.<sup>22</sup>

Martin tiene la sensación de estar encerrado y siente que existe dentro de dos grietas o hendiduras: una de ellas es la roca donde se refugia de los elementos naturales, la otra es su cuerpo.

*The man was inside two crevices. There was first the rock, closed and not warm but at least not cold with the coldness of sea and air. The rock was negative. It confined his body so that here and there the shudders were beaten; not soothed but forced inward. He felt pain throughout most of his body but distant pain that was sometimes to be mistaken for fire. There was dull fire in his feet and a sharper sort in either knee. He could see this fire in his mind's eye because his body was a second and interior crevice which he inhabited. (48) (Las cursivas son mías)*

La roca confina el cuerpo de Martin y éste confina su conciencia. Uno está dentro de lo otro y en esta idea está señalada claramente la estructura de la novela. Aquí se definen los dos planos temporales en los que está narrada. Uno, el aquí y ahora donde se narra el presente del protagonista en la roca y que refleja la actitud racional de éste hacia sí mismo y el mundo; otro donde el lector se entera de lo que fue Pincher Martin en su vida pasada mediante sus monólogos de recuerdos, recuerdos narrados y diálogos rememorados. Estos son a menudo incoherentes, fragmentados por restricciones en la información, la falta de referentes, de nexos y por los giros inesperados en los diálogos, de modo que el

<sup>22</sup> El tema de la visión y de la capacidad de ver aparece también en otras dos novelas. En *Lord of the Flies* la vista de los muchachos en la isla se nubla cuando se roban los lentes de Piggy; este tema adquiere una mayor importancia en relación con la vista dividida de Jocelin en *The Spire*.

lector necesita llenar todo tipo de blancos y establecer las conexiones necesarias para reconstruir el significado.<sup>23</sup>

Cuando logra recobrar el sentido, la primera reacción de Martín es fingir que todo lo que le sucede es normal. Habla para sí de manera formal y deliberada, consciente de que lo está haciendo. Describe su situación en un presente, al cual se aferra con desesperación.

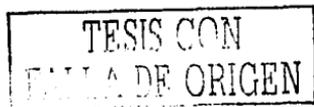
Para comenzar, hace un inventario de su situación y tiene una explicación perfectamente plausible para todas sus sensaciones de dolor y de hambre, de calor y de frío. Se dice a sí mismo sin cesar que tiene inteligencia y educación para sustentar su voluntad de vivir. En vista de la ausencia total del otro, Martín intenta encontrar un sustituto de éste hablando con el mar y retándolo:

"I don't claim to be a hero. But I've got education and intelligence. I'll beat you."  
 The sea said nothing. He grinned a little foolishly at himself.  
 "What I meant was to affirm my determination to survive. And of course, I'm talking to myself."  
 He looked round the rock.  
 "The first thing to do is survey the estate."(77)

Sabe que está solo por completo comienza a imaginar que es independiente y autosuficiente. No obstante, su discurso audible se vuelve profundamente dialógico, lo cual le permite sustituir la voz del otro con la suya propia.<sup>24</sup> Se dirige a sí mismo como si se

<sup>23</sup> "... leer o escuchar un relato es participar en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito. En esa dialéctica el lector se ubica como "constructor" del texto, al llenar los blancos, inferir significaciones a partir de lo no dicho, conectar segmentos y perspectivas dentro y fuera del texto". Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pág. 166

<sup>24</sup> El dialogismo en el discurso de Pincher Martín es oculto, según la clasificación de Bakhtin. El lo define como el discurso de un solo personaje que habla para sí como si hablara con otro. Este discurso tiene todas las características de una conversación en la cual el otro permanece callado, y cada palabra dentro del monólogo del personaje refleja las posibles objeciones, evaluaciones y puntos de vista del otro. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, págs. 196 y 197



dirigiera a otra persona, informándole sobre los pasos que piensa seguir para lograr que lo rescaten vivo.

"The end to be desired is rescue. For that, the bare minimum necessary is survival. I must keep this body going. I must give it drink and food and shelter.... So long as the thread of life is unbroken it will connect a future with the past for all this ghastly interlude.... I must watch my mind. I must not let madness steal up on me and take me by surprise. Already—I must expect hallucinations. That is the real battle. That is why I shall talk out loud for all the blotting paper. In normal life to talk out loud is a sign of insanity. Here it is proof of identity." (81)

Como el Robinson Crusoe del intertexto, Martin utiliza su poder de raciocinio para idear un plan de supervivencia y decide qué acciones prácticas aunque limitadas puede llevar a cabo: obtener alimentos, evitar enfermarse, mantenerse en contacto con la realidad. Logra extraer del mar pequeñas cantidades de moluscos que engulle desesperadamente y para ser rescatado erige una figura con las piedras sueltas que encuentra sobre la roca. Sobre ésta extiende algas marinas en forma de cruz como señal para los barcos o aviones que pudieran pasar. Cuando termina de colocar las piedras con las que construye la figura, sus manos están destrozadas y se desploma, presa del dolor y del agotamiento.

Martin busca constantemente un sustituto del otro y procura mantener la forma habitual que el otro daba a las cosas en el mundo: el orden, el trabajo, el ordenamiento del tiempo. Se lanza a una frenética carrera de producción, dándole un nombre a cada una de las partes de su territorio: el lugar donde come es The Red Lion, tres rocas más pequeñas que sobresalen del mar son Oxford Circus, Piccadilly y Leicester Square, el lugar donde observa el horizonte es el Look-out, y donde colocó las algas marinas es Prospect Cliff, y una figura de piedra que él construye es The Dwarf. Pone en práctica su ingenio para

ajustarse a su entorno, inventando soluciones para enormes problemas, de modo que en momentos llega a adquirir una estatura heroica. De hecho, él mismo se compara con Atlas y con Prometeo, "I am Atlas. I am Prometheus," aunque, como hemos visto, ha dicho que no pretende ser un héroe, "I don't claim to be a hero." Pero justo cuando el lector comienza a ver a Pincher Martin como un titán, como un Prometeo o Atlas, Golding subvierte sus expectativas. Esto sucede cuando Martin imagina que ve luces brillantes y un ruido como de trueno, y de pronto, de la nada, cae la lluvia. Dice:

"Rain!"

Of course.

"I said there would be rain!"

Let there be rain and there was rain. (170 y 171)

El lector se da cuenta de que Martin se está adjudicando el mérito de hacer llover, y que en su delirio de grandeza ha creado un mundo imaginario en el cual se ha constituido como el creador. Esto lleva al lector a efectuar una lectura retrospectiva del quinto capítulo donde el personaje se refiere por primera vez a su nombre; cuando hace un recuento de sus pertenencias, descubre su placa de identificación y la lee en voz alta: "CHRISTOPER HADLEY MARTIN." Entonces el lector comienza a establecer conexiones entre las acciones del personaje, como puntos de referencia intertextual, con su nombre, Christopher Hadley Martin. "Christopher" significa literalmente "el portador de Cristo"<sup>25</sup> Ahora se da cuenta de que lo que Martin está haciendo es un remedo de la vida de Cristo; que la cruz de algas marinas que ha colocado sobre la roca y hasta su mismo sufrimiento sólo le han

<sup>25</sup> L. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, pág. 44

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

servido para simular la pasión, pues éste no se debe, obviamente, a ningún sacrificio personal; y no sólo eso, sino que desea ser algo mucho más que Cristo. El reajuste de valores que hace el lector se refuerza cuando casi al final de la novela Pincher Martín revierte el proceso mediante el cual Dios crea al hombre a su imagen y semejanza diciendo, "On the sixth day he created God (...) In his own image created he Him"(196). Se vuelve patente que el personaje ha usurpado el lugar del Creador en una parodia de la Creación.

Por otra parte, hay conexiones entre Martín y el intertexto de Prometeo, pero Golding inviste a Martín de particularidades irónicas que subvierten cualquier parecido entre ambos. Prometeo desafía a un dios egoísta e injusto que niega a los mortales el uso del fuego y que contempla la aniquilación de éstos y la creación de una nueva raza; Prometeo desafía a Dios para defender a la humanidad. Pincher Martín lo desafía para convertirse en el centro de un mundo que él mismo construye, sin ningún motivo trascendente o heroico. Tanto Prometeo como Martín utilizan su inteligencia para alcanzar sus fines: Prometeo engaña a Júpiter y hurta el fuego en beneficio de la humanidad, pero Pincher Martín ha robado a todos los que le rodeaban para beneficiarse a sí mismo. Ambos están atados a una roca, pero Prometeo es víctima de un dios vengativo mientras que Martín es mártir dentro de un purgatorio de su propia invención, como consecuencia de una vida perversa.

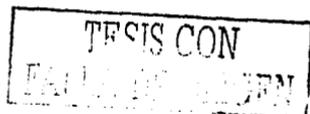
Con Pincher Martín, Golding también subvierte la figura de Robinson Crusoe, un personaje honesto que trabaja con diligencia y se enfrenta a todo tipo de dificultades y reveses, pero que logra salir adelante. A diferencia de Martín, un ser brutal, una amalgama de apetitos vulgares, producto de una civilización materialista, Crusoe logra un progreso

ético y moral mediante la lectura de la Biblia, y su soledad, aunque dolorosa, promueve su evolución espiritual. Por otro lado, hay puntos de contacto entre Martín y Crusoe quien "ejemplifica la ética protestante del trabajo, producto de dos siglos de desarrollo así como de un *ethos* emergente de la Ilustración centrado en los ideales del orden, la razón y la proporción.... Crusoe en su isla es un emblema del predicamento humano universal. *Pace Donne*, todo hombre es una isla, y podemos leer su historia como una parábola de la enajenación 'moderna'".<sup>26</sup>

Martín siente la necesidad de hablar para sí en voz alta y, al hacerlo, representa una situación dramática en la que el espectáculo es él mismo en una especie de monodrama. Su discurso es racional y objetivo, lo cual refleja su deseo desesperado de asirse a una normalidad que le dé seguridad ante el peligro de enloquecer en su terrible soledad. Llega un momento en que el pánico, la fatiga y el sufrimiento físico se apoderan de él, por lo que lanza un reproche a un interlocutor imaginario y pide ayuda, clamando como Job, ante oídos sordos.

"Oh, help, help! I am dying of exposure. I am starving, dying of thirst. I lie like driftwood caught in a cleft. I have done my duty for you and this is my reward. If you could only see me you would be wrung with pity. I was young and strong and handsome with an eagle profile and wavy hair; I was brilliantly clever and I went out to fight your enemies. I endured in the water, I fought the whole sea. I have fought a rock, and gulls and lobsters and seals and a storm. Now I am thin and weak. My joints are like knobs and my limbs like sticks. My face is fallen in with age and my hair is white with salt and suffering. My eyes are dull stones \_\_\_" (188)

<sup>26</sup> David Cowart, *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*, págs. 152 y 153



El sufrimiento de Martín parodia el tormento de Job.<sup>27</sup> El primero es víctima, en su imaginación, de las inclemencias de la naturaleza, el segundo, de un Dios sin misericordia. Martín dirige su lamento a los hombres de su país, a la nación por la que peleó en la guerra, mientras que Job lo dirige a Dios. Martín se lamenta de haber perdido su juventud y su apostura, Job se lamenta de haberlo perdido todo. Martín se ha aprovechado de todos los que le rodeaban, haciéndoles todo el daño imaginable; Job había ayudado a los pobres y a los huérfanos y era un hombre justo.<sup>28</sup> En su tribulación, Job se muestra alternativamente sumiso y rebelde, pero Martín nunca deja de ser rebelde.<sup>29</sup> La inversión irónica da lugar a la parodia en la que Martín se postula como un héroe que ha combatido por su país en la guerra, al mismo tiempo que oculta ante sí mismo su propia mezquindad.

Martín tiene que repetirse constantemente que necesita aferrarse a la vida y a la cordura, pero no quiere reconocer que jamás podrá salir del lugar en que se encuentra. Siente el terror que esto le ocasiona y se rehúsa a aceptarlo. Esto se relaciona con su lucha constante por tener una identidad separada del cuerpo; esta identidad tan preciada para él está contenida dentro del 'centro' y la idea que el 'centro' tiene una existencia autónoma le ayuda a autoafirmarse: "El centro parece tener un doble papel; es el agente en el interior de

<sup>27</sup> "La parodia posmoderna es una suerte de revisión (...) o relectura del pasado que al mismo tiempo confirma y subvierte el poder de la representación en la historia. Esta convicción paradójica de la lejanía del pasado y la necesidad de enfrentarlo en el presente ha sido llamada el 'impulso alegórico' (...) yo lo llamaría simplemente parodia".

Linda Hutcheon. "The Politics of Postmodern Parody," en *Research in Text Theory: Intertextuality*, pág. 226  
<sup>28</sup> Job 30:14

<sup>29</sup> La concepción moderna de Job como un existencialista que sufre, como un ser humano abandonado pero que aún así aguarda la llegada de un Dios ausente, tiene su origen en el pensamiento de Kierkegaard (*Discursos edificantes*), de Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*) y de otros escritores de fines del siglo XIX que andaban en busca de valores humanos perdidos. Por ejemplo, "la rabia de Lautréamont y de Rimbaud es semejante a la de Job, y no es necesario que nombren explícitamente a Job para que podamos reconocer la presencia del mito en sus obras".

Marc Bochet, "Job, a myth about poverty? As poor as Job", pág. 660

Martín que conoce la verdad... pero también es la parte de [él] que aún vive, y por lo tanto es capaz de lamentar la fragmentación de su personalidad".<sup>30</sup> El centro adopta a veces el papel de un agente sin nombre que establece un diálogo con Pincher para hacerle que abra los ojos, para que acepte la verdad sobre sí mismo, pero él lo ve como un enemigo, como un antagonista contra quien debe luchar utilizando toda la fuerza de su voluntad y de su inteligencia.

Martín se siente enfermo pero no quiere admitir que él es su propio enemigo, que el malestar que siente le viene de lo más profundo de su alma. Prefiere pensar que tiene una obstrucción intestinal que le está envenenando:

I am poisoned. I am in servitude to a coiled tube the length of a cricket pitch. All the terrors of hell can come down to nothing more than a stoppage. Why drag in good and evil when the serpent lies coiled in my own body? (163)

Lo anterior se puede interpretar de dos modos. Por un lado, como un ejemplo de ironía dramática en el sentido de que Martín es su propio enemigo, su propia serpiente, interpretando a ésta como una "figura emblemática del mal, del engaño, del desorden y del caos" y por otro, como una figura simbólica universal de la regeneración y de la vida eterna, "capaz de sobrepasar todos los límites, a veces mediante transgresiones extremas, pero siempre con una autoafirmación literalmente perenne". Existe una abundancia sin paralelo de imágenes que la serpiente origina en la mente humana y que se pueden encontrar en toda clase de textos religiosos y mitológicos. "La serpiente siempre ha sabido sondear las profundidades de lo desconocido - del mar, de la mujer, de la noche, de la

<sup>30</sup> Gunnel Cleve, *ibid.*, pág. 113

muerte.... En todos lados la serpiente está luchando en contra de un dios, el Dios".<sup>31</sup> Casi todo esto se puede aplicar a Pincher Martin: ya sea que él mismo encarne a la serpiente por su maldad extrema, o que la serpiente enroscada en su vientre sea el símbolo de su más caro anhelo, poder vivir eternamente. Como la serpiente, Martin ha sido capaz de transgredir leyes universales extendiendo su vida más allá de la muerte, en una autoafirmación recalcitrante, negándose a admitir la verdad sobre sí mismo. Por otra parte, a diferencia de la serpiente, Martin no ha sabido explorar las profundidades de lo oculto, del mar, de la mujer, de la noche y mucho menos de la muerte. Algo que sí comparte con este símbolo es que siempre está luchando en contra de un dios, el Dios que él mismo ha construido, como veremos más adelante.

Su discurso racional se torna a veces presuntuoso, reflejando su idiosincrasia e inclinaciones histriónicas, pues como sabemos, en vida Martin fue un actor teatral. A veces su discurso contrasta con algunas acciones que lleva a cabo, lo cual da lugar a un efecto grotesco. Esto es especialmente notable en una escena en la cual el tema es la constipación y un lavado intestinal que se aplica él mismo utilizando su chaleco salvavidas como bolsa de agua. El tema adquiere una proporción épica heroica, pero a un nivel de exageración paródica. El narrador describe el acto fisiológico de defecar, acompañado de la ejecución orquestal de trozos de música clásica de Wagner, Tchaikovsky y Holst.

He felt himself loom, gigantic on the rock. His jaws clenched, his chin sank. He became a hero for whom the impossible was an achievement.... He crawled on down towards the Red Lion and now there was background music, snatches of Tchaikovsky, Wagner, Holst....

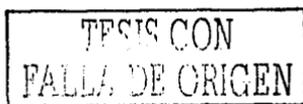
<sup>31</sup> Régis Boyer, "The Great Serpent" en *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, págs. 502-504

He pushed the lifebelt under the surface of the water so that the fish flicked desperately from side to side. A string of bubbles came out of the tube. He collapsed the long bladder and then began to pull it open again. Little spits of water entered the tit and worked down between more bubbles. *Strings only, now, deep.* He lifted the whole lifebelt out and hefted the bag.... He hunched himself against a rock with his legs sprawled apart. *The music rose, the sea played and the sun. The universe held its breath.* Grunting and groaning he began to work the rubber tube into his backside. He folded the two halves of the long bladder together and sat on it.... He extracted the tube and crept carefully to the edge of the rock *while the orchestra thundered to a pause.*

*And the cadenza was coming--did come. It performed with explosive and triumphant completeness of technique into the sea. It was like the bursting of a dam, the smashing of all hindrance. Spasm after spasm with massive chords and sparkling arpeggios, the cadenza took off his strength till he lay straining and empty on the rock and the orchestra was gone.* (164 y 165) (Las cursivas son mías)

En la escena se combina lo repugnante con lo sublime. El placer estético que se experimenta al escuchar una obra de música clásica se equipara con la sensación de alivio que proporciona la evacuación intestinal. Aunque existe el antecedente en el *Ulises*, específicamente en algunos monólogos de Bloom en los que se describen procesos fisiológicos y deposiciones humanas, entre otras cosas (y habría que decir que Joyce lo hace con un virtuosismo técnico superior al de Golding), éstos no dejan de ser asuntos que la sociedad británica consideraba bajos y sórdidos.<sup>32</sup> Al violar las normas elementales de decoro que impone la sociedad, Golding deliberadamente socava las expectativas convencionales del lector. A pesar de que éste conoce el pasado negro del protagonista, no ha podido evitar verlo como un pobre ser humano, dislocado ante la hostilidad del universo

<sup>32</sup> John R. Clark. *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*, pág. 116



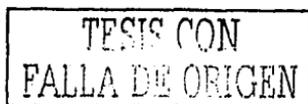
y con la necesidad de elaborar su propia realidad, de darle un sentido a su vida que lo ayude a enfrentarse a la nada, al nihilismo exterior y luego, de pronto, Golding lo sacude con esta comparación burlesca.<sup>33</sup> Pincher Martin, soberbio y arrogante, busca alcanzar la estatura de un héroe mítico, pero Golding destruye este impulso disminuyéndolo al nivel de un simple cuerpo con necesidades fisiológicas y al hacerlo, zambulle al lector en las sentinas del cuerpo humano enfrentándolo con la materialidad esencial de sí mismo y de su mundo. Por otra parte, la parodia permite a los lectores deleitarnos haciendo burla de los tabúes impuestos por nuestra sociedad; sentimos una liberación momentánea de nuestras inhibiciones, un placer intelectual al percibir el ingenio, la agudeza y lo cómico de la ocurrencia.

### *El Papel de Nat*

El pasado de Martín surge del subconsciente, de un cúmulo de recuerdos cuyo contenido es antitético a sus acciones en el presente donde se proyecta como un actor heroico cuya resistencia física y mental el lector, como hemos dicho, no ha podido menos que reconocer. En el monólogo narrado se entrecruzan los recuerdos narrados y los monólogos de recuerdos que, como relámpagos provenientes de otra dimensión proyectan

<sup>33</sup> Las novelas de Golding pertenecen al Postmodernismo y exhiben una tendencia hacia lo grotesco y la parodia. "El escritor satírico grotesco distorsiona, fractura y subvierte las estructuras convencionales del relato.... Los autores de lo grotesco capturan la atención, mantienen al lector fuera de equilibrio y cuestionan los clichés básicos y criterios establecidos de la escritura y de la construcción del relato, subvirtiendo así la lasitud y pasividad habitual de lectores típicos".

*Ibid.*, pág. 27



una imagen opuesta a aquella que Martín tiene de sí mismo y del mundo externo pues lo revelan como un personaje cuya voluntad de vivir está cimentada en la codicia y el egoísmo.<sup>34</sup>

Los recuerdos narrados parecen surgir del inconsciente del protagonista, y los que se remontan al pasado reciente de Martín son más extensos y tienen mayor coherencia que otros; éstos son los que tienen que ver con Nat, su amigo. Poco antes de que surjan estos recuerdos, Martín reflexiona sobre su difícil situación de naufrago y el sufrimiento que esto implica, y desea poder lograr un equilibrio interior que le ayude a soportarlo. La idea de equilibrio motiva el primer recuerdo que tiene de Nat bajando las escaleras del barco donde ambos viajan. El desprecio que siente hacia el amigo es patente:

Nat was lowering his un-handly spider-length down the ladder with womanish care, not able now after all these months to wear the right clothes or negotiate a ladder like a seaman. Dawn had found him shivering from inadequate rig, the mess-deck would find him hurt by the language, a butt, humble, obedient and useless. (50)

En este recuerdo narrado, Martín pronostica no sólo un futuro comportamiento de Nat, "dawn would find him hurt by the language", sino su fracaso completo en la marina,

<sup>34</sup> El término 'monólogo narrado' (*narrated monologue*) lo propone Dorrit Cohn en lugar de 'estilo indirecto libre' para hacer una distinción entre el discurso audible e inaudible de los personajes. Con esta técnica se transponen los pensamientos, sentimientos y percepciones de los personajes utilizando el tiempo pasado y la tercera persona del discurso narrativo, conservando la deixis de referencia espaciotemporal figural y el idiolecto o habla característica de los personajes, con sus matices emotivos y expresivos.

Élla llama 'recuerdos narrados' (*narrated memories*) a los recuerdos de un personaje, transpuestos en monólogo narrado. En esta novela siguen un orden determinado por la memoria asociativa y no por la cronología de los eventos que se narran en ellos.

Cf. Dorrit Cohn, *op. cit.* Capítulo 3

En cambio, los 'monólogos de recuerdos' (*memory monologues*), son una variante del monólogo autónomo y están centrados, no en el presente de la locución, sino en el pasado de la experiencia. Con esta técnica "no se intenta narrar una historia, sino describir la huella que ésta ha dejado en una memoria y en una sensibilidad ... El modelo no es el de la comunicación autobiográfica, sino de la participación de la memoria".

*Ibid.*, págs. 183 - 184

pues es un "inútil". El futuro imaginado en aquel momento ya forma parte del pasado de Martin, de modo que la predicción dentro de la memoria narrada crea un efecto de "caja china".<sup>35</sup> Esto es interesante porque, como veremos más adelante, la estructura de la novela, y los niveles de significado dentro de la misma semejan una caja china y así lo indican algunas metáforas recurrentes.

Por otra parte, parece haber unanimidad entre algunos críticos quienes opinan que Nat es una figura mística y hasta Martin mismo, aunque se mofa de Nat ridiculizándolo por carecer de los atributos de un verdadero marino, y lo llama 'trasero' (butt) e 'inútil' (useless), le adjudica dos virtudes teologales: la humildad y la obediencia.<sup>36</sup> El nombre de Nathaniel tiene una motivación etimológica, pues significa "regalo de Dios", lo cual constituye una orientación temática que define su relación con Martin.<sup>37</sup> Con esto se subraya que aunque Nat es un regalo para Martin por su amistad incondicional y su bondad, éste no es capaz de apreciarlo.

Nat camina por la cubierta del barco, tambaleándose por su falta de experiencia y Martin, ahora condensado en el centro oscuro de su cabeza, recuerda la escena y sus sentimientos encontrados hacia él:

The dark centre of the head turned, saw the port look-out hunched, the swinging RDF aerial, the funnel with its tremble of hot air and trace of funnel, looked down over the break of the bridge to the starboard deck. Nathaniel was still there. *His improbable height* combined with the leanness that made it seem even more incredible,

<sup>35</sup> Sobre el efecto de "caja china" en los recuerdos narrados, Dorrit Cohn comenta que éste se da con personajes que siempre están "contemplando una visión rememorada", "contemplando los sucesos retrospectivamente" y "recordando en meditaciones subsecuentes".

Dorrit Cohn, *Ibid.*, pág. 130

<sup>36</sup> Virginia Tiger, *op. cit.*, pág. 125 y Gunnel Cleve, *Elements of Mysticism in Three of William Golding's Novels*, págs. 89-104

<sup>37</sup> L.L. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, pág. 46

had reduced the rail to an insecure parapet. *His legs* were splayed out and *his feet* held him by friction against the deck. As the dark centre watched, it saw Nathaniel take his hands down from *his face*, lay hold of the rail and get himself upright. He began to work *his way* forrard over the deck, legs straddled, arms out for balance. But the balance of *the thin figure* was disturbed by this temporary exercise of *the right hand*; it tottered sideways, tried for the salute again, missed, considered the problem gravely with arms out and legs astraddle. (54) (Las cursivas son mías)

El centro oscuro registra todos los pequeños detalles, las excentricidades del amigo y la forma en que lo hace traiciona la ambigüedad de sus sentimientos. Al principio percibe a Nat como persona que es, como lo indican el adjetivo posesivo "his" en "his improbable height," "his legs," "his feet," etc. y el pronombre personal "he" en "He began to work his way...." En las últimas cuatro líneas de pronto cosifica al amigo llamándolo "the thin figure" y ya no se trata de "his hand" sino de "the hand" y cambia el pronombre "he" por "it" en "it tottered sideways...." El centro oscuro de Martin oculta el desprecio que siente por Nat disfrazándolo de burla graciosa pero con el artículo definido fijo "the" y con el pronombre "it" despoja al amigo de su individualidad y humanidad reduciéndolo a objeto.

La diferencia entre el "centro oscuro" de Martin y el "centro" de Nat se vuelve patente cuando el primero saluda hipócritamente al amigo, mientras que éste muestra una alegría genuina al ver a Martin.

*The dark centre* made itself wave cheerfully to *the foreshortened figure*. Nathaniel's face altered even at that distance. The delight of recognition appeared in it, not plastered on... but rising spontaneously from *the conjectural centre* behind the face, *evidence of sheer* niceness that made the breath come short with maddened liking and rage. There was a convulsion in the substrata of the globe at this end so that the needle came stabbing and prying towards *the centre* that had floated all this while without pain. (55) (Las cursivas son mías)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El uso del artículo definido "the" en "The dark centre" parece tener una función similar en el caso de Martin, quien se encuentra dividido, fragmentado y, por lo tanto, su 'centro' existe como algo aparte y extraño a él. Por otro lado, el narrador modula entre la perspectiva figural y la del narrador introduciendo en la segunda oración de esta secuencia el adjetivo demostrativo "that" en "that distance" de modo que la deixis de referencia espacial ya no corresponde al personaje, sino al narrador quien narra los eventos desde su propia perspectiva creando así en el lector una sensación de distancia con respecto al personaje.

El centro oscuro de Martin reconoce un centro similar en Nat, "the conjectural centre behind the face," aunque éste constituye una "evidencia de absoluta amabilidad", "evidence of sheer niceness." Los sentimientos ambivalentes de Martin se intensifican cuando siente al mismo tiempo "cariño y rabia exasperantes" al ver a su amigo, "maddened liking and rage." El narrador utiliza en una frase insólita el mismo adjetivo para calificar sustantivos que se refieren a realidades inconciliables para ilustrar los sentimientos ambivalentes de Martin hacia Nat.

Son múltiples los diálogos y las voces que Martín recrea en sus monólogos de recuerdos y recuerdos narrados siempre enmarcados por secuencias donde alternan la descripción focalizada, la psiconarración y el monólogo narrado. En los recuerdos narrados relacionados con Nat hay diálogos rememorados entre Martín y su amigo dentro de una habitación, que se yuxtaponen con otros diálogos a bordo del barco. Nuevamente es la memoria asociativa la que motiva los recuerdos; ahora es la incomodidad que siente Martín

en la roca, el dolor como fuego que quema, lo que le lleva a recordar el fuego en la chimenea de aquella habitación.

The fire was behind the bars of a grate. He found that the grate was in a room and then everything became familiar out of the past and he knew where he was and that the time and the words were significant. There was a tall and spider-thin figure sitting in the chair opposite. It looked up under its black curls, as if it were consulting a reference book on the other side of the ceiling.

*"Take us as we are and heaven would be sheer negation. Without form and void. You see? A sort of black lightning destroying everything that we call life."* (69-70) (Las cursivas son mías)

Nathaniel se está preparando para dar una conferencia sobre la muerte y la gloria y, aunque a Martin no le interesa realmente asistir a su plática, le promete que asistirá. Nathaniel le comenta sobre el tema que va a tratar, pero para un hombre como Martin, que confía únicamente en su intelecto y en su poder de raciocinio, Dios y el lugar donde habita sólo pueden ser una 'negación pura.' En el siguiente diálogo rememorado nos enteramos que de alguna manera Nat sabe que Martin necesita conocer lo que él llama la "técnica de morir para ir al cielo," "the technique of dying into heaven." Nathaniel cree en la vida después de la muerte y, sabiendo que Martin no es feliz, le ofrece su amistad y ayuda, pero la espiritualidad de Nathaniel contrasta con el carácter racional y egoísta de Martin, quien se rehúsa a escucharlo. El carácter místico de Nat se acentúa aún más cuando predica la muerte de Martin:

"—And I, have a feeling. Don't laugh, please—but I feel—you could say that I know." Below the eyes the breath came out in a little gasp. Feet scraped.

"—You could say that I know it is important for you personally to understand about heaven—about dying—because in only a few years—"

For a while there was silence, a double shock.... the words pursued him, made his ears buzz, set up a tumult, pushed his heart to thump with sudden appalled understanding as though it were gasping the words that Nathaniel had not spoken.

*“—because in only a few years you will be dead.”*

He cried out against the *unspoken* words in fury and panic. *“You bloody fool, Nat! You awful bloody fool!”*

*The words echoed in the trench* and he jerked his cheek up off the oilskin. There was much light outside, sunlight and the crying of gulls. ( 71 y 72) (Las cursivas son mías)

En este fragmento, la distancia temporal que separa el diálogo entre Nat y Martin en aquella habitación en el pasado, del acto conmemorativo de éste último sobre la roca, se manifiesta por la alternancia entre el pasado de ese diálogo y el presente de su narración como recuerdo. Pero en las últimas tres líneas del fragmento hay una marcada indeterminación de la demarcación entre los dos planos temporales pues la indefinición del referente de “the words” en “the words echoed in the trench” es tal, que pueden haber sido palabras que Nat no dijo en el diálogo, “the words that Nathaniel had not spoken,” pero imaginadas por Martín, las que reverberan en la trinchera de la roca, “because in only a few years you will be dead,” o si son las palabras que le grita Martín: “You bloody fool Nat! You awful bloody fool!” También resulta ambiguo si Martín profirió esta invectiva en el pasado del diálogo o en el presente de la roca. Como podemos observar, la indeterminación narrativa y verbal refleja la ambigüedad como un rasgo constante del mundo narrado de la novela.

El siguiente recuerdo de Nat es motivado cuando Martín advierte que el coral rosado que cubre un lado de la roca semeja el color de la pintura de los barcos de guerra. Golding logra aquí un efecto sorprendente de traslape de los dos planos temporales, pues

Martin asoma el rostro por un lado de la roca notando el color rosa del coral, pero cuando lo retira, lo hace de la cubierta del barco donde estaba asomado. "There was a coralline substance close to his face, thin and pink like icing, then not pink as though it were forever changing its mind to purple.... *He took his face away from the casing and turned to climb the ladders to the bridge*" (100 y 101) (Las cursivas son mías). Se suponía que el color rosa servía de camuflaje a los barcos durante las horas de más peligro, en la madrugada. Pero el peligro en realidad es para Nat, pues Pincher Martin se propone asesinarlo, buscando el momento preciso para dar la orden de virar violentamente con el pretexto de haber visto un barco enemigo, de modo que Nat sea lanzado al agua.

Here is Nat saluting as ever off balance, but this time held in position by one arm and two legs.

"Wotcher, Nat. Happy in your work?"

*Dutiful Nat-smile though a little queasy. See the bright side.*

"Yes, sir."

*Amble aft you drawn-out bastard.*

*Climb, climb. The bridge, a little wind and afternoon.* "Hallo. Mean course o-nine-o. Now on zag at one-one-o. And I may say, dead in station, not wandering all over the ocean the way you leave her. She's all yours and the Old Man is in one of his moods, so watch out for sparks." (100) (Las cursivas son mías)

En este monólogo de recuerdos, Martin recrea el diálogo que sostiene con Nat y con un subordinado a bordo del barco. En contrapunto con el diálogo, escuchamos el monólogo

TFOIC CON  
FALLA DE ORIGEN

inaudible de Martín, abreviado y sintético, que constituye una suerte de 'sub-conversación' por medio de la cual se traiciona revelando sus intenciones ocultas.<sup>38</sup> Martín observa que Nat sonríe a pesar de sentirse mareado y lo insta mentalmente a dirigirse a la popa del barco, y a subir la escalerilla para que al caer la tarde y con un poco de viento resulte más fácil llevar a cabo su plan.

Por otra parte, no hay demarcación en el diálogo rememorado cuando Martín se dirige a otro interlocutor. El lector sabe que habla a través de algún tipo de teléfono cuando dice "Hallo..." y lo que marca el cambio de interlocutor es que Martín adopta el dialecto o jerga de los oficiales de la marina británica para dar órdenes a sus subordinados. En el contexto de la novela la jerga de los marinos contrasta con el discurso circundante, tiene una cualidad diferente ('*otherlanguageedness*'). El discurso en la novela no es un sistema homogéneo, es, por el contrario, un microcosmos que refleja el macrocosmos de la heteroglosia social.<sup>39</sup> El narrador imita esta variedad lingüística pero lo hace con

<sup>38</sup> En un diálogo, la sub-conversación es aquello que "ocupa los intersticios, los vacíos, y el espacio que separa, rodea y hace significar las palabras pronunciadas.... Esa sub-conversación que resulta inaudible es lo que el narrador saca a la luz".

Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, pág. 56

El término 'sub-conversación' fue acuñado por Nathalie Sarraute. En sus novelas "explora el efecto de estímulos externos tales como objetos, eventos y palabras sobre las sub-conversaciones en el umbral de la conciencia... después registra y amplifica el juego complejo de acercamientos y alejamientos, de instintos y de cálculos.... Los pensamientos en el umbral de la conciencia, y *los impulsos asesinos* son vistos como organismos atrapados y amplificadas en un microscopio." (Las cursivas son mías)

Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure. Especially of the Fantastic*, págs. 323-324

<sup>39</sup> Los lenguajes de la heteroglosia social son reflejos de ideologías, "son puntos de vista específicos sobre el mundo, formas de conceptualizar el mundo por medio de palabras.... Como tales, pueden juxtaponerse, complementarse, contradecirse e interrelacionarse dialógicamente".

Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, pág. 292

La lengua escrita o hablada y el monólogo interior se componen de una gran cantidad de variantes, 'lenguas' oficiales, vernáculos, jergas profesionales, técnicas, lenguas literarias y sub-literarias y todas resuenan polifónicamente en la obra literaria.

V.N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, págs. 65-82

determinado propósito y esto es evidente cuando Martín ordena que se mantenga al barco en posición fija, "dead in station." La polisemia del lexema 'dead' y el contexto en el que se pronuncia, apuntan hacia la futura muerte de Nat.

Nuevamente la atención de Martín se centra en Nat, quien medita en su lugar acostumbrado en la cubierta del barco.

He looked briefly round the convoy and then aft. Nat was there, tediously in his usual place, legs wide apart, face in hands. The corticened deck lurched under him, rearranged itself and he swayed on the rail. The luminous window that looked down at him bent at the sides in a snarl that was disguised as a grin.

*Christ, how I hate you. I could eat you. Because you fathomed her mystery, you have a right to handle her transmuted cheap tweed; because you both have made a place where I can't get; because in your fool innocence you've got what I had to get or go mad. (100 y 101) (Las cursivas son mías)*

El sentido literal de esta subconversación (marcada con cursivas) adquiere un sentido metafórico durante una segunda lectura cuando el lector la asocia con el nombre de Mary. En un diálogo rememorado posterior Nat revela a Martín sus planes de casarse con su novia Mary. Éste se siente anonadado cuando recibe la noticia y comienza a recordar cómo había violado a Mary, ante su negativa a entregarse a él. Es aquí cuando el odio hacia Nat comienza a corroerle las entrañas y el plan para asesinarlo empieza a tomar forma. Mary es la virgen que él violó al no poder poseerla de otro modo, y durante la lectura retrospectiva los enunciados en la subconversación adquieren otro sentido. Algunos de los lexemas que pertenecen a la isotopía primaria de /odio/ y /sexo/ pierden su sentido unívoco y adquieren otro, religioso y místico, durante la segunda lectura. El nombre de Mary junto con la interjección, "Christ", con la que inicia la subconversación condiciona y orienta la

TECIS CON  
FALLA DE ORIGEN

lectura en esta segunda isotopía. Pincher Martin piensa, "I could eat you..." y en la primera isotopía esta metáfora tiene un sentido canibalesco relacionado con el odio que siente hacia Nat. En la novela hay muchas secuencias en las que la ambición y la codicia del protagonista se significan mediante imágenes relacionadas con el acto de comer y tragar, como veremos posteriormente. Pero en la segunda isotopía, relacionamos el acto de comer con el disfrute místico de Dios, que en algunos textos religiosos europeos se ilustra con la imagen concreta del alma que consume y se alimenta de Dios.<sup>40</sup> En la isotopía primaria Martin odia a Nat porque descubrió el misterio de su sexo, "because you fathomed her mystery," pero en la segunda, y relacionándolo con la Virgen María, el misterio se define como "una verdad que no puede ser conocida por el entendimiento humano a menos que sea revelada por Dios".<sup>41</sup> A diferencia de Martin, a Nat sí le ha sido revelado el misterio de la virgen, en todos los sentidos. Cuando Martin dice: "you have a right to handle her transmuted cheap tweed," el lector interpreta esto en una isotopía primaria como el reclamo amargo de Martin al ser Nat quien tiene derecho de acariciar la ropa que Mary lleva puesta, y a quien devalúa calificando su atuendo como de 'lana corriente'; pero en la segunda isotopía, el lexema 'transmuted' tiene resonancias religiosas por su similitud formal y semántica con 'transfigured.' Al ser tocada por un hombre santo, un místico como lo es Nat, Mary se transfigura en la Virgen María. Finalmente, cuando Martin dice: "you

<sup>40</sup> Cf. Gunnel Cleve. *op. cit.*, pág. 97.

<sup>41</sup> En la religión católica, el misterio de la virgen forma parte de los misterios gloriosos relacionados con la vida de Jesucristo y de María. Entre ellos están la resurrección de Cristo, su ascensión a los cielos, la asunción de María y su coronación como reina de todo lo creado. *Diccionario Católico en la Sagrada Biblia*, pág. 201

both have made a place where I can't get", en una isotopía primaria, el lugar que han construido se entiende como el de su amor, que no admite a un tercero; en la isotopía religiosa, el lugar a donde Martín no puede entrar es el cielo. Según éste, Nat, en su "inocencia estúpida" obtuvo por amor lo que él arrebató a Mary por la fuerza, su virginidad. En una isotopía religiosa, las almas de Nat y Mary son inocentes y puras por lo cual se salvarán y estarán para siempre unidas con Dios.<sup>12</sup>

Alguna vez la amistad de Martín fue sincera y esto es evidente en la tormenta de emociones que lo aqueja la primera vez que intenta desviar el curso del barco y falla, pues el capitán se da cuenta de que la orden de virar que ha dado éste no tiene ningún fundamento, juzgando esta acción como prueba de su ineptitud. Martín encuentra un motivo más para odiar a Nat y sus sentimientos encontrados hacia éste son terribles.

*The centre, looking in this reversed world over the binnacle, found itself beset by a storm of emotions, acid and inky and cruel. There was desperate amazement that to love and to hate were now one thing and one emotion, or perhaps they could be separated. Hate was as hate had always been, an acid, the corroding venom of which could be borne only because the hater was strong.*

*"I am a good hater".*

*He looked quickly at the deck watch, across at Wildebeeste and gave orders for the new course.*

*And love? Love for Nat? That this sorrow dissolved through the hate so that the new solution was a deadly thing in the chest and the bowels. (103) (Las cursivas son mías)*

Recordemos la serpiente enroscada en el vientre de Pincher Martín, la cual podría constituir aquello que ha alimentado su odio hacia Nat y Mary, y que ahora le corroe las

<sup>12</sup> "En el cielo, aquellas almas que se salvan estarán para siempre unidas con Dios.... La mayor felicidad del cielo resultará de conocer y amar a Dios íntimamente en la Beatífica Visión".

*Ibid.* pág. 55

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

entrañas. Por otra parte, en esta secuencia como en muchas otras, el narrador crea un efecto de impersonalidad y de distancia para con el personaje utilizando el artículo definido para referirse tanto al centro, "the centre" como a Martín mismo, "the hater". El mismo efecto se logra cuando introduce los sentimientos de éste con la frase "There was" en lugar de "He felt" o algún otro verbo indicativo de sentimientos humanos. Con la exclusión del pronombre personal para narrar la conciencia de Martín, la psiconarración se vuelve disonante, acentuando la disociación entre el cuerpo y el espíritu del personaje. Se entreveran la percepción narrada, la psiconarración disonante y el monólogo narrado, donde se nota una marcada ausencia de adjetivos o pronombres posesivos en tercera persona que podrían otorgar individualidad al personaje. Sólo cuando Martín habla para sí en discurso directo audible diciendo "I am a good hater," utiliza el pronombre personal con el que realfirma su convicción de que ha sobrevivido a la muerte.

Los dos últimos recuerdos narrados relacionados con Nat y los diálogos rememorados dentro de éstos se juxtaponen contrastando las cualidades de Nat con la maldad de Martín, de modo que éste se ve forzado a reconocer que debajo de toda su pretensión de supervivencia heroica sobre la roca, se esconde su naturaleza asesina. Uno de los recuerdos narrados es prácticamente la repetición de otro en que Nat había hablado a Martín sobre la "técnica de morir para ir al cielo," sólo que éste comienza antes de la llegada de Nat a la habitación y termina antes de su premonición de la muerte de Martín. Aquí es donde éste por fin se da cuenta de cuánto había querido a su amigo. En el presente de la roca, el detonador de este recuerdo narrado es el lamento de Martín desesperado en su soledad, "I am so alone, Christ! I'm so alone!" Está a punto de llorar y el sentimiento que

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

esto conlleva le resulta familiar, es "negro... una pesadez que envuelve el corazón, una represa que podría inundar los ojos en cualquier momento ahora y durante tanto tiempo, extraños al llanto" (181). La negrura de este sentimiento le hace recordar una noche oscura en Oxford cuando caminaba sin rumbo con lágrimas corriendo por su rostro, deplorando su soledad después de que casi todos lo habían abandonado.

The centre was thinking—I am alone; so alone! The reservoir overflowed, the lights all the way along to Carfax under Big Tom broke up, put out rainbow wings.... Because of what I did I am an outsider and alone....

Now there is no hope. There is nothing. If they would only look at me, or speak—if I could only be a part of something—

Time stretched on indifferently.

There was a sound of feet on the stairs.... The centre waited without hope, to hear which room they would visit.... The door opened a few inches and a shock of black curls poked round by the very top.

"Nathaniel!" (182)

Martin se siente feliz con la visita de Nat y las lágrimas que vierte ahora son de alegría al saber que no está solo, pero el narrador siempre evita el pronombre personal 'él' y se refiere a la conciencia de Martin como 'el centro', con lo cual, como hemos dicho, le resta individualidad al personaje y crea en el lector una sensación de distanciamiento. Esto también lo logra refiriéndose a Martin mismo como "el cuerpo" y a sus lágrimas como 'agua que fluye': "Entonces el cuerpo comenzó a reír, fuerte y más fuerte, y el agua comenzó a fluir de nuevo". Al final del diálogo recordado, Martin dice sinceramente: "Mi querido Nat, no tienes idea del gusto que me da verte!" En su soledad presente, Martin se asombra de la intensidad de sus emociones hacia el amigo:

His mouth was open in astonishment and terror. "And I liked him as much as that!" (182.)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El terror que experimenta se debe a que reconoce al fin que ha destruido lo único bueno que tenía, a un verdadero amigo. Ahora su conciencia lo lleva a recordar cómo fue la destrucción del barco, por lo cual se yuxtapone con lo anterior un recuerdo narrado cuando Martín finalmente lleva a cabo su plan dando la orden que lo haría virar violentamente para hacer caer a Nat por la borda. Pero el destino se le adelanta, pues su orden coincide irónicamente con la llegada de un torpedo enemigo que pega en el barco, lanzando a Martín y presumiblemente a todos los demás tripulantes a las aguas del océano.<sup>43</sup>

“Hard a-starboard, for Christ’s sake!”

A destroying concussion that had no part in the play. Whiteness rising like a cloud, universe spinning. The shock of a fall somewhere, shattering, mouth filled—and he was fighting in all directions with black impervious water.

His mouth screamed in rage at the whiteness that rose out of the funnel.

“And it was the right bloody order!”

Eaten. (186)

El narrador no marca las transiciones entre el discurso transpuesto y el discurso directo cuando se trata del discurso inaudible del personaje. Sólo cuando se trata del soliloquio audible, el narrador lo indica con el uso de comillas o con alguna frase en la que quede explícita la forma en que Pincher Martín profiere las palabras. El narrador introduce con la frase: “*su boca grita con furia...*” el discurso directo de Martín. Con esto indica que éste está furioso por la jugarreta que le ha deparado el destino, pues era la orden correcta.

<sup>43</sup> La coincidencia de la orden dada por Pincher con la llegada del torpedo enemigo no debe ser adjudicada a lo que algunos consideran la moralidad ortodoxa de Golding, como un castigo divino al personaje por su maldad y codicia extrema, sino a que los planes y proyectos concebidos por una mente racional como la de Pincher “están sujetos a la violencia destructiva y a los cambios impredecibles en un universo demasiado grande y misterioso para ser controlado o contenido por el deseo de los mortales o por la lógica finita”. James Baker, *William Golding*, pág. 46

Finalmente Martin admite su fracaso: "Eaten." Así es, ahora a él le tocó ser comido, vencido en su juego contra el destino.

*Pincher Martin, el gran gusano.*

Los monólogos de Martin sobre la roca giran alrededor del motivo de la ignorancia consciente. Se engaña al tratar de ignorar y eliminar de su discurso aquello que está constantemente ante sus ojos, pero hay algo en su subconsciente que interrumpe sus empeños fastidiándolo con avisos que en un principio no logra o no quiere descifrar.

But the centre of the globe was moving and flinching from isolated outcroppings of knowledge. It averted attention from one only to discover another. (173)

Los recuerdos de su vida pasada afloran irremediabilmente, revelando su mezquindad, perversidad y egoísmo. Los recuerdos narrados y diálogos rememorados se remontan a su vida como actor y van revelando al hombre que se trata de ocultar detrás de sus "intentos heroicos" para sobrevivir a los elementos de la naturaleza que lo torturan sobre su isla de roca.

En ambos planos temporales, el del supuesto presente y en el de sus recuerdos del pasado, hay una serie de imágenes recurrentes relacionadas con el acto de comer o tragar, especialmente de dientes o muelas, que simbolizan la codicia de Pincher Martin. Por ejemplo, al principio de la novela, cuando comienza a morir ahogado, pasan por su mente un cúmulo de imágenes desordenadas, rostros, voces, nombres, una caja china, una hilera de dientes reflejados en un escritorio de madera pulida. En esta etapa de la lectura, la descripción carece de significado para el lector. Después, cuando Martin cae desfallecido

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

sobre la roca, siente la presión de los guijarros debajo de su mejilla como la molestia persistente de un dolor de muelas: "They became vicious in their insistence like the nag of an aching tooth" (24). Cuando comienza a inspeccionar su entorno sobre la roca, percibe ésta y otras más pequeñas como una serie de muelas alineadas en curva, en forma semejante a las muelas incrustadas en una mandíbula:

He looked solemnly at the line of rocks and found himself thinking of them as teeth. He caught himself imagining that they were emerging gradually from the jaw—but that was not the truth. They were sinking; or rather they were being worn away in infinite slow motion. They were the grinders of old age, worn away. A lifetime of the world had blunted them, was reducing them as they ground what food rocks eat.

He shook his head irritably then caught his breath at the sudden pain in his neck.

"The process is so slow, it has no relevance to—"

(78.)

En esta secuencia podemos identificar la roca como una metáfora de Pincher Martin, pues el proceso de desgaste y deterioro que parece sufrir la roca, lo padece él mismo. Es él quien se está hundiendo y su cuerpo se está consumiendo en un ritmo infinitamente lento. En un sentido metafórico, los dientes de su alma, que le han servido para devorar a los que le rodaban, se han desgastado durante su vida en el mundo. La irritabilidad que experimenta sugiere que está relacionando el lento proceso de deterioro o erosión de la roca con lo que le sucede a él mismo. Martin no termina la última oración de

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

la secuencia, pero es obvio que se refiere a la muerte, un tema que desea evitar a toda costa.<sup>44</sup>

Para Pincher Martín, el acto de comer constituye parte de un proceso generalizado que posee una importancia vital no sólo para él, sino para todo el mundo. Dice que comer es la "expresión vulgar de... un proceso universal". Después añade que existen muchas formas de comer:

You could eat with your cock or with your fists, or with your voice.  
You could eat with hobnailed boots or buying and selling or marrying and begetting or cuckolding— (88)

La idea del adulterio como el acto de tragar al prójimo lo lleva a recordar una escena en su vida pasada cuando le abre la puerta del baño de su recámara a Alfred, un colega del teatro, para mostrarle a Sybil, la novia de éste, en el acto de cubrirse con una sábana, con lo cual le revela la infidelidad de ella. Luego se pregunta cuál sería la conexión entre el hecho de comer y la imagen recurrente de la caja china.

But there was a connection between eating and the Chinese box.  
What was a Chinese box? A coffin? Or those carved ivory ornaments, one inside the other? Yet there was a Chinese box in it somewhere— (90.)

Aunque en este momento, el lector tampoco vea la conexión entre las dos cosas, puede interpretar la escena en la recámara de Martín como un acto de tragar al otro, despojándolo de su dignidad. Martín lleva a Alfred a descubrir el engaño con sus propios

<sup>44</sup> Por otra parte, la roca donde se encuentra Martín, junto con las otras más pequeñas que él relaciona con dientes o muelas incrustadas en una mandíbula o quijada, se han interpretado como símbolo del infierno en el sentido que se le da en Isaías 5:14; Martín está literalmente dentro de "las fauces del infierno". Gummel Cleve, *op. cit.*, pág. 83

ojos y se burla de su dolor, calificando la situación como una farsa teatral. Lo que impresiona en esta escena es su insensibilidad y desprecio hacia la angustia y sufrimiento de Alfred. Por otra parte, el lector comienza a darse cuenta de que el acto de comer, presente siempre en las acciones y pensamientos de Martín, constituye un paralelo a su codicia. Su lucha constante para preservar la vida, devorando lapas y moluscos que arranca de la roca corresponde a la forma como engulle a los demás. Cuando recuerda sus conquistas sexuales, sonríe, "seguro de sí, consciente de la naturaleza cósmica del acto de comer" (89). Por consiguiente, cuando piensa en "tragar mujeres, tragar hombres, triturar a Alfred," su primer impulso es poner el nombre de "the Teeth" a las tres rocas más prominentes de su isla, pero inmediatamente esta idea lo hace estremecerse involuntariamente: "No! Not the Teeth!" De algún modo está consciente de su realidad y por lo tanto, trata de ocultar a sí mismo su terrible situación:

But to lie on a row of teeth in the middle of the sea—He began to think desperately about sleep. (91)

La hilera de dientes le hace pensar no sólo en su propia codicia, sino en que él mismo está siendo devorado por algo más grande que él. Así, del mismo modo en que él engulle moluscos y lapas en la roca, y del mismo modo en que metafóricamente ha devorado a las personas en su vida pasada, ahora está siendo devorado por el universo, por la muerte, por el tiempo, y esto lo llena de terror.

Sturge aquí otro recuerdo narrado y nuevamente el paso de un plano temporal a otro es casi imperceptible. En la roca Martín se propone dormir y para evitar el frío envuelve sus pies con su suéter, y al caminar sobre la piedra compara esta sensación con otra del

pasado en alguna obra de teatro cuando camina sobre escalones de piedra con babuchas medievales de suela muy delgada. Por asociación de ideas recuerda que la acústica en el teatro era pésima, nadie oye lo que él dice y el productor y el director deciden suspender el ensayo, no sin antes pedirle que cambie de papel. Le sugieren que haga el papel de uno de los siete pecados capitales. Durante el diálogo nos enteramos que Martin se ha acostado con la esposa del productor, Pete, para lograr que le den los mejores papeles. Pete, sarcástico, sugiere que Martin elija entre una hilera de máscaras aquella que le siente mejor. Las recorren todas, el Orgullo, la Malicia, la Envidia, la Pereza, la Lujuria. Finalmente se detienen frente a una de las máscaras. Martin pregunta a Pete:

“What is it supposed to be, old man?”

“Darling, it’s simply *you!* Don’t you think, George?”

“Definitely, old man, definitely.”

“Chris – Greed. Greed- Chris. Know each other.”

“Anything to please you, Pete.”

“Let me make you two better acquainted. This painted bastard here takes anything he can lay his hands on. Not food, Chris, that’s far too simple. He takes the best part, the best seat, the most money, the best notice, the best woman. He was born with his mouth and his flies open and both hands out to grab. He’s the cosmic case of the bugger who gets his penny and someone else’s bun.” (119 y 20)

Cuando Martin pregunta qué representa la máscara y Pete le responde, “Darling, it’s simply *you!*” el lector debe inferir que Pete señala a la máscara de la Codicia para indicar que ésta es el equivalente de Martin. Estando éste ante la máscara, Pete,

TEXTOS CON  
FALLA DE ORIGEN

irónicamente, los presenta.<sup>45</sup> En el diálogo, medio en serio, medio en broma, pleno de implicaciones, Pete desnuda a Martin ante los demás. Éste no sólo se ha pasado toda la vida aprovechándose de todos, sino que “nació con la boca y la bragueta abiertas y con las manos extendidas para agarrar”. También es Pete, el marido engañado, quien proporciona la clave de la misteriosa caja china en uno de los diálogos rememorados más impactantes por su contenido temático y metafórico. Éste se lleva a cabo entre Martin, Pete y George en un bar. Allí Pete, ya borracho, pregunta a Martin si es miembro del “club de los gusanos obscenos” (the Dirty Maggot Club), en clara referencia al engaño del que ha sido objeto y a la actitud de Martin: tragar o ser tragado. Narra Pete que cuando los chinos desean preparar un platillo muy especial, introducen un pescado en una caja de metal y lo entierran, dejándolo ahí hasta que los gusanos comienzan a devorarlo. Cuando éstos terminan de comer el pescado, comienzan a comerse unos a otros hasta que sólo quedan dos y después, un solo gusano; es entonces cuando los chinos proceden a desenterrar la caja, golpeando el costado de ésta con una pala.

“... Chris is the best bloody juvenile, aren't you, Chris?”

“Anything you say, eh, George?”

“Definitely old man, definitely.”

“So we all owe everything to the best bloody woman in the world. I love you Chris. Father and mother is one flesh. And so my uncle. My prophetic uncle. Shall I elect you to my club?... Call it the Dirty Maggot Club. You member? ... We maggots there all week. Y' see when the Chinese want to prepare a very rare dish they bury a fish in a tin box. Presently all the lil' maggots peep out and start to eat. Presently no fish. Only maggots...”

<sup>45</sup> Todas estas inferencias que el lector debe efectuar en la obra literaria cuando lee un diálogo entre los personajes, queda más claro en una obra dramática pues en ésta, “el papel de los ademanes es crucial. Los referentes de pronombres personales y demostrativos dependen de un indicador kinésico específico, que hace ostensible el objeto de la deixis. Por su carácter incompleto, el diálogo tiene necesidad de una contextualización física, de una gestualidad que el discurso narrativo no posee normalmente”.

Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, págs. 141 y 142

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

"Finish your maggots Pete, and let's go."

"Oh, the maggots. Yes, the maggots. They haven't finished yet. Only got to the fish. It's a lousy job crawling round the inside of a tin box and Denmark's one of the worst. Well, when they've finished the fish, Chris, they start on each other.... The little ones eat the tiny ones. The middle sized ones eat the little ones. The big ones eat each other. Then there are two and then one and where there was a fish there is one huge, successful maggot. Rare dish...."

".... N' when there's only one maggot left the Chinese dig it up—.... Have you ever heard a spade knocking on the side of a tin box. Chris? Boom! Boom! Just like thunder." (135 y 136)

El diálogo donde se narra la repugnante anécdota sobre los gusanos, además de establecer una serie de conexiones intertextuales con *Hamlet*, que veremos con detenimiento más adelante, ayuda al lector a comprender el significado de la caja china tan escurridiza hasta ahora, como una metáfora fundamental, susceptible a diferentes interpretaciones. Es, al mismo tiempo, la caja registradora "Japanned tin, gilt lines" que Martin encontró vacía en el teatro; una serie de esferas de marfil, que se pueden colocar una dentro de otra para formar una esfera más grande; es, finalmente, el cráneo de Pincher Martin, que como la caja/féretro de metal, contiene al último gusano que sólo aguarda el estruendo de la pala que lo viene a desenterrar para ser comido. Es él mismo el último gusano, enorme, gigantesco y solitario en su roca. Él mismo lo dice: "I'll live if I have to eat everything else on this bloody box!" (159) El estruendo es como el del trueno que precede al relámpago negro del que le habló Nathaniel aquella noche en su casa.

Las alusiones a la madre adúltera, al tío profético, a Dinamarca, a la caja como féretro y a los gusanos proponen una suerte de especulación intertextual que nos remite a

TFESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Hamlet* de Shakespeare.<sup>46</sup> El tema de la muerte y frases como: "Oh, the maggots. Yes, the maggots" y "It's a lousy job crawling round the inside of a tin box, and Denmark's one of the worst" y "a spade knocking on the side of a tin box" son fragmentos y desplazamientos temáticos que inevitablemente "distorsionan y redefinen la expresión 'primaria' trasladándola a un contexto lingüístico y cultural diferente".<sup>47</sup> Las alusiones funcionan como una expansión semántica en la que encontramos un espacio de significación nuevo y distinto. Por otra parte, tienen una función paródica porque "subvierten el concepto de estabilidad textual".<sup>48</sup> En *Pincher Martin* el lector percibe una intención subversiva en la urdimbre de elementos supuestamente incompatibles como son las alusiones dentro del contexto de la novela. En el diálogo rememorado, Martin pone en boca de Pete palabras y frases que relacionamos con Hamlet, y la yuxtaposición en la mente del lector de personajes y de situaciones, aparentemente tan diferentes, enfocan su atención en la función que tienen dentro del nuevo contexto y lo dirigen hacia una actividad especulativa. De este modo, el lector descubre que lo que conecta ambas obras es la corrupción y la traición en la vida de los protagonistas. La podredumbre en la vida de Pincher Martin surge por todas partes. El asesinato de Nat constituye el clímax de una vida caótica en que los valores espirituales se han perdido. La lujuria, la venganza, y la muerte a traición caracterizan lo

<sup>46</sup> Donde se ubica la alusión, "se expande una burbuja que es un pozo de significados y sentidos provenientes de otros mundos, es decir de otros textos... que vienen a invadir, a traslaparse, a entretrejerse, a enriquecer la urdimbre discursiva, y que pueden aportar nuevos universos, promesas y misterios, aunque no todo lector será capaz de desentrañarlos".

Helena Beristáin, *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. Pág. 62

<sup>47</sup> Michael Worton y Judith Still, *op. cit.* Pág. 11

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pág. 13

que fue el personaje en vida. En *Hamlet*, la podredumbre que existe en Dinamarca está presente en toda la obra. El tema dominante es la putrefacción, la enfermedad y la corrupción que se manifiestan en una extraordinaria variedad de imágenes. “[La corrupción] varía con cada personaje, se menciona en todos los monólogos de Hamlet, Claudio, Gertrudis y Ofelia; es el tema dominante de las escenas más importantes...”<sup>19</sup> Pero a diferencia de Pincher Martin, no es el temor a la muerte como el fin de la vida lo que horroriza a Hamlet, sino la podredumbre moral a su alrededor. Hamlet no teme el aniquilamiento del ser, sino la continuación del sufrimiento provocado por las acciones viles de los seres más allegados a él, como lo son su madre y su tío, entre otros.

Bajo los efectos del alcohol, Pete se compara a sí mismo con Hamlet y a Martin, a quien llama su “tío profético,” con Claudio, pues se ha acostado con su esposa, a quien él de algún modo relaciona con su madre: “the best bloody woman in the world.” De este modo, vemos que es a Claudio y no a Hamlet a quien se asemeja Pincher. La ambición de poder y de placer induce a Claudio a poseer a Gertrudis, a asesinar al rey y a usurpar el trono, y a Martin, a violar a Mary y a asesinar a Nat. Cuando en la escena IV, iii, se entrevista con Hamlet después de haber visto su crimen representado por los actores, Claudio se siente presa de un profundo temor que se agudiza a cada instante. En esta escena la muerte adquiere una dimensión prosaica y grotesca; cuando Claudio pregunta a Hamlet sobre el paradero de Polonio, éste le responde que está en una cena, pero no precisamente comiendo, sino siendo comido. Después, Hamlet habla de la descomposición de los cadáveres, de los gusanos que se alimentan de ellos, de la forma en que se sacan los

<sup>19</sup> Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, pág. 48



peces con esos gusanos, y que sirven de alimento a los seres humanos, quienes finalmente se alimentan con cadáveres, cumpliendo así un ciclo inevitable.

La alusión a los gusanos, a la caja/féretro y, en general, a la muerte y a la descomposición tiene otro vínculo intertextual con la escena II, acto I de *Hamlet*. Cuando Polonio pregunta a Hamlet si está pensativo a causa del amor que siente hacia su hija, éste insinúa en su locura elocuente que siente un horror extremo de engendrar hijos, pues si el mismo sol engendra gusanos en un perro muerto, según la creencia Isabelina, "For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion—Have you a daughter?" él como heredero de la corona de Dinamarca sería igualmente capaz de engendrar algo tan repugnante como gusanos— o hijos—en el vientre de Ofelia, cuya belleza es efímera y su cuerpo mortal. La referencia al sol que cría gusanos en un perro muerto también sugiere la posibilidad de que Ofelia se acerque demasiado a Claudio, el "sol" actual y pueda ser corrompida por la voracidad del rey. El mismo Hamlet acusa a Polonio de actuar como "fishmonger" o alcahuete, insinuando que su alto cargo de Gran Chambelán se lo debe a haber solapado las relaciones entre Claudio y Gertrudis o a la posibilidad de sacrificar a Ofelia a los deseos del usurpador.

La identificación de la situación sórdida de Pete y Pincher Martin con la situación igualmente sórdida en *Hamlet* crea un efecto muy singular. A Pincher la podredumbre lo caracteriza por completo, aunque reprima las imágenes de descomposición y muerte que surgen en su mente como avisos del inconsciente que intentan recordarle su verdadera situación. En *Hamlet*, la podredumbre define a Claudio, contamina a Hamlet y a la propia Ofelia, quien en su locura se comporta como puta y canta canciones obscenas. Hay aquí

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

una ambivalencia intertextual, pues aunque Pincher intente compararse con Hamlet, irónicamente el lector lo identifica con Claudio.

En una lectura retrospectiva, podemos identificar otras conexiones intertextuales con *Hamlet*. Cuando Martín está maquinando la forma como podría asesinar a Nat sin que esto parezca un asesinato, sopesando los puntos a favor y en contra, se plantea la posibilidad de dar “un suave empujón a las circunstancias” para lograr su propósito sin necesidad de que el crimen sea violento:

But say one nudged circumstances—not in the sense that one throttled with the hands or fired a gun—but gently shepherded them the way they might go? Since it would be a suggestion to circumstances only it could not be considered what a strict moralist might call it—

“And who cares anyway?”

*This was to run with a rapier at the arras without more than a hope of success.*

“He may never sit there again.” (104 y 105) (Las cursivas son mías)

Trata de convencerse que no sería un asesinato, estrictamente hablando, pues sólo inclinaría ligeramente la balanza del destino, por así decirlo. “De todos modos,” dice en voz alta. “a nadie le importa”. De pronto se le ocurre que lo que piensa hacer es como lo que hizo Hamlet cuando mata a Polonio atravesando con su espada el dosel de la recámara de su madre detrás del cual éste se oculta, “sin más que una esperanza de éxito”. Atormentado por la idea de que su madre comparte la misma cama con el asesino de su padre, Hamlet se lanza a matar a quien se esconde detrás del dosel suponiendo que se trata de Claudio.

El hecho de que Martín se compara tácitamente con Hamlet obliga al lector a establecer conexiones entre ambos personajes. Ciertamente, Martín fue actor de teatro y



alguna vez podría haber representado el papel de Hamlet, por lo cual la obra le resultaría muy familiar; pero su identificación con éste resulta irónica, pues aunque Hamlet actúa impulsivamente, su investidura real y sus motivos de alguna manera justifican su acción. Él mismo dice a su madre, cuando descubre que ha matado a Polonio: "A bloody deed—almost as bad, good mother, / as kill a king, and marry with his brother".<sup>50</sup> La ambivalencia intertextual con Martin como figura análoga a Hamlet y a Claudio es sumamente interesante, pues se crea una inversión irónica porque el asesinato de Nat es totalmente premeditado, y Martin actúa motivado por envidia y maldad. Él no puede soportar que otro tenga a la mujer que él desea y odia al mismo tiempo. La locura de Hamlet es motivada por las revelaciones terribles sobre su tío y su madre. Adopta un 'antic disposition', una apariencia de locura, una máscara detrás de la cual se oculta para poder decir lo que siente a todos los que le rodean. Martin a su vez, se refugia en la locura para no afrontar la realidad sobre sí mismo, para no admitir que su existencia física es sólo producto de su imaginación. Por otro lado, la comparación con Claudio es mucho más apropiada. Al igual que éste, Martin no tiene ningún escrúpulo y está dispuesto a cometer cualquier acción, por más baja que ésta sea, con tal de lograr sus metas de poder, de placer y de éxito material.

### *El sótano*

La anécdota de Pete sobre el platillo chino no explica por sí sola el efecto terrible que tiene en la imaginación de Martin. Su obsesión con los gusanos y con la caja/féretro tiene otro origen. El cuento de Pete sólo ha servido para revolver cenizas en la memoria

<sup>50</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, III, iii.

bajo las cuales arden rescoldos, despertando profundos temores que se remontan a su niñez. Cuando niño, despierto en su cama en la oscuridad, Martin no podía dejar de pensar en el sótano de su casa cuyas paredes colindaban con el cementerio:

And I'd think of anything because if I didn't go on thinking I'd remember whatever it was in the cellar down there, and my mind would go walking away from my body and go down three stories defenceless, down the dark stairs past the tall, haunted clock, through the whining door, down the terrible steps to where the coffin ends were crushed in the walls of the cellar—and I'd be held helpless on the stone floor, trying to run back, run away, climb up—  
(138)

El origen autobiográfico de esta escena y la siguiente es el ensayo de Golding "The Ladder and the Tree." Durante su infancia, vivía con sus padres y hermano en Marlborough en una casa que colindaba con el camposanto de la Iglesia de Saint Mary. Había sótanos debajo de esta casa, oscuros y tenebrosos. Su padre le había puesto un columpio allí para que jugara durante los días lluviosos, pero él nunca se quedaba a menos que estuviera ahí su padre o madre también. Un día, al observar la posición de algunas lápidas mortuorias en el panteón, se dio cuenta de que los ataúdes estaban debajo de la misma casa, adyacentes al sótano, y esto lo llenó de un profundo terror. Su niñez hasta este momento había sido plena de inocencia y felicidad, "hasta que [su] deliberado ejercicio de lógica había invitado al enemigo a entrar. ¿Cuál era el enemigo? No podría decirlo. Llegó con la oscuridad y [lo] redujo a un terror trepidante que era incurable por ser indescriptible".<sup>51</sup>

La oscuridad del sótano que atemorizó a Golding en la infancia es la misma que aterriza a Martin, pero aquí ha adquirido proporciones cósmicas. Martin trata de razonar

<sup>51</sup> William Golding, "The Ladder and the Tree" en *The Hot Gates and other Occasional Pieces*, pág. 167



consigo mismo, reaccionando en contra de la obsesión recién despertada, preguntándose por qué debía haber una conexión entre el hombre en la roca y el niño en el sótano. Argumenta el hecho de que ya es un adulto, que tiene su vida bajo control, por lo cual no tiene que temer nada de lo que pudiera haber en ese lugar. Los temores de su infancia relacionados con el descenso al sótano lo hacen tomar conciencia de que estando en la roca ya no tiene ningún lugar a dónde ir y que el único camino que le queda es el descenso dentro de sí mismo, para así enfrentar la presencia innegable del mundo espiritual, de la oscuridad temible y amenazadora cuya existencia su mente racional se ha obstinado en negar. La imagen recurrente del sótano domina sus recuerdos de la infancia y siente que una fuerza irresistible lo obliga a revivir el episodio y a descender a las profundidades desconocidas de su conciencia.

Out of bed on the carpet with no shoes. *Creep through the dark room not because you want to but because you've got to.* Pass the door. The landing, huge, the grandfather clock. Not safety behind me. Round the corner now to the stairs. *Down, pad. Down pad.* The hall, but grown. *Darkness sitting in every corner.* The banisters high up, can just reach them with my hand. Not for sliding down now. Different banisters, everything different, a pattern emerging, forced to go down to meet the thing I turned my back on. Tick, tock, shadows pressing. Past the kitchen door. Draw back the bolt of the vault. *Well of darkness. Down, pad, down. Coffin ends crushed in the wall. Under the churchyard back through the death door to meet the master. Down, pad, down.* (178)  
(Las cursivas son mías.)

La confrontación con el mundo espiritual es inevitable y ahora todo es distinto, surge un orden, una estructura diferente; una fuerza desconocida lo apremia a descender dentro de sí mismo para encontrarse con aquella "cosa" a la cual había dado la espalda. El "pozo de oscuridad" que podría haber renovado y reconstituido su espíritu, le causa un

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

terror indecible. El "amo" de quien pretende escapar se alza ante él como una "aparición amenazadora, desconocida," "an unknown looming". La interpretación de esta escena depende, en gran parte, del impacto que produce en el lector, pues se trata de un monólogo inaudible citado donde el narrador evita al máximo las intrusiones textuales; "cita" el contenido mental y los procesos psíquicos del personaje mimetizando la forma como supuestamente se manifiestan dentro de su conciencia. La introspección de Martín es en extremo subjetiva y oscura; por ejemplo, el mundo nocturno se construye a partir de un espacio específico donde ocurre el descenso, el sótano de su casa, pero para poder comprender el significado de los términos tan ambiguos que utiliza el personaje para referirse a la presencia que tanto teme, "pattern", "the thing" y "the master", el lector necesita proporcionar activamente la parte no escrita del texto, como diría Wolfgang Iser. "La cosa" a la cual Pincher le ha vuelto la espalda y "el amo" parecen ser entidades idénticas. Para Martín, la experiencia básica de confrontación con este 'otro' es el terror y la oscuridad. La repetición rítmica del descenso por las escaleras ("down, pad, down") sirve para enfatizar la renuencia del niño ya hecho hombre martirizado por una urgencia que no alcanza a comprender, aterrado por los objetos que pueblan los relatos de fantasmas: el ataúd, el sótano, el cementerio.

Más adelante, el encuentro atávico se describe como "a pattern repeated from the beginning of time, approach of an unknown thing, a dark centre that turned its back on the thing that created it and struggled to escape" (179). Martín se enfrenta con un orden, una estructura repetida desde el principio de los tiempos, y a la aproximación de la "cosa desconocida" que lo ha creado, a la cual el centro da la espalda y lucha por eludir: "El

sótano en *Pincher Martin* representa mucho más que el terror nocturno de un niño; de hecho se trata de una filosofía completa cuya propuesta es que Dios es aquella cosa a la que damos la espalda cuando venimos a la vida y, por ende, lo odiamos, le tememos y erigimos una oscuridad en su lugar".<sup>52</sup>

Desde el punto de vista de Golding, el hombre contemporáneo percibe su propia espiritualidad como una 'oscuridad.' En su interior existe una oscuridad primordial accesible pero, al mismo tiempo, evasiva y el 'centro' que habita esa oscuridad constituye una entidad imperecedera. Según Golding, el centro de Martin se ha alejado de esa oscuridad primordial para dirigirse a un espacio físico del cual se apropia por medio del intelecto y a partir de esta dislocación elemental se explica su pérdida de integridad. El hombre moderno es un ser dividido que da la espalda a ese 'centro' o 'Ser' esencial y en su lugar coloca un 'demonio amenazador'. La pérdida de la integridad o "wholeness," como Golding le llama, ha ocurrido en algún momento del pasado remoto de la humanidad, y en sus novelas hay un intento por explicar los motivos de esta pérdida.<sup>53</sup>

Pero de manera inevitable, el mundo laboriosamente construido empieza a perder su materialidad característica, el día y la noche pierden su nitidez, el tiempo parece detenerse y Martin comienza a reconocer que está perdiendo el control, que hay algo que lo está aplastando, que le espera algo terrible, y que no hay ninguna esperanza para él. El efecto de este descubrimiento es tan perturbador que hace esfuerzos desesperados por no pensar, por desviar su atención hacia cualquiera otra cosa. De pronto hay algo que atrae su

<sup>52</sup> William Golding citado por Jack Biles en *Talk: Conversations with William Golding*, pág. 72

<sup>53</sup> William Golding, citado por Virginia Tiger, *op. cit.*, págs. 32 y 33

atención: de una trinchera se ha desprendido un trozo de roca que semeja un enorme libro y dentro del hueco que deja hay un grabado:

It was like a tree upside down and growing down from the old edge where the leaves were weathered by wind and rain. The trunk was a deep, perpendicular groove with flaky edges. Lower down the trunk divided into three branches and these again into a complication of twigs like the ramification of bookworm. The trunk and the branches and the twigs were terrible black. Round the twigs was an apple blossom of grey and silver stain. As he watched, drops of water dulled the stain and lay in the branches like tasteless fruit.

His mouth quacked.

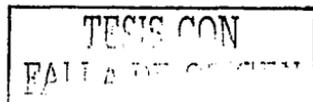
"Lightning!"

But the dark centre was shrunk and dreadful and knowing. The knowing was so dreadful that the centre made the mouth work deliberately.

"Black lightning." (77)

La imagen del árbol grabada en la piedra le atrae al grado de que la observa con todo detalle. Es un árbol invertido de color negro, un manzano con una sola flor. La imagen del árbol es una de las creaciones arquetípicas del inconsciente. Al árbol filosófico de la alquimia también se le designa como árbol invertido, "las raíces de sus elementos fundamentales están en el aire y sus cimas en la tierra y cuando son arrancados de sus sedes, se oye un sonido terrible, y a éste sucede un gran temor".<sup>54</sup> A su vez, el árbol grabado en la piedra que contempla Martín le comunica un conocimiento tan terrible que le provoca un enorme pavor. El color del árbol todo, de las ramas grandes y pequeñas, es de un "negro terrible" y su única flor es de un color desteñido que va del gris al plateado. Este "fruto del conocimiento y del amor de Dios está apagado, pálido e insípido, y el árbol en su

<sup>54</sup> C.G. Jung. *Psicología y Simbólica del Arquetipo*, págs. 129 y 177



conjunto es un indicador de la destrucción”.<sup>55</sup> El árbol invertido es imagen de un mundo en agonía, del mundo al revés de Pincher Martin. Este árbol calcinado con sus ramificaciones semeja el ‘relámpago negro’ del cual Nat le había hablado aquella noche y le hace pensar en lo que Nat le había dicho entonces sobre el ‘arte de morir para ir al cielo’: “Si muriéramos ahora, tal como somos, el cielo sería una negación pura. Sería informe y vacío. ¿Entiendes? Una especie de relámpago negro que destruye todo lo que llamamos vida” (70). Desde este punto de vista, antes de morir, el ser humano necesita despojarse del egoísmo que le caracteriza, pues de otro modo, el cielo sería para él un lugar totalmente negativo que destruiría todo lo que considera máspreciado.

Martin se empeña en evitar enfrentarse a la oscuridad, al relámpago negro y a ‘aquello’ que lo creó. Su mente racional reacciona empleando como último recurso la locura, entonces el “centro” se separa de Pincher Martin y es sólo su voz descarnada la que se escucha. La voz comienza a “mascullar, a cantar, a maldecir, a formar sílabas incoherentes, a toser y a escupir”. Pero no todo lo que hace es producto de la locura, también dice cosas que tienen sentido:

“And last of all, hallucination, vision, dream, delusion  
will haunt you. What else can a madman expect? They will appear  
to you on the solid rock, the real rock, they will fetter your attention  
to them and you will be nothing worse than mad. (193 y 194)

Lo que predice la voz ya es una realidad. Desde mucho antes Martin es presa de alucinaciones y visiones que mantienen cautiva su imaginación. Una noche se introduce en la grieta donde suele descansar, pero las alucinaciones se lo impiden. La grieta se torna en

---

<sup>55</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *William Golding, a Critical Study*, pág. 148

momentos, enorme, del tamaño del mundo y después, se convierte en una caja de estaño tan grande que la pala que golpea uno de sus lados suena como un trueno distante. El relámpago está próximo, y en la siguiente descripción focalizada aparece. "The thunder and lightning were playing round the mountain's head and his mother was weeping tears like acid and knitting a sock without a beginning or an end." Escucha voces en un programa de radio, cánticos, ve los rostros de su padre y su madre, quien vierte "lágrimas de ácido," y también a sus amigos que lloran. Trata de convencerse de que lloran por él porque se encuentra "solo, en una roca en medio de una caja de estaño" (144). Pero sabe muy bien que no es así. En la alucinación los rostros que lloran se vuelven de piedra, y las lágrimas que vierten comienzan a quemarle. Se encuentra sumergido en un "globo de agua que lo estaba quemando hasta los huesos," lanza gritos de dolor y trata de escapar, nadando hasta la superficie:

He burst the surface and grabbed at a stone wall. There were projections in the wall of the tunnel so that though it was more nearly a well than a tunnel he could still climb. He laid hold, pulled himself up, projection after projection. The light was bright enough to show him the projections. They were faces, like the ones in the endless corridor. They were not weeping but they were trodden.... He could hear his voice shouting in the well.  
 "I am! I am! I am!" (145)

Es como si Martín estuviera reviviendo su escapatoria de la muerte; al pisar los rostros, las lágrimas de ácido se convierten en el agua en que se ahogó y así también revive su propia muerte. Los rostros de piedra que pisa en su ascenso por el túnel imaginario son aquellos de todos los que ha utilizado, de todos los que ha engullido, cada vez con más

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

rapacidad y codicia, y el daño que les ha hecho se le revierte, pues sus lágrimas de ácido le provocan un dolor infinito.

La locura en donde se refugia cuando siente que no hay otra salida, como la vida que construye sobre la roca, está íntimamente relacionada con sus inclinaciones histriónicas:

There was still a part that could be played – there was the  
Bedlamite, Poor Tom, protected from knowledge of the sign of the  
black lightning. (177 y 178)

Al asumir una locura fingida Pincher Martin se identifica con Edgardo de *El Rey Lear*, uno de los personajes en su repertorio dramático. Podemos encontrar en la relación intertextual paralelos y contrastes entre ambos. Por un lado, los dos adoptan la locura como un escudo para evitar una muerte segura: Martin se refugia en la locura porque sabe que ante “la señal del relámpago negro” tendrá que reconocer la imposibilidad de sostener la ficción de su vida en la roca y aceptar la muerte como algo inevitable; Edgardo decide disfrazarse de loco ante el peligro de que lo maten, debido a las intrigas de su hermano Edmundo. Por otro lado, hay un juego de ambigüedad constante en las acciones de ambos personajes, Edgardo y Martin: el primero lleva a cabo la ‘acción caritativa’ de engañar a su padre, Gloucester, llevándolo a otra parte y no a los acantilados de Dover desde donde éste piensa lanzarse para suicidarse, dando un fin digno a la miseria e ignominia a las que ha sido condenado al arrancarle los ojos. El ‘abismo’ al que se arroja Gloucester no es tal, y por lo tanto, el acto fallido se torna ridículo para los espectadores. “... a pesar de todos los gestos de autojustificación de Edgardo, el suicidio de Gloucester, tal y como lo plantea Shakespeare, es un juego perverso y revelador. Al asumir una locura fingida—una máscara

TECNO CON  
FALLA DE ORIGEN

que el solo elegirla es ya una locura—Edgardo-pobre-Tom habla de la tentación del suicidio, para luego empujar a su padre al suicidio fingido...”<sup>56</sup> Martin, por su parte, empuja a Nat, su mejor amigo, a la muerte, como ya lo hemos dicho, dando una orden para hacer virar violentamente el barco donde viajan y con esto hacerlo caer al mar. Edgardo intenta justificar el engaño a su padre diciendo en un aparte, “Por qué juego así con su desesperación. ¡Es para curarla!”<sup>57</sup> Aunque el efecto ante los espectadores sea grotesco, Edgardo actúa de buena fe. En cambio, Martin es un hipócrita al hacer creer a Nat que lo aprecia y se preocupa por él al mismo tiempo que trama su muerte. El delirio de grandeza de Martin es tal, que llega un momento en que abandona el papel de Edgardo para identificarse con el mismo Rey Lear:

Rage, roar, spout!  
Let us have wind, rain, hail, gouts of blood,  
Storms and tornadoes...

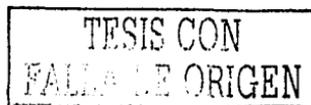
He ran about on the look-out, stumbling over scattered stones.

... hurricanes and typhoons... (197)

Podemos reconocer en estas palabras de Martin una alusión al Rey Lear, enloquecido en medio de la tormenta en el páramo, invocando a los cuatro elementos, en III, ii. La modificación que hace Martín del parlamento de Lear adquiere una dimensión grotesca, despertando en el lector el sentido de lo ridículo. Éste no sólo percibe un conflicto de incompatibilidad en la yuxtaposición de personajes tan antitéticos como lo son Martin y Lear, sino que advierte una contaminación de la sinceridad de los sentimientos de

<sup>56</sup> Luz Aurora Pimentel y Jesusa Rodríguez, *El Rey Lear, una (apuesta en escena*, Introducción, pág. 46.

<sup>57</sup> Luz Aurora Pimentel, versión al español de *La Tragedia del Rey Lear* de William Shakespeare, en *ibid.*, *escena*, IV, vi, pág. 121



Lear en la perorata de Martin. Éste entrevera algunas frases provenientes de la arenga del rey en la obra de Shakespeare con otras de su propia cosecha, por lo cual su imitación del Rey Lear se vuelve grotesca. La locura de Lear es auténtica, desencadenada por el dolor que le provoca la crueldad de Goneril y Regan hacia él, y la crueldad con la que él ha tratado a Cordelia. La locura de Martin es fingida y su personificación de Lear, caricaturesca. En la escena del páramo Lear da rienda suelta a la expresión imaginativa de una furia salvaje que lo consume. La furia de Martin es en contra del destino y sus empeños por rehuir la realidad refugiándose en la locura son patéticos. Reducido al nivel de un mendigo, el Rey Lear, el otrora soberano todopoderoso y terrible, se arrepiente de haber cedido el poder y de haber repartido su reino con base en un certamen de elocuencia entre sus tres hijas sobre el amor filial, y solamente la devoción y el amor de Cordelia pueden curar su locura. En cambio, Martin es un asesino que necesita pasar por el purgatorio de los recuerdos dolorosos de su vida pasada para poder arrepentirse de lo que ha hecho.

### *El relámpago negro*

Pero aun la locura, el último ardid de Pincher Martin, tiene que ceder ante la presencia del mundo espiritual, en la forma del dios que él mismo ha creado. En el penúltimo capítulo desaparece la identidad que se ha forjado en su mundo físico imaginario al tener que confrontar la presencia, ahora innegable, de la dimensión espiritual dentro de sí, del dios de su creación. Invierte una de las tesis religiosas cristianas más tradicionales: en el Libro de Génesis se establece que en el sexto día Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. En el "sexto día" Martin continúa su parodia de la Creación y crea a su propio

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Dios: "On the sixth day he created God. Therefore I permit you to use nothing but my own vocabulary. In his own image created he him" (196). Se trata de la figura de un hombre exactamente igual a Martín en todos los detalles menos en uno: la figura lleva puestas unas botas de marinero. "Este dios es, de hecho, una representación de Martín como él podría haber sido, un hombre conocedor de la dimensión espiritual, pero también consciente de las cosas prácticas necesarias en el mundo físico—por lo cual lleva puestas botas de marinero y ropa apropiada a su existencia física".<sup>58</sup> Este encuentro evoca aquel otro entre Simón y la cabeza del jabalí, "The Head," en *Lord of the Flies* y, como Simón, Martín se enfrenta a la verdad de su situación. La figura se dirige a él por su nombre de pila, Christopher, con lo cual se subraya su potencial no sólo para explotar a los demás, sino para ser 'el que lleva al Cristo dentro de sí', y le pregunta si ya ha tenido suficiente. "Have you had enough, Christopher?". El lector debe inferir a partir del diálogo que a Martín se le ofrece la oportunidad de reconocer su parte espiritual y de aceptar la muerte. Le pide que reconsidere el camino que ha elegido y le recuerda que su locura es sólo una estratagema. Pero Martín insiste en que se trata de una alucinación: "You are a projection of my mind. But you are a point of attention for me. Stay there." Y hasta el último momento se aferra a su roca rehusándose a admitir la existencia de una fuerza más poderosa que la suya. Del mismo modo en que se ha rehusado a enfrentar la oscuridad del sótano en el pasado, y a renunciar a su identidad para morir, rechaza esta última misericordia y con la misma soberbia que caracteriza a Satanás, lanza un alarido, espetando su desprecio: "I spit on your compassion." Y más adelante, grita: "I shit on your heaven!" (Págs. 199 y 200) Martín

<sup>58</sup> Bette Reece Johnson, *op. cit.*, pág. 188

parece tener conciencia de la dimensión mística a la cual podría acceder, pero su rechazo del mundo espiritual es definitivo y ejerce su libre albedrío para reafirmar su elección. En consecuencia, si su vida en la roca ha sido un infierno, entonces la muerte será para él, como lo predijo Nat, "una negación pura".

Surge entonces el relámpago negro, que ahora se define como 'absoluto', extendiéndose lentamente.<sup>59</sup> De pronto, ante los ojos aterrorizados de Martin, el mar se torna en simple papel pintado, la roca también está pintada en el papel, con una rotura negra que le parece infinitamente más real que el mar y la roca. Esta rotura es una especie de grieta que él percibe como una 'nada', "a nothingness", lo cual nos recuerda aquello que Nat predijo para Martin si éste moría sin estar preparado: "Take us as we are, and heaven would be sheer negation. Without form and void. You see? A sort of black lightning destroying everything that we call life" (70).

En el penúltimo capítulo sólo quedan dos partes fundamentales de Pincher, el centro y sus manos ahora transformadas en tenazas dentadas enormes, inflamadas y rojas, fundidas en un estrujamiento mutuo como en un acto de resistencia recalcitrante hasta la muerte. El relámpago negro también es persistente: Con una "compasión eterna" pero "sin misericordia" intenta encontrar algún punto blando por dónde penetrar el centro y abrir las tenazas. Aquí termina la historia de Pincher Martin; Golding no lo condena ni lo salva.

---

<sup>59</sup> Para algunos, el adjetivo sugiere que Pincher podría estar ante la presencia de Dios, lo cual significaría que tendría que ascender al plano celestial de la percepción donde los misterios absolutos e inmutables de la verdad divina yacen ocultos en la resplandeciente oscuridad del silencio secreto, cuya intensidad sobrepasa todo esplendor imaginable.

Gunnell Cleve, *op. cit.*, pág. 133

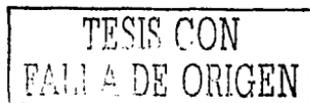
Martin ha ejercido su libre albedrío para inventar su propio mundo centrándolo en sí mismo y Golding lo explica así: "Bien, se trata de lo siguiente: si le hemos otorgado libre albedrío a Pincher, sólo habría un modo de sacarlo del infierno, es decir, destruyéndolo, porque si le quitáramos su libre albedrío, él ya no sería Pincher. No estaría hecho a imagen y semejanza de Dios. Así que tendrá que ser Dios quien resuelva esta paradoja porque yo no soy capaz".<sup>60</sup> Más adelante, en otra entrevista, Golding dice que a Pincher lo destruye la compasión de Dios que es lo único que puede liberar aquello que es innombrable e indescriptible en él.<sup>61</sup>

#### *Una nueva perspectiva*

En el último capítulo la perspectiva sufre un cambio drástico después de la muerte definitiva de Pincher. La focalización es ahora externa y el espacio físico lo constituye la playa de una isla solitaria. Hay un bello atardecer invernal y el reflejo del sol poniente tiñe las aguas del mar de colores: rojo, rosa y negro. Acaba de llegar un barco de donde descende Davidson, un oficial de la marina inglesa. Lo recibe Campbell, al parecer único habitante de la isla, quien ha encontrado el cadáver de Pincher flotando en la playa donde han arrojado las aguas del mar. El oficial ha llegado para hacerse cargo del cuerpo; ambos hombres conversan. Campbell ha tenido que guardar el cadáver, que ya empieza a descomponerse, en un viejo tejaban junto a su casa. El tono suave de sus voces y la quietud

<sup>60</sup> William Golding, citado por Jack Biles, *op. cit.*, págs. 76-77

<sup>61</sup> William Golding, citado por John Haffenden en *Novelists in Interview*, pág. 117



del lugar contrasta radicalmente con la subjetividad frenética y exaltada de Pincher en los capítulos anteriores. En el curso de la conversación Davidson comenta a su interlocutor que su trabajo consiste en identificar a los marinos muertos durante la guerra, y ésta es una labor que tiene que llevar a cabo todos los días. También es ostensible que Davidson tiene aliento alcohólico y muestra indicios de una ligera ebriedad, por lo cual el lector infiere que el horror y la repugnancia que su trabajo le produce lo inducen a beber. Campbell, por su parte, es un hombre sensible y compasivo a quien le ha afectado el hallazgo del cuerpo y que, durante los días en que espera a alguien que venga a identificarlo, ha tenido tiempo de meditar sobre la muerte de Martín y de las cuantiosas víctimas de la guerra. La intimidad del momento lo lleva a querer compartir con Davidson algo que le ha estado preocupando. Comienza diciéndole que el encuentro entre ellos dos había sido por una aparente casualidad y que nunca se repetiría, por lo cual quería hacerle una pregunta que podría recibir una cruel respuesta. Después dirige la mirada hacia el tejabán que había albergado el cuerpo de Martín, roto y deteriorado por la acción del tiempo: "Broken, defiled. Returning to the earth, the rafters rotted, the roof fallen in—a wreck. Would you believe that anything ever lived there?" Davidson frunce el ceño, totalmente desconcertado por las palabras de Campbell: "I simply don't follow you, I'm afraid." Campbell intenta explicar el sentido metafórico de su observación sobre el tejabán:

"All those poor people—" Y Davidson responde:

"The men I—"

Campbell prosigue:

"The harvest. The sad harvest. You know nothing of my—shall I say—official beliefs, Mr. Davidson, but living for all these days next to that poor derelict—Mr Davidson. Would you say there was any—surviving? Or is that all? Like the lean-to?"

Pero Davidson malinterpreta la pregunta y responde: "If you're worried about Martin, whether he suffered or not—"

Campbell se da cuenta de que no tiene caso aclarar el error de interpretación y suspira diciendo:

"Aye," he said, "I meant just that." A lo cual Davidson responde, "Then don't worry about him. You saw the body. He didn't even have time to kick off his seaboots." (207 y 208)

En el diálogo saltan a un primer plano una gama de implicaciones. Los enunciados incompletos de los personajes impiden la coherencia textual, pero también dejan abiertas varias posibilidades de interpretación. Es evidente que Davidson no ha comprendido la pregunta al responder que Martin no puede haber sufrido porque no había tenido tiempo siquiera de quitarse las botas. Lo que Campbell quiere saber es si Davidson cree que hay algún tipo de supervivencia después de la muerte o si ahí se acaba todo. Pero el razonamiento de Davidson sigue un proceso lógico: no hubo supervivencia, pues la muerte de Martin fue casi instantánea. Su punto de vista miope contrasta con la profundidad de las reflexiones de Campbell y ambos criterios le otorgan una nueva dimensión al cuerpo sin vida de Pincher Martin, quien al final queda tal como al comienzo de la novela: un cuerpo inerte que la marea ha depositado sobre los guijarros de la playa.

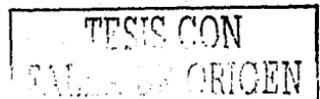
TEJOS CON  
FALLA DE ORIGEN

El oficial de la marina interpreta el concepto de supervivencia como una cuestión relacionada con el sufrimiento físico, mientras que el solitario colono de la isla le confiere una dimensión espiritual. El cadáver de Martin aún lleva puestas las botas, lo cual contrasta con la escena al principio de la novela en la cual éste se las quita para así poder nadar y ponerse a salvo. Esto sólo nos lleva a corroborar que los sucesos narrados en los primeros trece capítulos fueron el fruto de su mente alucinada frente a una situación límite como lo es la muerte, pues, como lo hemos dicho, Golding ha sembrado múltiples indicios a lo largo de la novela para alertar al lector. Por lo tanto, la diégesis se nos revela como una pseudo-diégesis. Martin ha inventado la roca para protegerse de la muerte y le ha dado la topografía de una de sus muelas cariadas y doloridas, una isla de sufrimiento físico dentro de su cuerpo moribundo. A esta extensión del espacio corresponde una extensión del tiempo: la muela es como una roca donde los últimos instantes de vida de Martin se transforman en un sufrimiento insoportable. Durante su estancia en la roca no estuvo vivo 'físicamente' pero tampoco era sólo un cadáver.

El lector establece un vínculo entre las dos perspectivas, revalora lo leído y descubre que el ser humano es más de lo que Davidson supone, pero menos de lo que sugiere la resistencia monumental de Martin.<sup>62</sup> Éste es un villano, pero también es una figura trágica que lucha contra la muerte en la roca de su invención y que proyecta sus temores en una serie de imágenes a nivel micro- y macrocósmico.

Qué sucede con el ser humano cuando regresa a la oscuridad de la muerte es sobre lo que se pregunta Pascal:

<sup>62</sup> Virginia Tiger, *op. cit.*, pág. 110



Cuando veo la condición ciega y miserable del hombre, cuando observo el silencio del universo entero y el hombre abandonado, sin luz, perdido en este rincón del universo, sin saber quién lo puso aquí, qué ha venido a hacer, qué será de él cuando muera, incapaz de saber nada, me invade un sentimiento de terror, como a un hombre transportado en el sueño a una isla desierta que despierta confundido y sin ningún medio para escapar.<sup>63</sup>

Es indudable que a Golding lo invadió esta misma incertidumbre y la plantea en su novela estremeciendo al lector obligándolo a reaccionar, a hacerse preguntas sin respuesta fácil o aun sin respuesta alguna. Admiramos la lucha titánica del personaje por extender su vida más allá de la muerte, y al mismo tiempo reconocemos que su esfuerzo es totalmente fútil ante la indiferencia del cosmos. Es indiscutible que el sufrimiento de Martín fue largo y terrible, pero tenemos que conceder que su dolor más grande pudo no haber sido físico, sino moral, al descubrir que no había nada más allá de la oscuridad de la muerte. "Su terrible experiencia final podía haber sido terrible precisamente porque fue una batalla en contra de Nada y de Nadie".<sup>64</sup> Según Golding, morir es un acto desinteresado, "the selfless act of dying", pero es posible que el acto de morir pudiera constituir el sometimiento al poder infinito, abrumador y destructivo de Dios o de la Nada y Martín nunca se somete a este poder. Es un ser vil, infame y condenable, pero es un ser difícil de extinguir. Reducido a un par de tenazas que se estrujan mutuamente en un acto de resistencia final, Martín repudia la muerte y retiene hasta el fin los últimos vestigios de su personalidad.

<sup>63</sup> Blaise Pascal, *Pensées, The Provincial Letters*, pág. 198

<sup>64</sup> Mark Kinkead-Weekes & Ian Gregor, *op. cit.*, pág. 155

En *Pincher Martin*, Golding sondea los rincones más profundos y oscuros del corazón humano y lo somete a un escrutinio intenso y despiadado. Destaca la naturaleza paradójica del hombre, un ser al mismo tiempo sublime y caído pero, sobre todo, despierta en el lector una viva admiración por la tenacidad heroica de su espíritu.

-----

TECIS COM  
FALLA DE ORIGEN

### Capítulo III

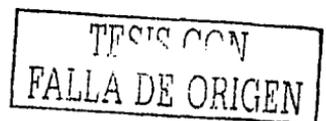
Cuando se publicó *The Spire* en 1964, cinco años después de *Free Fall*, los críticos calificaron la novela como la más impresionante que había escrito Golding hasta ese momento. En comparación con las que había escrito antes, se consideró que esta novela era enormemente compleja, y que nunca antes Golding había exigido tanto de parte de sus lectores.<sup>1</sup> “Además de inventar mitos él mismo, ahora Golding estaba apuntalando sus temas al incorporar, en forma oblicua, mitologías provenientes de otras culturas, y esto, aunado a una abundancia de alusiones, exigía al lector una amplia experiencia de lectura y una atención sostenida para poder comprender la novela íntegramente”.<sup>2</sup> Así, en esta obra se entrecruzan referencias directas y alusiones indirectas por reminiscencia frásica o temática a textos de la Biblia, de Blake y de la Cábala, entre otros.

Un año después de haber escrito *The Spire*, Golding publica “An Affection for Cathedrals,” un ensayo en el que describe la emoción intensa que le produce la catedral de Salisbury, cerca de donde trabajó y vivió durante buena parte de su vida. El ensayo sugiere que Golding tenía en mente esta catedral gótica del siglo XIV y la leyenda sobre su

<sup>1</sup> Cf. Virginia Tiger, *William Golding, The Dark Fields of Discovery*, págs. 173-174, Leighton Hodson, *Golding*, pág. 89 y Marie-Claude Birman, “*The Spire*” de *William Golding, la flèche ou le désir pétrifié*, pág.

12

<sup>2</sup> Don Crompton, *A View from the Spire*, pág. 21



construcción cuando escribió la novela. Dice Golding que alrededor del año 1200, de acuerdo con dicha historia, al obispo Poore se le apareció la virgen, quien le pidió que disparara una flecha y ahí donde cayera le construyera una iglesia. La flecha cayó en medio de un pantano y allí mismo, sin considerar aspectos prácticos como cimientos, sanidad, ni accesos, se construyó la catedral: "Ochenta años después, en una apuesta tecnológica que hace a los viajes espaciales parecer un juego de niños, los constructores erigieron la aguja más alta del país encima de [la iglesia], miles de toneladas de plomo y hierro, y madera y piedra. No obstante, la catedral todavía está de pie. Se inclina. Se tambalea. Se dobla. Pero sigue de pie".<sup>3</sup>

Valdría la pena señalar que, aunque la construcción de la aguja de esta catedral gótica pudiera haber servido de inspiración para la novela y ésta esté situada en la Edad Media, no es una novela histórica puesto que Golding no se propuso recrear una época en particular.<sup>4</sup> Tampoco es posible situarla con exactitud dentro de este período, pues la perspectiva desde la cual se narra es marcadamente figural y el narrador nunca se refiere de manera explícita a esta época desde una perspectiva actual. La ubicación temporal es resultado de una labor de inferencia de parte del lector.<sup>5</sup> En la novela, Golding sondea las relaciones entre la visión mística que origina el impulso creador de una obra arquitectónica maravillosa y la cadena de alteraciones y deformaciones que esta visión padece en el proceso de su realización material.

<sup>3</sup> William Golding, "An Affection for Cathedrals," en *A Moving Target*, pág. 17

<sup>4</sup> Cf. Khandkar Rezaur Rahman, *The Moral Vision of William Golding*, pág. 95

<sup>5</sup> Luz Aurora Pimentel, "La Aguja de William Golding: visión y perversión", pág. 1

*The Spire* narra la historia de Dean Jocelin, quien desea coronar su iglesia con una aguja monumental de cuatrocientos pies de altura, seguro en la creencia de que tendrá apoyo divino para llevar a cabo su proyecto a pesar de todo y de todos. Jocelin ha tenido una visión mística y está convencido de que su misión divina es lograr la construcción de la aguja para mayor gloria de Dios; cree ser un iluminado, un elegido para cumplir esta misión.

Sus colegas protestan en vano porque el proyecto es demasiado costoso. Roger Mason, el maestro constructor de la obra, se opone porque sabe que los cimientos y las columnas de la catedral no soportarán el peso adicional de la aguja por el tipo de suelo pantanoso en el que se halla asentada la catedral y, sobre todo, porque los antiguos constructores de la estructura original no anticiparon una posible carga adicional. Desde el principio de la edificación surgen obstáculos para disuadir a Jocelin de su empresa. Dentro de la catedral, Anselm, el sacristán, y Pangall, el conserje, reprueban enérgicamente el trastorno causado por la construcción. Afuera de ella, los habitantes del pueblo se mofan de lo que ellos llaman "la locura de Jocelin" (Jocelin's Folly). El maestro de obras, Roger Mason, y sus albañiles excavan un profundo foso en el centro de la catedral para examinar los cimientos que deben soportar el peso de cuatrocientos pies de plomo y piedra, pero encuentran que éstos no existen y que la catedral flota materialmente sobre un mar de lodo. Para Roger, ésta es razón suficiente para detener la obra, pero para Jocelin esto sólo significa que Roger "no tiene visión" y decide continuar a sabiendas de que la experiencia podría resultar muy costosa en términos humanos y materiales.

El conflicto resultante entre la visión mística de Jocelin y aquellos que desean impedir su realización aumenta a medida que se desarrollan los sucesos. A Pangall lo sacrifican los obreros paganos que Roger contrata para construir la aguja, quienes, atemorizados porque la catedral amenaza con venirse abajo, lanzan al conserje lisiado en el foso abierto en el centro del edificio "para evitar la mala suerte". Goody, la pelirroja esposa de Pangall, se convierte en la amante de Roger, queda embarazada y sufre una muerte sangrienta durante el parto. Los servicios religiosos en la catedral se paralizan, pues los aldeanos temen entrar en la iglesia que, según ellos, puede caer aplastada por el peso creciente de la aguja. Los albañiles comienzan a abandonar la obra y Roger se convierte en un alcohólico y melancólico suicida que pierde todo interés en la vida. Jocelin llega a los límites de la locura, torturado por sentimientos de culpa, asaltado por pesadillas erótico-masoquistas en las que un demonio pelirrojo palpa su cuerpo. Finalmente, Jocelin entra en un proceso de reconocimiento de sí mismo y se da cuenta de que el ángel de la guarda a sus espaldas es también del demonio con quien habrá de enfrentarse en el centro de su laberinto. Descubre que su posición como deán de la catedral se la debe a su tía Alison, amante del viejo rey, la cual pidió la designación de su sobrino a cambio de sus favores y quien, a su vez, no cesa de importunar a Jocelin enviándole cartas para que le asegure un lugar bendito en la catedral que acoja sus restos cuando ella muera. Aunque logra forzar el término de la construcción sujetando un clavo sagrado, una reliquia que le envía el obispo de Roma, a la cúspide de la aguja durante una tormenta terrible que amenaza con derribarla, Jocelin no sólo ha perdido su cargo como deán de la iglesia, sino que ha perdido su fe.

TRFCS CON  
FALLA DE ORIGEN

Al final de la novela y a medida que su muerte se acerca, Jocelin comprende que no sólo ha sido su voluntad de fe lo que ha impulsado la erección de la aguja, sino también el deseo sexual reprimido que sentía por Goody, y que la construcción que él veía como una abstracción geométrica, como un diagrama de oración al Padre, también simboliza el falo, la imagen sublimada de su propio deseo. No obstante, contra todo pronóstico, la aguja está erguida, está de pie. Jocelin tiene una visión final en la cual las imágenes del árbol de manzano, de la planta maligna y del rey pescador adquieren una verdad unificada que se proyecta en la belleza permanente de la aguja.

### *La visión*

Desde el primer momento, la visión mística de Jocelin lo coloca aparte de todos los demás personajes. Jocelin ríe con desenfado, entregado al deleite de sentir la luz de Dios Padre que estalla en su rostro a través del vitral de Abraham e Isaac en su iglesia y su euforia incontenible enciende la imaginación del lector. Su visión está a punto de tomar cuerpo en el mundo físico y siente que su dedicación a Dios y a la construcción de la aguja es tan pura e incondicional como la de Abraham:

He was laughing, chin up, and shaking his head. God the Father was exploding in his face with a glory of sunlight through painted glass, a glory that moved with his movements to consume and exalt Abraham and Isaac and then God again. The tears of laughter in his eyes made additional spokes and wheels and rainbows. (3)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Todas las referencias al texto de Golding serán a la edición Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, San Diego, 1964. El número de página se dará entre paréntesis después del texto citado.

Jocelin es el personaje focal y, durante casi toda la novela, el narrador se apropia materialmente de su perspectiva, de modo que su estilo coincide casi invariablemente con el carácter y el temperamento de éste. Hay una amalgama persistente de pensamientos, sentimientos y sensaciones de Jocelin con la forma que tiene el narrador de expresarlos, de modo que, al menos al principio, el lector no tiene motivos para dudar de la sinceridad del personaje.<sup>7</sup> La luz del sol que se filtra en la sacristía a través del vitral ilumina el rostro de Jocelin quien se identifica con el fiel Abraham, dispuesto a inmolar a su hijo, obedeciendo a Dios a pesar del terrible sacrificio que esto significa. Pero muy pronto nos damos cuenta de que Jocelin está cegado por esas "lágrimas de alegría" y no ve a aquellos que le rodean, especialmente a quienes se oponen a su proyecto. La mirada que se posa sobre la maqueta de la catedral frente a ellos es más bien la del viejo canciller y Jocelin no es capaz de ver la significación subyacente en la "vetusta palidez" del rostro del anciano, un dignatario eclesiástico conservador quien desconfía de su proyecto y del cambio que éste efectuaría en la antigua estructura de la catedral.

Opposite him, the other side of the model cathedral on its trestle table, stood the chancellor, his face dark with shadow, over ancient pallor.

"I don't know, my Lord Dean, I don't know."

He peered across at the model of the spire, where Jocelin held it so firmly in both hands. His voice was bat-thin, and wandered vaguely into the large, high air of the chapter house. (3)

<sup>7</sup> Una de las funciones literarias del monólogo narrado y que Golding utiliza en gran medida en esta novela, es (re)producir la realidad según la experimenta la conciencia focal del personaje. La "traducción" de esta conciencia ofrece al lector el espectáculo de una realidad en una conciencia, imitando, por arteificio, el lenguaje de esa conciencia.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El viejo canciller muestra reticencia ante la idea de construir una aguja encima de la catedral. La delgada voz de este personaje anciano e indeciso se diluye en el aire de la sala capítular, evocando el silbido del murciélago, imagen vinculada con la oscuridad, con el temor y con la muerte. La actitud de elevación de Jocelin y su júbilo interior hacen que vea el objeto que sostiene entre sus manos más con la imaginación que con la vista, y su actitud de alegría segura y confiada contrasta con el recelo y el escepticismo del canciller. El contraste entre dos puntos de vista sobre la construcción de la aguja será uno de los temas dominantes en la novela. La aguja será a la vez, motivo de júbilo y exaltación para Jocelin, y de incertidumbre y temor para quienes le rodean.

La salida del canciller da lugar a una nueva descripción de la maqueta, ésta vez a través de la conciencia reflexiva de Jocelin en torno a su percepción.

The model was like a man lying on his back. The nave was his legs placed together, the transepts on either side were his arms outspread. The choir was his body, and the Lady Chapel where now the services would be held, was his head. And now also, springing, projecting, bursting, erupting from the heart of the building, there was its crown and majesty, the new spire. (4)

El lugar en donde se deberá erigir la aguja es el corazón mismo de la catedral, pues ésta representa simbólicamente el cuerpo de Cristo crucificado. No obstante, la metáfora de la catedral es de un hombre acostado boca arriba y esta metáfora se torna extraordinariamente ambigua por el empleo del adjetivo posesivo "his" en la enumeración de las partes del cuerpo que equivalen a las diversas partes de la iglesia "his legs," his arms," "his body," "his head," de modo que se podría pensar que Jocelin ve la catedral no como símbolo del cuerpo de Cristo, sino de su propio cuerpo, pues la metáfora forma parte

de una percepción representada, en la que el narrador verbaliza la percepción del personaje utilizando la sintaxis narrativa del discurso indirecto libre: la tercera persona, los tiempos gramaticales en pasado y la deixis espaciotemporal figural.<sup>8</sup> “His” podría tener como referente a Jocelin o “a man.” Por otra parte, los cuatro verbos que califican a la aguja, “*surgiendo, proyectándose, irrumpiendo y haciendo erupción...*,” están plenos de fuerza vital, de movimiento hacia lo alto, y simbolizan para Jocelin una ascensión espiritual; pero “conforme avanza el relato y la construcción de la aguja, la materialización comienza a distorsionar el carácter supuestamente espiritual de la visión, contaminándola, complicándola; enmarañando su original sencillez diagramática”.<sup>9</sup>

El centro de la catedral, donde ha de erigirse la aguja, corresponde al lugar del corazón en el cuerpo de Cristo, encarnando la ascensión espiritual a la que genuinamente aspira Jocelin. “Pero ese centro material, en el cruce de los transeptos, cuyo homólogo corporal es el corazón, se va desplazando imperceptiblemente. Al excavar ahí un foso profundo para examinar los cimientos originales de la edificación, la imaginación modifica los términos de la homología: para Jocelin, la excavación equivale a una operación quirúrgica en un *estómago*, drogado con amapolas...”.<sup>10</sup> Se siente extasiado porque al fin han comenzado las obras en la catedral, pero, según él, la labor de Roger es tan sencilla o prosaica como excavar una fosa para la tumba de algún personaje ilustre; en cambio, muy diferente es lo que él hace: se visualiza como un cirujano y a la catedral como un hombre postrado que aguarda el bisturí.

<sup>8</sup> Cf. Capítulo II, nota a pp. no. 17

<sup>9</sup> Luz Aurora Pimentel, *art. cit.*, pág. 223

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

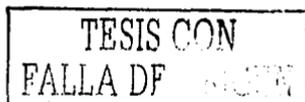
Courage. Glory be. It is a final beginning. It was one thing to let him dig a pit there at the crossways like a grave for some notable. This is different. Now I lay my hand on the very body of my church. Like a surgeon, I take my knife to the stomach drugged with poppy. And his mind played for a while with the fancy of the drug, thinking that the thin sound of mattins was the slow breathing of the drugged body where it lay stretched on its back. (9)

Más tarde, los albañiles, presas del pánico pues la torre amenaza con venirse abajo, se rebelan en contra del maestro constructor y de Jocelín y toman como chivo expiatorio a Pangall, el conserje lisiado, remedándolo y ridiculizándolo. Durante la trifulca, uno de los hombres arranca la aguja de la maqueta y baila en forma obscena hacia Pangall sosteniéndola entre sus piernas. "El cambio brutal del centro de 'erección'—y léase esta apertura a la polisemia tanto en términos arquitectónicos como eróticos—del corazón, al estómago para terminar en los genitales, prepara el terreno para transformaciones subsecuentes".<sup>11</sup> Así, queda establecida desde un principio la ambigüedad fundamental de la aguja como fruto de una visión mística, de una aspiración hacia lo divino, pero también de un deseo profano, sexual.

Jocelín siente que la iglesia le pertenece y no puede entrar en ella sin pronunciar un "ábrete sésamo" que se antoja extraño pues no parece tener mucho sentido en un primer momento:

So he went around the cloisters, lifting curtain after curtain, until he came to the side door into the west end of the cathedral. He lifted the latch carefully so as not to make a noise. He bowed his head as he passed through and said as he always did interiorly. "*Lift up your heads. O ye Gates!*" (5) (Las cursivas son mías)

<sup>11</sup> *Loc. cit*



Jocelin parece ordenar al pórtico de la catedral que levante la cabeza hacia lo alto cuando él se dispone a entrar; pero para comprender el sentido de este 'ábrete sésamo', el lector debe poner en juego sus conocimientos del mundo para comprender que al decir, "Lift up your heads, O ye Gates," Jocelin, quizá sin proponérselo, incluye metonímicamente al Cristo representado en el tímpano del pórtico de la catedral, lo cual no deja de ser una irreverencia de su parte.<sup>12</sup> Por otro lado, la frase que pronuncia Jocelin tiene una cierta irracionalidad, una rareza, o incongruencia que nos invita a construir un intertexto.<sup>13</sup> Hay un término ausente que puede descubrirse, por reminiscencia frásica, en la obra *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake: "When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius; lift up thy head!".<sup>14</sup> No obstante que la época en la cual se sitúan los hechos en la novela es muy anterior a 1789, año en que Blake escribe la obra, Golding parece sugerir que Jocelin cree tener una estatura mítica semejante a la del Águila del Genio a la que se refiere Blake. Es sólo retrospectivamente cuando podemos comprender de manera cabal estas palabras pronunciadas por él en su interior, pues en diferentes escenas a lo largo de la novela, Jocelin ve en el águila un símbolo de su persona.<sup>15</sup> Queda así al descubierto la presunción de Jocelin; Golding pone en yuxtaposición virtual dos perspectivas en conflicto, la de Jocelin y la del lector,

<sup>12</sup> "Cristo glorioso está representado en el tímpano de los pórticos de las catedrales porque él es en sí mismo, por el misterio de la redención, la puerta por la que se accede al reino de los cielos".

Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, pág. 856

<sup>13</sup> Cf. Teresa Girbal, "La connotación intertextual," pág. 105

<sup>14</sup> William Blake, "Proverbs of Hell," en *The Marriage of Heaven and Hell*, pág. xix

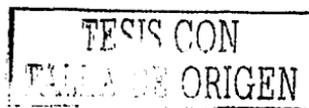
<sup>15</sup> Esto se ha interpretado como una clara filiación del personaje con San Juan.

Cf. Nicola C. Dicken-Fuller, *William Golding's Use of Symbolism*, pág. 36

"El águila mirando fijamente al sol, es también el símbolo de la percepción directa de la luz intelectual.

Símbolo de contemplación que entronca con la atribución del águila a San Juan y su Evangelio".

Jean Chevalier, *op. cit.* Pág. 60



estableciendo una relación intertextual con el texto de Blake. La yuxtaposición de ambas perspectivas es virtual porque si el lector no es capaz de identificar esta relación, todo un cúmulo de significación irónica puede perderse sin remedio.<sup>16</sup>

La ironía se consolida en una escena donde Gilbert, un joven escultor mudo está tallando cuatro cabezas de piedra con el modelo del rostro de Jocelin, que serán colocadas en las cuatro esquinas del capitel sobre el cual se erigirá la aguja. El escultor le muestra el avance de su trabajo y, al ver una de las cabezas, Jocelin le dice que él no tiene la nariz tan picuda. El joven mudo trata de decirle algo con señas, estirando un brazo como si quisiera volar, y la interpretación que le da Jocelin es muy reveladora: "A bird? What bird? An eagle, perhaps? You are thinking of the Holy Spirit?" Inmediatamente después, como si se diera cuenta de su arrogancia al equipararse con el Espíritu Santo, rectifica: "Oh, I see! You want to get an impression of speed!" (20) El joven mudo se echa a reír incontrolablemente, al grado de que casi deja caer la piedra donde está labrando la efigie de Jocelin. En este momento, el lector no alcanza a comprender la causa de esta hilaridad y es mucho después, en el capítulo 8, cuando se da cuenta de que el joven probablemente quería comparar a Jocelin con un cuervo, no sólo por su cercanía con los cuervos que vuelan alrededor de la aguja en construcción, sino por su fisonomía, su vestimenta negra y, quizá, porque Gilbert es capaz de intuir algo tenebroso en la forma como éste utiliza a los demás. Pero por ahora, Jocelin está sumido en la contemplación de la escultura:

---

<sup>16</sup> La lectura de esta novela exige una participación dinámica por parte del lector quien debe jugar un papel esencial en la actualización del texto reuniendo las diferentes perspectivas, tomando una postura frente a ellas y haciendo valer la suya propia.

...Jocelin looked at the gaunt, lifted cheekbones, the open mouth, the nostrils strained wide as if they were giving lift to the beak, like a pair of wings, *the wide, blind eyes.*

*It is true. At the moment of vision, the eyes see nothing.*

"How do you know so much?" (20) (Las cursivas son mías)

Los ojos abiertos y ciegos de la escultura le hacen pensar en su visión y en que el místico es indiferente a los objetos que le rodean pues no ve hacia fuera sino hacia adentro con la mirada interna.<sup>17</sup> Jocelin se asombra de la agudeza del joven escultor, dando por hecho que tiene conocimiento de él y de su vocación mística, sin darse cuenta de que el conocimiento de éste va en sentido contrario de lo que él supone. Así las cosas, el sentir de Jocelin choca con la opinión del lector, quien a estas alturas ya ha aprendido a ver mucho más allá de lo que es capaz de ver el personaje y "esta doble perspectiva... le confiere al mundo representado toda una dimensión irónica de significado".<sup>18</sup> La ceguera de Jocelin se debe a su egocentrismo y se manifiesta en su incomprensión hacia todos los demás personajes.

### La carta

Cuando el Padre Adam llega a entregarle una carta que le envía su tía Alison, Jocelin le dice que vuelva más tarde, ya que él haya terminado de hacer oración. Olvida que el sacerdote está bajo juramento de obediencia, olvida su presencia y, sólo tiempo después, se percató de que allí sigue esperándolo, humilde y paciente, con la carta.

<sup>17</sup> Los místicos llaman "blind beholding" a la mirada interna porque los ojos del entendimiento deben permanecer cerrados, y paradójicamente, la visión del místico deberá ser "ciega".

Gunnel Cleve, *Elements of Mysticism in Golding's Novels*, pág. 172

<sup>18</sup> Luz Aurora Pimentel hace un análisis excepcional sobre el fenómeno de entrecruzamiento de perspectivas en esta novela en su libro *El relato en perspectiva Estudio de teoría narrativa*.



"Father Adam!"

But the little man said nothing, did nothing. He stood, still holding the letter, and there was not even a change of expression in his face; and this might be, thought Jocelin, because he has no face at all. He is the same all round, like the top of a clothes peg. He spoke, laughing down at the baldness with its fringe of nondescript hair.

"I ask your pardon, Father Adam. One forgets you are there so easily!" And then, laughing aloud in joy and love—"I shall call you Father Anonymous!" (22)

El Padre Adam es un personaje con características totalmente opuestas a las de Jocelin, un sacerdote con verdadera fe, con vocación de servir, un modelo a seguir, pero que Jocelin se rehúsa a ver. El amor que profesa sentir hacia él queda impugnado cuando lo rebautiza como "Padre Anónimo," pues con esto Jocelin lo despoja de su identidad como persona y como sacerdote. Sólo al final de la novela lo rescata del anonimato renunciando al simulacro que ha hecho de su propia vida religiosa. En este contexto, valdría la pena comparar la opinión de un crítico literario sobre la disciplina del sacerdote místico, con el comportamiento de Jocelin:

La disciplina del místico supone una paradoja psicológica sorprendente, pues integra una humildad aparente con un egoísmo profundamente sutil.... El místico crea un conflicto entre sí mismo y el mundo con el objeto de poder abolir al mundo.... Debido a que el Dios del místico es extraordinariamente codicioso, pues exige un amor infinito y un dolor infinito, el esfuerzo del místico existe a expensas de cualquier otra obligación. El mejoramiento del alma propia bajo estas circunstancias es la forma más fundamental y exclusiva de egocentrismo.... No sorprende, entonces, que en personajes simples o inestables o en aquellos muy lógicos, este egoísmo frecuentemente se convierta en una brutalidad asesina".<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Cf. Mark Schorer. *The Politics of Vision, William Blake*, págs. 60, 61 y 82

Jocelin es, ciertamente, un personaje sencillo, un sacerdote inculto que ha llegado al cargo de deán por favores especiales, como le hace saber su tía Alison al final de la novela. Su sencillez es evidente desde el principio cuando al terminar de orar siente un calor en la espalda, precisamente en su espina dorsal, que él adjudica a la presencia de su 'ángel guardián' que más tarde se enfrascará en una lucha abierta en contra de su ángel maligno.<sup>20</sup> No obstante, un factor importante de indeterminación es que Jocelin padece de una enfermedad que el lector identifica como tuberculosis espinal, por lo cual el lector se inclinará a atribuir el calor que el personaje siente a sus espaldas al padecimiento que éste sufre. Cuando Jocelin da gracias a Dios por haberlo conservado humilde, Golding manifiesta su propio punto de vista, poniendo en duda la humildad que Jocelin afirma tener, haciendo imprimir toda la frase en cursivas en el texto de la novela, "*Lord, I thank Thee that Thou hast kept me humble!*" (18) Su humildad, pues, es sólo aparente, y aunque "brutalidad asesina" sería un término excesivo para calificar su actuación, por su obsesión maníaca con la construcción de la aguja sí es el causante indirecto de las muertes de Goody, de Pangall y de la desintegración mental de Roger.

<sup>20</sup> Las grandes obras teológicas tales como la *Summae* estaban más allá de la capacidad de comprensión no sólo del hombre común, sino de una parte significativa del bajo clero y de los monjes. Había una enorme distancia entre la alta teología y la versión vulgarizada o común del cristianismo. Para solucionar este problema, se crearon tratados con una exposición simplificada de puntos teológicos básicos. Entre éstos, los textos de Honorio de Autun escritos entre los siglos XI y XII fueron excepcionalmente populares por toda la Europa latina durante siglos. Entre ellos sobresale el *Elucidarium* donde se simplifican en extremo las enseñanzas de San Agustín. Según este texto, cada cristiano tiene su ángel guardián para guiar sus pensamientos y sus acciones y para protegerlo, pero también se le asigna un ángel maligno para ponerlo a prueba.

Cf. Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cap. 5

Hay un cúmulo de significaciones narrativas producto de las diferentes perspectivas que organizan la novela. Todo se invierte y se transforma en esta catedral que, desde los primeros capítulos, parece estar embrujada por los demonios que retornarán a atacar a Jocelin al final. Cuando le pide al Padre Adam que lea la carta, escucha al coro de la iglesia que inicia un canto litúrgico.

And from the Lady Chapel, a single voice sang, wah, wah, wah,  
wah, wah; and chased itself in echoes round the acreage of the  
vault. (22)

Estos sonidos onomatopéyicos constituyen una señal ominosa del desinterés de Jocelin por lo espiritual y su inclinación hacia lo profano, pues se trata de los mismos sonidos onomatopéyicos que emiten los demonios imaginarios que lo persiguen cuando, al final de la novela, se enfrasca en su última lucha por asegurar la solidez de la construcción.

Durante la lectura de la carta de la tía Alison se produce un entrecruzamiento de voces en donde alternan las palabras del Credo que canta el coro de la catedral con las palabras de la carta que lee el Padre Adam, y las palabras del diálogo entre Jocelin y éste último. La interpolación del Credo entre las frases de la carta y del diálogo no sólo alargan el tiempo de la escena más allá de lo lógicamente probable, sino que crean un efecto muy singular. El tema de la carta y el tema del diálogo se ven afectados por el Credo, que constituye una línea melódica superpuesta a la lectura de la carta y al diálogo, de modo que todo adquiere un nuevo significado al relacionarse entre sí.

"To my nephew and—"

"Louder."

(And from the Lady Chapel, a single voice, slow, defeating the  
echo. I believe in *one God*.)

"—*father in God Jocelin*, Dean of the Cathedral Church of the  
Virgin Mary."

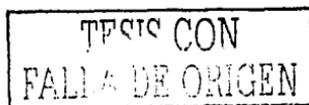
(And from the Lady Chapel, voices young and old chanting together. *Of all things visible and invisible.*)  
(23) (Las cursivas son mías)

El contrapunto establecido por la alternancia entre el título eclesiástico de Jocelin, a quien va dirigida la carta, con el canto litúrgico, efectúa una contaminación de lo sagrado por lo profano. "... one God" se contamina con la iteratividad léxica en "father in God Jocelin," y la frase del Credo, "Of all things visible and invisible," adquiere un estatuto ambiguo al ser factible aplicarla a "one God" o a "Father in God Jocelin." Jocelin y Dios parecen compartir la misma filiación semántica, lo cual se hace evidente cuando Jocelin más tarde pretende erigirse como la máxima autoridad dentro de la iglesia.

En la carta, su tía se queja de que él no ha atendido su petición largamente reiterada de buscarte un lugar en la iglesia para que descansen sus restos mortales cuando ella fallezca, y también le reclama que sólo hubiera respondido cuando se trataba de pedirle dinero para la construcción.

"Let us be frank. I know and the world knows and you know, what my life has been. But all that ended with *his death—murder, martyrdom*, I should say. The rest is penance before my Maker, who I hope will vouchsafe his unworthy handmaid many more years of *living death* to repent in."  
(*Suffered under Pontius Pilate*)  
(23) (Las cursivas son mías)

En las palabras del Credo, "Suffered under Pontius Pilate," permanecen implícitos por iteratividad semántica los lexemas nominales en la carta que se refieren a la muerte del rey, amante de Lady Alison, "his death, murder, martyrdom." De este modo el lector recibe la impresión de que Cristo crucificado y el viejo rey también comparten la misma filiación semántica



Lady Alison atribuye el silencio de Jocelin al hecho de que éste condena sus relaciones con el rey, pero le pide "dar al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios".

"I was to lie in Winchester among the kings, I had his word for it,  
but they have turned me away, though the time will soon come  
when *dead* kings are all I am fit to lie among."  
(To judge the quick and *the dead*.) (24) (Las cursivas son mías)

El punto de apoyo entre estas variedades contrapuntísticas es el lexema "dead" en ambas, pero el efecto es irónico, pues la recomendación que Alison hace a Jocelin de mantener separados lo profano y lo sagrado queda subvertida por esta misma iteratividad léxica y semántica en el texto que coloca al César y a Dios en el mismo nivel. Por otra parte, para el lector, el contenido profano de la carta adquiere mayor preponderancia que el Credo por constituir éste una especie de comentario o interpretación intermitente del tema de la carta.

Lady Alison propone que Jocelin le consiga un lugar en la iglesia entre la tumba del algún viejo obispo y la capilla del preboste.

"I think the High Altar could see me there and perhaps be more  
absent-minded than you about *those faults I still find it so difficult*  
*entirely to repent of.*"  
(*The forgiveness of sins and the life everlasting.*) (24) (Las  
cursivas son mías.)

El perdón de los pecados y la promesa de una vida eterna en el Credo contrasta con la ausencia de arrepentimiento de Alison, y es irónico que ella no pueda arrepentirse de su vida licenciosa, pero sí pueda aspirar a ocupar un lugar bajo el altar mayor de la iglesia, por el hecho de haber sufragado la construcción de la aguja con una buena cantidad de dinero.

Finalmente, Jocelin interrumpe al padre Adam, doblando la carta en sus manos, negándose a escuchar el resto.

“We could do well enough without women, Father Anonymous.

What do you think?

“They have been called dangerous and incomprehensible, my Lord.”

(Amen) (24)

Las voces del canto litúrgico culminan en un “Amén” final realizando una concordancia armónica pero irónica con el diálogo, pues no sólo parecen apoyar la opinión que Jocelin y el Padre Adam tienen sobre las mujeres, lo cual refleja en gran medida la situación de desventaja de la mujer en el ámbito eclesiástico medieval, sino que constituyen un guiño intertextual de Golding para el lector, invitándolo a reaccionar, desde una perspectiva histórica actual, sobre lo que se ha convertido en una broma con carácter de clisé machista: que los hombres pueden pasarla bien sin las mujeres y que éstas son peligrosas e incomprensibles.

Todo en la novela será de aquí en adelante, irónico, contradictorio, ambiguo y cambiante. La solidez arquitectónica de una catedral queda impugnada por la ausencia de cimientos estables; la catedral en sí, espacio consagrado para alabar al Creador, parece un templo pagano por ser los trabajadores herejes y blasfemos; la realización de una visión espiritual está respaldada por el dinero corrupto de una mujer adúltera y por la muerte de un hombre asesinado, cuyo cuerpo permanece “agazapado debajo del crucero con una astilla de muérdago clavada entre sus costillas”. (204) La creación de una obra de arte arquitectónico religioso con la que se pretende glorificar a Dios trae consigo la violencia y la muerte.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Los avatares de Jocelin, Pangall y Roger Mason*

Durante un recorrido por la catedral, Jocelin observa y escucha al ejército de trabajadores que ha creado un verdadero desorden ensordecedor. Se oye una algarabía donde se combinan voces, palabrotas y gritos de los obreros, el estrépito de tablonos de madera arrastrados por el piso, el rodar de la carga y el ruido sordo de la descarga de bultos, el estruendo de la demolición de paredes y las voces estridentes del coro de la catedral. El ejército pagano de Roger introduce un caos en este recinto cristiano al tiempo que destruye una parte de él para hacer realidad la visión de Jocelin. El recorrido de Jocelin, pues, es lo que introduce el conflicto inicial entre el mundo material, tradicional de la iglesia en su estado original y el visionario que desea cambiarlo. Cada uno de los personajes con los que se relaciona intensifica y define las relaciones de Jocelin con el mundo material que le rodea, sobre el que se ha erigido sustentado por su visión y contra el cual se dispone a librar una batalla. La forma como Jocelin percibe la luz que inunda la catedral prefigura su contienda venidera con los demás personajes en la novela. El conflicto toma cuerpo en una metáfora hilada en la que se acumulan varias metáforas que generan una impresión de violencia:

The most solid thing was the light. It smashed through the rows of windows in the south aisle, so that they exploded with colour; it slanted before him right to left in an exact formation, to hit the bottom yard of the pillars on the north side of the nave. (6)

En esta descripción metafórica de la luz que penetra violentamente por los ventanales de la catedral, se genera una "metáfora maestra" implícita que abarca todas las

TESTS CON  
FALLA DE ORIGEN

demás, sin la cual estas metáforas carecerían de significado para el lector o serían percibidas como metáforas aisladas.<sup>21</sup> La isotopía “militar” no está claramente definida por la primera metáfora, “The most solid thing was the light,” pero surge gradualmente por el efecto acumulativo de las metáforas “smashed through the rows of windows,” “exploded with colour,” “slanted before him right to left,” “in an exact formation,” “to hit the bottom yard.” La suma de todas estas metáforas produce la metáfora maestra de los rayos de luz como tropa militar en el campo de batalla. La luz se rompe en los ventanales en una explosión de color, descomponiéndose en barras de luz que, como soldados de un ejército, se alinean en una formación exacta para atacar y golpear su objetivo. Jocelin proyecta su afán de dominio en su percepción de la entrada de la luz, pervirtiendo el ideal dominante de la época, pues “de acuerdo con la metafísica platonizante de la Edad Media, la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el menos material, el que más se acerca a la forma pura”. La luz se concibe como la realidad trascendental que engendra el universo e ilumina la inteligencia humana para que pueda percibir la verdad.<sup>22</sup>

Pangall, el conserje tullido, es uno de los personajes contra el cual librará una batalla. Éste interrumpe el paseo de Jocelin para exigir que atienda sus quejas. La seguridad de Jocelin no convence mucho a Pangall, quien se siente amenazado por el ejército de trabajadores paganos, que no han dejado de fastidiarlo y hostilizarlo desde el principio de la

<sup>21</sup> Sobre el concepto de “metáfora maestra,” Cf. Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*, pág. 30

<sup>22</sup> Cf. Otto von Simson, *La catedral gótica. los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*, págs. 71 y 72

construcción de la aguja. Los trabajadores son gente supersticiosa y temen que ésta se venga abajo. Pangall sabe muy bien que su deformidad lo puede convertir en chivo expiatorio y puesto que los trabajadores ya han matado a un hombre, sospecha que él será el siguiente.<sup>23</sup> Implora a Jocelin que detenga la construcción apelando a su compasión, recordándole que su familia ha servido en la iglesia fielmente durante muchas generaciones, contándole la historia de su tatarabuelo quien evitó la destrucción de la catedral durante un incendio sacando trozos de madera ardiendo en sus brazos y sufriendo graves quemaduras. También apela a su sentido común, señalando que destruir la iglesia no es la mejor manera de glorificar al creador. Pero Jocelin desestima los motivos del descontento de este personaje e interpreta sus temores en términos de su propio interés: piensa que el conserje de hecho está celoso de la atracción que pudiera ejercer su esposa Goody sobre los trabajadores,

"Is it your good wife? Do they work too near her?"  
 "Not that."  
 Jocelin thought for a moment, nodding wisely at the man. He spoke softly.  
 "Do they treat her as some men will treat women in the street? Call after her? Speak lewdly?"  
 "No." (14 y 15)

<sup>23</sup> El nombre de Pangall evoca al dios Pan y tiene similitud léxica con "pain" dolor, y con "gall" irritación, molestia. Además, las características físicas del personaje, como son su deformidad e impotencia, recuerdan a los dioses que figuran como chivos expiatorios en los mitos de vegetación a los que alude Frazer en *The Golden Bough*. Cf. Don Compton, *A View from The Spire*, pág. 46

Por otra parte, el clero en la época medieval no parece haber sido capaz de contrarrestar esta clase de prácticas y supersticiones. No era fácil destruir ni desacreditar los viejos dioses y costumbres paganas, ni tampoco eliminar formas tradicionales de pensamiento. Cf. Aron Gurevich, *op. cit.*, págs. 90 y 91

Pangall está angustiado porque se ha convertido en un bufón para los trabajadores, y Jocelin trata de apaciguarlo. Poco después, surge una verdad a la que ninguno de los dos puede escapar: que Pangall es impotente. En la segunda mitad de la novela cuando Jocelin reconoce las motivaciones que lo llevaron a forzar la construcción, nos enteramos de que esto lo sabía desde hacía mucho tiempo, cuando casó a su ahijada Goody, a quien se sentía atraído sexualmente, con este hombre tullido e impotente.

Cuando Pangall vuelve a protestar por la presencia de los trabajadores paganos en la iglesia, Jocelin responde que éstos son una prueba para todos y que él comprende sus esfuerzos y los valora, pero Pangall no le cree nada. Blandiendo la maqueta de la catedral ante la mirada incrédula de Pangall, Jocelin le dice:

"In God's good time you will have sons."

Pangall's sneer disappeared.

"The house they will have to guard and cherish will be far more glorious than this one. Think, man. In the middle of it this will stand up—" and passionately he held out the spire—"and they will tell their children in their turn: 'This thing was done in the days of our father.'"

Pangall crouched. He held his broom crossways and it quivered. His eyes stared and the skin was drawn back from his gleaming teeth. For a moment he stood like that, staring at the spire held out to him so enthusiastically. Then he looked up under his eyebrows. "Do *you* make a fool of me too?" (56 y 57)

La promesa de que Pangall tendrá hijos es irónica en más de un sentido. Por una parte, Jocelin toma a la iglesia, signo material de la alianza entre Dios y los hombres, como refrendario de su cumplimiento, repitiendo la promesa hecha por Dios a Abraham, pero pervirtiendo su sentido no sólo al usurpar el lugar del Creador, sino al prometer descendencia a un hombre impotente, como revela la respuesta de Pangall, "Do you make a

fool of me too?"<sup>24</sup> Por otra parte, desde el punto de vista del lector, la promesa vacía de Jocelin pierde importancia ante el significado que adquiere la aguja, cuya maqueta Jocelin sostiene en sus manos, ya no como símbolo de fe, sino de potencia viril.

Esta impresión se refuerza en otra escena después de que un profundo pozo ha sido excavado en el crucero para verificar la existencia de cimientos debajo de la catedral, y Roger obliga a Jocelin a asomarse al fondo de éste. Con el auxilio de una hoja de metal reluciente que refleja la luz del sol hacia el fondo del pozo, observan que no hay cimientos y que la tierra se mueve continuamente. El pavimento comienza a resquebrajarse y los cuatro pilares que sostienen la edificación comienzan a zumbar. Los trabajadores están verdaderamente enfurecidos ante la negativa de Jocelin de detener la construcción; también están aterrorizados, y presas del pánico, se vuelven en masa en contra de Pangall, quien se torna en víctima de un sacrificio ritual al ser lanzado al fondo del pozo.

The place was a mass of brown tunics, leather jerkins, blue tunics, clothbound legs, wallets of leather, beards and teeth. The mass moved and swirled and its noise defiled the holy air. He glimpsed the hole that still gaped in the pavement; and saw between the legs that it was not entirely plugged yet. He knew this was some sort of nightmare since things happened and stuck in the eye as if seen by flashes of lightning. He saw men who tormented Pangall, having him at the broom's end. *In an apocalyptic glimpse of seeing, he caught how a man danced forward to Pangall, the model of the spire projecting obscenely from between his legs*—then the swirl and the noise and the animal bodies hurled Jocelin against stone, so that he could not see, but only heard how Pangall broke—He heard the long wolf howl of the man's flight down the south aisle, heard the rising, the hunting noise of the pack that raced after him. (84 y 85) (Las cursivas son mías)

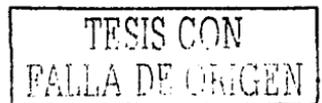
<sup>24</sup> Abraham simboliza al hombre escogido por Dios "para preservar el depósito sagrado de la fe, el hombre bendito por Dios, quien le prodiga promesas de una numerosa posteridad e inmensas riquezas.... Su nombre significa "padre de la multitud". Jean Chevalier, *op. cit.*, pág. 44

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Como ya lo hemos dicho, los obreros paganos han convertido a Pangall en su bufón proyectando sobre él su temor a lo deforme y lo anormal, remedándolo y ridiculizándolo. El significado fálico de la aguja y la impotencia de Pangall son indiscutibles en esta descripción. La ira y el pánico de los trabajadores precipitan la catástrofe, la burla se torna en martirio y el escarnio en salvajismo: "En Pangall, la Deformidad y la Impotencia son aniquiladas en un asesinato ritual. La víctima del sacrificio se incorpora al fondo de la construcción para fortalecer los cimientos".<sup>25</sup>

En esta descripción auricularizada y ocularizada de formas, movimientos y estrépito percibidos por Jocelin, podemos observar cómo el narrador disocia el plano de la percepción visual y auditiva del plano psíquico. Es patente que Jocelin es testigo involuntario de la tortura y la muerte de Pangall, pero hay una separación casi total de sus percepciones visuales y auditivas, y de sus pensamientos. Percibe la escena de la gresca de los trabajadores como una pesadilla en la que se mezclan fragmentos de cuerpos humanos, colores y prendas de vestir, movimientos agitados y violentos, ruido ensordecedor, y la imagen fugaz, vista entre las piernas de los trabajadores, del pozo abierto, insondable como un paralelo de la oscuridad de su inconsciente. Finalmente, escucha el aullido de Pangall como el de una bestia perseguida por sus cazadores. Toda la escena queda firmemente grabada en su retina, "como algo visto a través de la luz centelleante del relámpago," pero Jocelin en ningún momento interpreta lo que ve y oye. Mucho más tarde, nos enteramos de que Pangall no huyó de sus perseguidores, como parece sugerir su loca carrera por el pasillo de la catedral, sino que fue muerto por ellos. La separación entre las percepciones y

<sup>25</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor, *William Golding, a Critical Study*: Pág. 211



los pensamientos de Jocelin impide que este hecho fundamental quede registrado en la información narrativa, pero surge posteriormente en la conciencia de Jocelin.

Pangall es el último de su estirpe, una familia que ha servido en la catedral durante generaciones. "Pangall's Kingdom", como Jocelin se refiere a su morada, es una vivienda antigua y precaria construida al abrigo de la barda de la catedral, con escombros, desechos y fragmentos de ruinas del tiempo de los romanos. La vivienda está completamente rodeada de montones de materiales de construcción, de piedras, de tablones de madera, de piezas de vidrio y Pangall teme perder lo único que tiene. Es como si "los antiguos derechos y privilegios [fueran] desafiados por el orgullo y la supremacía del nuevo orden".<sup>26</sup> Y este reino es invadido, derrocado, vencido por los trabajadores paganos que hostigan y provocan a Pangall, y que envilecen su vivienda y su espacio con el ruido de los trabajadores y con las pilas de materiales de construcción: "El reino de Pangall comparte algunas características con el reino Neanderthal que también fue vencido, por desgracia y por la naturaleza del cambio mismo. Una forma de vida se pierde y otra surge en su lugar; Pangall y su estirpe son testigos de una repetición inmemorial: de ascenso y de caída, de crecimiento y descomposición y, nuevamente, de crecimiento".<sup>27</sup> Las quejas de Pangall sólo logran irritar a Jocelin. Cuando Pangall vierte lágrimas de impotencia y humillación Jocelin sólo percibe "un golpecito seco en el empeine de [su] zapato, y al voltear hacia

<sup>26</sup> Don Crompton, *op. cit.*, pág. 50

<sup>27</sup> Virginia Tiger, *op. cit.*, pág. 191

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

abajo. [ve] allí una estrella mojada con sus puntas y pequeños globos de agua que resbala[n] por la cera del zapato hasta el lodo del patio" (16). Así es como Jocelin percibe el desconsuelo de Pangall porque su impaciencia creciente le impide verlo como a una persona. Prefiere entonces dirigir su atención hacia los obreros y la construcción. Esta escena prefigura el dolor de Pangall cuando es arrojado al pozo como víctima propiciatoria y anticipa otra escena en la que Jocelin se enfrenta a una prueba de lo sucedido a Pangall, pero que su mente consciente se niega a captar. Andando entre los escombros de la construcción, Jocelin descubre una ramita con una baya podrida adherida a su zapato y esto le irrita y le repugna.

Among the rubbish at the bottom of the pillar he saw there was a twig lying across his shoe, with a rotting berry that clung obscenely to the leather. He scuffed his foot irritably; and as now so often seemed to happen, the berry and the twig could not be forgotten, but set off a whole set of associations which were altogether random. He found himself thinking of the ship that was built of timber so unseasoned, a twig in her hold put out one green leaf. He had an instant vision of the spire warping and branching and sprouting; and the terror of that had him on his feet. I must learn about wood, he thought.... (90)

En esta secuencia es patente que Jocelin rechaza admitir en su pensamiento consciente determinadas cosas que no desea saber o que le molestan. La metáfora de la aguja como una planta que se tuerce, se ramifica y retoña es una clara indicación de que hay mucho más que un lapso de tiempo y una diferencia de escala entre su concepción en la mente de Jocelin, su cristalización en una maqueta de madera y su realización en una construcción de piedra de cuatrocientos pies de altura. Existe toda una gama de complicaciones no previstas ligadas a esta proeza humana, "las tentaciones y los

sufrimientos de un hombre que lucha en medio de los vendavales y borrascas de su atormentada conciencia. Está allí la vida misma, entretejida en la obra como un hilo dorado o ceñida a ella como una planta trepadora".<sup>28</sup>

Por otra parte, la reacción de Jocelin ante la baya de muérdago pegada a su zapato puede parecer absurda al lector, sobre todo porque ésta no tendría nada de 'obsceno,' ni habría una razón por la que éste se debería sentir irritado por ella. Es sólo en retrospectiva como podemos desenmarañar el significado de la baya de muérdago que se aferra 'obscenamente' al pie de Jocelin, pues en el octavo capítulo reaparece en sus recuerdos: cuando éste se encuentra solo en la torre en construcción una noche durante el solsticio de verano y observa a lo lejos las hogueras que arden en las colinas alrededor de Stonehenge, siente un terror indescriptible al ver que se trata de los "adoradores del diablo". Después se siente invadido por una enorme pesadumbre al reconocer que éstos son sus hombres, los trabajadores de la construcción, lo cual le lleva a recordar la escena donde observó la baya de muérdago pegada a su zapato:

He was staring down--down past the ladders, the floors of wood, the vaulting, down to a pit dug at the crossways like a grave made ready for some notable. The disregarded bale fires shuddered round the horizon, but there was ice on his skin. *He was remembering himself watching the floor down there, where among the dust and rubble a twig with a brown, obscene berry lay against his foot.* He whispered the word in the high dark air. "Mistletoe!" (151) (Las cursivas son mías)

<sup>28</sup> Jeanne Delbaere, "The Evil Plant in *The Spire*" pág. 108

La relación entre los albañiles paganos, las hogueras que ellos encienden y la baya de muérdago pegada al zapato de Jocelin ha sido analizada por Crompton. Según su explicación, la comunidad cristiana de la que Jocelin forma parte no se ha liberado de su pasado pagano y, aunque Golding no lo haya indicado específicamente, es posible inferir que Jocelin finalmente reconoce que Pangall ha sido la víctima de una ceremonia pagana para prevenir la mala suerte que, según los trabajadores, podría resultar por las condiciones en que se construye la aguja. La baya de muérdago relaciona a Pangall con el mito de Balder, el dios nórdico de la vegetación a quien la diosa Frigg hizo invulnerable a todo daño físico perpetrado por seres terrenales o celestes; pero Loki, el "creador de diabluras," descubre que el muérdago es lo único que lo puede matar, por no ser esta planta ni terrenal ni celeste, sino una trepadora enraizada en el árbol de roble; así que Loki talla una flecha con el muérdago, con la cual se da muerte a Balder. Pangall ha muerto en la misma forma que Balder, atravesado por el muérdago, y esto es evidente al final de la novela cuando Jocelin hace explícita la forma como murió Pangall en el momento en que, ya terminada la aguja, pregunta a Roger qué es lo que la mantiene erguida:

What holds it up, Roger? I? The nail? Does she, or do you? Or is it poor Pangall, crouched beneath the crossways, with a sliver of mistletoe between his ribs? (204)

Del mismo modo en que las ruinas romanas sirvieron como material de construcción para el 'reino de Pangall,' el cuerpo de éste se incorpora a la construcción de

TESIS CON  
FALLA DE CRISTIAN

la nueva aguja, a cuya edificación tanto se había opuesto, atravesado por una esquirra de muérdago que lo fija a la tierra movediza que milagrosamente la sostiene.<sup>29</sup>

Pero esto todavía no explica por qué la baya de muérdago es 'obscena' para Jocelin. Él desea sexualmente a Goody, ha permitido el sacrificio de Pangall y esto podría hacer que vea en la baya de muérdago algo 'obsceno', una prueba de su culpa. No obstante, un razonamiento que nos parece más sutil es que la idea de obscenidad relacionada con la baya de muérdago está directamente relacionada con una de las formas dominantes del simbolismo sexual femenino en la cultura occidental, el simbolismo clitórico, que incluye imágenes de botones y bayas.<sup>30</sup> Podemos decir que, de alguna manera, Jocelin asocia la baya de muérdago con la sexualidad femenina, en este caso, la sexualidad frustrada pero latente de Goody. La baya que se adhiere persistentemente a su zapato está pudriéndose, echándose a perder, como la sexualidad de Goody cuando la casó con un hombre impotente, pero ahora, a pesar de que Jocelin ha bloqueado el recuerdo de la muerte de Pangall, su inconsciente lo lleva a establecer asociaciones que él desearía soslayar, y por ello percibe la sexualidad de Goody como algo "obsceno," encubierto y amenazante.<sup>31</sup>

El amor largamente frustrado y la impotencia obligada por su investidura como sacerdote son los otros motivos que impulsan a Jocelin a forzar la construcción de la torre como una alternativa a su virilidad reprimida. Es bien sabido que la fuente de todo arte es

<sup>29</sup> Cf. Don Crompton, *op. cit.*, capítulo I

<sup>30</sup> Paula Bennett, "Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory," pág. 117

<sup>31</sup> "En la medida en que la dominación masculina se basa en la subordinación sexual de la mujer, el 'exceso' que este órgano representa --el exceso de una autonomía sexual absoluta-- es una amenaza para el hombre". *Ibid.*, pág. 120

de origen sexual y aunque Jocelin no sea un arquitecto constructor, su impulso creador es lo que da vida a la obra.<sup>32</sup>

Para Jocelin, los 'instrumentos' clave para materializar su visión son Roger Mason, el maestro constructor y su ejército de albañiles paganos. Pero esto no será fácil, ya que Roger está convencido de que es una locura construir una torre de cuatrocientos pies de altura sobre una iglesia que carece de cimientos apropiados y se resiste a llevar a cabo la construcción; sin embargo, sus palabras no logran penetrar la armadura de fe y de obstinación de Jocelin. Es un hombre rudo, intransigente, de decisiones lentas pero irrevocables y durante la primera parte de la novela, Mason asume en la conciencia de Jocelin el papel de animal potente. A lo largo de una agria discusión en la que Roger trata de disuadir a Jocelin sobre la construcción de la aguja, una serie de descripciones focalizadas en Jocelin lo identifican como un toro dispuesto a embestir, con la cabeza baja y la mirada fija:

Roger Mason stood on the farther side of the pit, *looking down*, and *his eyes were staring*.... His blue hood was thrown back, to lie in folds round *his thick neck*.... His hands were on his waist, *thick legs astraddle*, *sturdy body* in its brown tunic *leaning forward* a little.... He was looking across *under his heavy eyebrows like a bull*. (32 y 35) (Las cursivas son mías)

Es al final de la discusión entre ambos cuando aparece el símil, "like a bull," y cuando el lector se ve obligado a efectuar una revaloración retrospectiva a nivel transférico de varios lexemas que había percibido como pertenecientes exclusivamente a

<sup>32</sup> Cf. Bette Reece Johnson, *Consciousness Visible: The Novels of William Golding*, págs. 284-297

una isotopía /humana/ antes de llegar hasta este punto. Aunque todas las frases que describen a Roger están diseminadas a lo largo de un diálogo entre Roger y Jocelin que abarca cuatro páginas, tenemos aquí la presencia de una metáfora hilada. La continuidad semántica en el diálogo le da la filiación semántica de las metáforas, y esta continuidad se impone sobre la discontinuidad textual. Lo verdaderamente singular es que ninguno de los subrayados anteriores al símil final es en sí metafórico. El símil del toro es lo que permite la lectura bi-isotópica, lo que lleva al lector a efectuar una revaloración semántica de ciertos lexemas e indexarlos a una segunda isotopía, /animal/. El resultado final de esta operación es que se activan simultáneamente las dos isotopías, humana y animal, y en la revaloración de frases como "looking down", "his eyes were staring", "his thick neck", "thick legs astraddle", "sturdy body" "brown", "leaning forward" queda claro que todos los lexemas en ellas son compatibles con ambas isotopías; el uso literal del lexema "bull" queda atenuado por la estructura en símil y en la descripción destacan características comunes al hombre y a la bestia como la robustez, la energía y la vitalidad.

La comparación de Roger con un toro es muy efectiva, pues se le atribuyen características como la fuerza, que se manifiesta en su capacidad de construir la torre y la virilidad en forma de potencia fálica en sus relaciones con Goody. Su fuerza y su virilidad lo convierten en un sustituto que compensa la impotencia de Jocelin y de Pangall, y satisface sexualmente a Goody, a pesar de la ironía trágica al final de su relación amorosa.

Jocelin acusa a Roger de no tener valor y compara su existencia y la propia con la de 'insectos efímeros' cuya vida no tiene importancia, sobre todo ante el hecho de haber sido elegidos por Dios para llevar a cabo una misión divina. Pero Roger no se deja

impresionar y obliga a Jocelin a ver la construcción como una realidad física y a sentir el peso de su materialidad.

'Let your eye crawl down like an insect, foot by foot. You think these walls are strong because they're stone; but I know better. We've nothing but a skin of glass and stone stretched between four stone rods, one at each corner.... The stone is no stronger than the glass between the verticals because every inch of the way I have to save weight, bartering strength for weight or weight for strength, guessing how much, how far, how little, how near, until my very heart stops when I think of it. Look down, Father. Don't look at me—look down!' (112)

Roger es un hombre práctico que cree solamente en aquello que puede aprehender con los sentidos: trata de razonar con Jocelin sobre la imposibilidad de continuar, haciéndole ver que la fuerza del viento y el peso de la construcción harían que ésta se viniera abajo: "Look down again, Father. Sooner or later there'd be a bang, a shudder, a roar. Those four columns would open apart like a flower, and everything up here, stone, wood, iron, glass, men, would slide down into the church like the fall of a mountain" (113). Sin embargo, la catástrofe que habría significado el derrumbe de la aguja es evitada por Roger, quien concibe y lleva a cabo un plan que consiste en fijar una banda de acero alrededor de la mampostería para ayudar a contener la presión. Pero la fuerza de su deseo por construir la aguja arrastra a Jocelin hacia un punto donde la vida y la muerte de los demás carecen de importancia. Jocelin se apoya sobre cuatro personajes que utiliza en diversos grados: Pangall, Roger, Goody y Rachel, del mismo modo en que la aguja se apoya sobre los cuatro pilares que la sostienen y Mason se convierte en un instrumento indispensable que acabará por destruir:

"You're necessary! Think how the chisel must feel, ground, forced against the hard wood, hour after hour!" (117)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Pero para poder utilizar a Roger, es necesario primeramente que Jocelin tome posesión de la personalidad misma del maestro de obras, que lo haga suyo. Cuando los pilares de la catedral comienzan a zumbiar, los guijarros en el fondo del pozo que han excavado los obreros empiezan a agitarse, y las aguas pestilentes suben amenazando con inundarlo todo; los trabajadores están aterrorizados e intentan rellenar el pozo con todo lo que tienen a la mano: piedras, cascajo y hasta las cabezas talladas en piedra con la efigie de Jocelin que el escultor ciego ha estado labrando. Jocelin se dirige al coro y se hinca para hacer oración, pero se enfrasca en un ejercicio especulativo en el cual su férrea voluntad libra una batalla mental en contra de todo y de todos los que se oponen a la construcción de la aguja.

His will began to burn fiercely and he thrust it into the four pillars, tamped it in with the pain of his neck and his head and his back, welcomed in some obscurity of feeling, the wheels and flashes of light and let them hurt his open eyes as much as they would. His fists were before him on the stall but he never noticed them. *He felt confusedly and mutinously: It is a kind of prayer! So he knelt, stiff, painful and enduring.... He passed, in this frozen attitude, through a point of no time and no sight. It was only when he was puzzled by the two shapes in front of him, that he realised he had come back from somewhere; and looking round the flashes of light - but now they were glossier and swam rather than jerked - he saw the shapes were his two fists still ground into the wood where he had put them....* So he looked past his fists; and there was Roger Mason, standing, smiling a little and waiting....

"Well, Roger, my son?

Roger Mason smiled even more broadly.

"I've been watching you and waiting."

(And can you see how my will burns, Bullet Head? I fought him, and he didn't win.) (76- 77) (Las cursivas son mías)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La tensión y la confusión dominan en esta secuencia en la que Jocelin de algún modo se da cuenta de que no ha podido establecer una comunicación espiritual verdadera con el Creador, pero se resiste a aceptarlo: "He felt confusedly and mutinously: It is a kind of prayer!" Piensa que puede detener la caída de los cuatro pilares de la catedral con la fuerza de su voluntad; dice haber regresado 'de algún lugar' y cree que ha luchado contra alguien en una forma parecida a aquélla en que Jacob luchó con Dios. Esta escena en la que Jocelin está convencido de que tiene poderes divinos o sobrenaturales nos hace pensar en una anterior que valdría la pena recordar aquí: Jocelin alcanza a escuchar a dos jóvenes diáconos criticando a alguien que "se cree un santo," alguien que es no sólo orgulloso, sino ignorante. Muy pronto el lector se da cuenta de que la crítica está dirigida hacia Jocelin, debido a que sus actitudes y sus acciones revelan una gran presunción e ingenuidad. Pero, irónicamente, Jocelin no lo entiende así y piensa que el objeto de la murmuración es otra persona. Después de propinarles un suave tirón de cabellos y una leve amonestación, los conmina a buscar al canciller para que éste les asigne una penitencia. Parece ser, efectivamente, que Jocelin pretende auto-designarse como un santo y esto no habría sido raro, pues a lo largo de la Edad Media surgieron muchos falsos profetas y santos no ortodoxos. Mas, de acuerdo con las reglas de la hagiografía, el santo no podía considerarse a sí mismo como elegido de Dios; eran los creyentes quienes lo reconocían como tal. La característica principal del santo era la humildad y el más terrible de los pecados era el orgullo.<sup>33</sup> Pero Jocelin confunde su propio egocentrismo y autodeterminación con la fuerza de voluntad que confiere la fe. Sus puños apretados simbolizan su egoísmo y voracidad, y

---

<sup>33</sup> Aron Gurevich, *op. cit.*, págs. 59-70

evocan los de Pincher Martin, que se convierten al final de la novela en tenazas de langosta. Cuestiona mentalmente a Roger al afirmar que su voluntad "arde", que ha luchado en contra de "él" y que éste no ganó la batalla. Es evidente que Jocelin piensa que ha luchado en contra del demonio, porque poco después, tratando de convencer a Roger de que ambos han sido elegidos por Dios para llevar a cabo la edificación, dice: "You and I were chosen to do this thing together. It's a great glory. I see now it'll destroy us of course. What are we, after all? Only I tell you this, Roger, with the whole strength of my soul. *The thing can be built and will be built, in the very teeth of Satan*" (83). (Las cursivas son mías). Para Jocelin, no hay ninguna duda de que la aguja habrá de ser construida, pero se da cuenta de que será necesario que él, así como Roger, paguen un precio. Sabe muy bien que Roger se ha involucrado con Goody y que, como sacerdote, su obligación es ceder ante las súplicas de aquél para que lo exima del compromiso de continuar con una tarea que él considera como algo imposible y para también poder alejarse de la tentación de estar cerca de Goody. Pero Jocelin también sabe que la relación amorosa entre Goody y Roger es un arma efectiva para obligar a Roger a que continúe con la construcción. Ha sido testigo de una escena que queda firmemente grabada en su mente: "It was Roger Mason, half-turned from the ladder, drawn by invisible ropes towards the woman crouched by the wall. It was Goody, half-turned, unblinking; feeling the ropes pull, shaking her head, Goody terrified and athirst, Goody and Roger, both in the tent that would expand with them wherever they might go (58)". Y, a pesar de saber muy bien que lo que piensa hacer es terrible, decide sacar provecho de la situación sabiendo que Goody lo mantendrá allí: "She will keep him

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

here.” (59)<sup>34</sup> Pronto, Goody queda embarazada y, aunque Jocelin se siente culpable por haber condonado el adulterio, se empeña en persuadir a Roger de que continúe con la construcción. Es difícil convencer a Roger por medio de la fe, ya que conoce bien su oficio y ha decidido llevarse a sus obreros a Malmesbury donde tendrán trabajo seguro. Así que Jocelin se vale de otros medios para obligarlo a quedarse, escribiendo al abad de Malmesbury e informándole que Roger deberá cumplir con el contrato de construcción.<sup>35</sup>

Así, Roger se convierte virtualmente en esclavo de Jocelin:

I do whatever I must do. He will never be the same again, not with me. He will never be the same man again. I've won, he's mine, my prisoner for this duty. At any moment now the lock will shut on him.

Whisper.

“Make me go!”

Click. (88)

El “click” del candado imaginario de Jocelin recuerda la exclamación de Pincher Martin, “Eaten!” Como un ogro glotón e insaciable Jocelin prácticamente ‘devora’ a Roger, a quien no le queda más remedio que continuar con el trabajo.<sup>36</sup>

Con el afán de convencer a Roger de construir la aguja, Jocelin insiste en que éste también ha sido elegido por Dios. Le dice que está atrapado en la red de Dios y que no puede escapar. Se ha enterado de que los trabajadores se refieren a la aguja como “la

<sup>34</sup> Al utilizar a Goody y a Roger en su propio beneficio, Jocelin desoye uno de los preceptos más rigurosos de la iglesia de la época medieval, que el sexo era pecado por antonomasia. Los manuales de penitencias manifiestan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era considerado un pecado más grave que el asesinato.

Cf. Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith*, págs. 32 y 33

<sup>35</sup> “No es solamente la voluntad del deán la que triunfa sobre el maestro de obras, ni su fe; es la constitución misma de los gremios y las instituciones sociales lo que hacen del contrato de construcción una virtual esclavitud para los albañiles. Esto es lo que finalmente somete a Roger”.

Luz Aurora Pimentel, *art. cit.*, pág.224

<sup>36</sup> En cierto modo, Jocelin, Pincher Martin y Tuami son como ‘ogros devoradores’ que no vacilan en destruir a otros con tal de lograr sus propósitos. Cf. Marie-Claude Birmann, *op. cit.*, págs. 11-12

locura de Jocelin" ("Jocelin's Folly"), pero le dice a Roger que si la construcción de la aguja es una locura, la locura es de Dios y no suya. Mas a medida que avanza la construcción, la locura de Jocelin va en aumento; ha abandonado todos sus deberes religiosos y se ha convertido en la sombra del maestro constructor:

"You see I am back, Roger!"

Again, each word built up a kind of pressure which had to issue at the end in two notes of a high laugh. He knew he was laughing when he did it, and knew laughter was unsuitable, but it was too late to take any effective measure. The laugh came out and the tower sucked it up. (89)

De aquí en adelante, Jocelin será incapaz de contener la risa que se apodera de él en los momentos más inoportunos. Está convencido de que es el poder de su voluntad lo que impulsa a Roger a subir las escaleras, lo sigue por todos lados y no le quita la vista de encima, como si quisiera devorarlo con la mirada. La presencia constante de Jocelin y el zumbido de las columnas que amenazan con derrumbarse por el exceso de peso de la construcción van minando la confianza de Roger, quien ahora sufre de acrofobia. Jocelin ha podido notar su temor a las alturas cuando sube a los andamios, pero lo exhorta a continuar con la construcción y le dice que en la antigüedad, los profetas y los hombres puros nunca cuestionaban los mandatos de Dios.

Even in the old days He never asked men to do what was reasonable. Men can do that for themselves. They can buy and sell, heal and govern. But then out of some deep place comes the command to do what makes no sense at all—to build a ship on dry land; to sit among dunghills; to marry a whore; to set their son on the altar of sacrifice. Then, if men have faith, a new thing comes. (116)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Todas estas alusiones a las Sagradas Escrituras se vinculan estrechamente con circunstancias que rodean a Jocelín en diferentes etapas de la construcción de la aguja. "To build a ship on dry land" se relaciona con una reflexión que hace muy al principio de la novela cuando la luz que se filtra dentro de la iglesia le produce una ilusión óptica:

If it were not for that Abel's pillar, I would take the important level of light to be a true dimension, and so believe that my stone ship lay aground on her side; and he smiled a little, to think how the mind touches all things with law, yet deceives itself as easily as a child.  
(6)

Hay aquí un intertexto por reminiscencia temática con la visión de Noé, a quien Dios ordenó construir un barco en tierra firme con el objeto de prepararse para el diluvio que venía; la luz que se filtra dentro de la iglesia hace que Jocelín la vea como un "barco de piedra" encallado, inclinado sobre el costado izquierdo. Piensa que su mente lo engaña como a un niño y que se trata de una ilusión óptica. No obstante, en una lectura retrospectiva, la secuencia adquiere un significado irónico para el lector, pues éste se da cuenta que el protagonista se engaña de otro modo, ya que la iglesia no posee solidez y es como un barco que ha encallado; en un sentido metafórico, Jocelín no ha sabido llevar a la 'tripulación' de su barco-iglesia a buen puerto, ha puesto la vida de todos en peligro y están a punto de encallar.

Jocelín menciona, entre los ejemplos que da a Roger de la injerencia de Dios en las vidas de hombres santos, el sentarse entre estercoleros. Esta es una alusión al cuarto capítulo de Ezequiel, a quien al principio de su ministerio Dios le ordena preparar sus alimentos con excremento. Al parecer, se trata de un despropósito, pero con esto, Dios pone de manifiesto un contraste entre lo que es alimento y lo que es excremento. La palabra de

Dios es alimento y las creencias paganas son sólo excremento. El pueblo de Israel ha pecado gravemente por haberse rebelado en contra de Dios desobedeciendo sus mandamientos y adorando a dioses paganos. Ezequiel debe comer a la vista de todos lo que le ha sido ordenado, pues, dice Dios: “Así comerán los hijos de Israel su pan inmundo entre las naciones adonde Yo los arrojaré” (4:13). Los dioses que adoran las naciones paganas son producto de tradiciones herejes y son iguales al excremento.<sup>37</sup> La alusión a Ezequiel y al pecado del pueblo de Israel se refiere directamente al problema moral al que se enfrenta Jocelin: el de las viejas prácticas y supersticiones paganas que se niegan a desaparecer y que, en el caso de Pangall, han provocado su muerte.

Asimismo, hay que recordar el horror que siente cuando desde la cúspide de la construcción observa las hogueras que arden alrededor de las colinas de Stonehenge y la relaciona con los “adoradores del diablo,” que son sus propios trabajadores.<sup>38</sup> Él no puede impedir este tipo de festividades paganas, aun sabiendo que es su deber hacerlo, pues corre el riesgo de que aquellos lo abandonen. Se siente forzado, como Ezequiel, a ‘sentarse entre los estercoleros’ pues no sólo está obligado a tolerar las costumbres paganas ya existentes, sino a atender la palabra de Dios.

<sup>37</sup> Un dios pagano al que se relaciona con excremento es Becebú. En hebreo es ‘Baal-Zebub’ que significa “Señor de las Moscas”. También se le llamaba ‘Baal-Zebul’ que significa “Señor de los Estercoleros” porque las moscas abundan allí.

Cf. “Diccionario Católico,” en *La Sagrada Biblia, Edición Guadalupeana*, pág. 35

<sup>38</sup> Aunque Jocelin piensa que sus hombres adoran al demonio, es muy probable que se trate de una celebración del solsticio de verano en que, de acuerdo con las creencias populares, la naturaleza animada ejerce influencias benéficas o dañinas en las personas; por esto era necesario conocer sus misterios y manipular sus fuerzas. Los sacerdotes procuraban obstaculizar este tipo de identificación del hombre con la naturaleza, pues el único contacto con una fuerza superior aprobada por el clero era a través de la iglesia.

Cf. Aron Gurevich, *op. cit.* Págs. 96-98

Jocelin también alude a la orden divina de casarse con una prostituta como otra incongruencia aparente; esto adquiere sentido para el lector durante una lectura retrospectiva en que Jocelin califica a Goody como "Jocelin's whore." Cuando Goody está ya a punto de dar a luz al hijo de Roger, Jocelin decide enviarla al convento de Stilbury para protegerla:

Yes, Stilbury would accept the wretched woman but on terms other than his, terms which amounted to a good-sized dowry. He went to his coffer and took out money. I know what they will say, he thought. First Jocelin's Folly; and now Jocelin's whore. But I don't mind what they say. (129)

Jocelin trata de arreglar todo con dinero, pero ya es demasiado tarde, porque poco después Goody muere en el parto. Jocelin piensa que, seguramente, Goody ya es señalada como prostituta, pues haber cometido adulterio era algo tan terrible o peor que dedicarse a la prostitución. La orden divina de casarse con una prostituta es una alusión al Capítulo I de *Oseas*, uno de los profetas menores. El Señor ordena a Oseas que tome como esposa a una prostituta, "porque la tierra comete fornicación apartándose de Yahvé".(1:2) Oseas encuentra una prostituta en venta en el mercado y se casa con ella. Después de tener tres hijos con él, ella lo abandona. Oseas la encuentra en venta en el mercado otra vez, la vuelve a comprar y la lleva a casa. Así, el profeta es como Dios que vuelve sin repugnancia a su esposa infiel, el pueblo de Israel, a pesar de sus infidelidades.<sup>39</sup> Con esta alusión bíblica Jocelin establece un paralelo inconsciente entre el amor de Dios por su pueblo y el amor de él por Goody; y así como Oseas pudo perdonar a su esposa infiel, él sería capaz de perdonar a Goody por su pecado.

---

<sup>39</sup> Cf. Oseas, caps. 1 - 3

Y por último, la orden que Dios da a Abraham de sacrificar a su propio hijo se enlaza con el tema de Abraham introducido al principio, el cual cobra una gran fuerza a lo largo de la novela, pues Pangall, Jocelin y Roger asumen alternativamente el papel de Isaac. Pangall es sacrificado efectivamente por el egoísmo y la indiferencia de Jocelin; al sacrificar su propio deseo, Jocelin también se encuentra en el papel de víctima; a su vez, Mason asume el papel de animal de sacrificio que sustituye a Isaac y que redime el sacrificio de Pangall.

Posteriormente, Jocelin se siente convencido de que la voz que le habla a Roger no es la suya, sino la de la voluntad devoradora que lo domina ("Voice of the devouring will, my master"). Está consciente de que su propia voluntad está consagrada plenamente a la creación de la aguja, pero está igualmente convencido de que la fuerza fundamental que lo impulsa, la voluntad que lo apremia, viene de algún otro lugar. Esto parece relacionarse estrechamente con lo que Golding ha llamado "una necesidad absoluta" (an overriding necessity).<sup>40</sup> Jocelin utiliza esta frase cuando uno de los albañiles abandona la obra y él decide dejar todo para dedicarse a vigilar a los trabajadores: "It's necessary. It's an overriding necessity that I should abandon everything to stay with these men. They have no faith and they need me" (136). Después aparece en los labios del enviado del Papa quien trae, en lugar de dinero para la construcción, un "Clavo Bendito" (a Holy Nail) que supuestamente, al sujetarse a la cúspide de la aguja, aseguraría su estabilidad: "You are

---

<sup>40</sup> En una de las entrevistas con Jack Biles, "Talk: Conversations with William Golding", éste comenta que considera esta frase como un sinónimo de la fuerza que impulsa al ser humano para lograr lo que para él es más importante en la vida. Pág. 101

trying to say that the vision made your building of the spire an overriding necessity?”, a lo cual Jocelin responde, “Exactly so”(162).

Roger no es capaz de comprender la fuerza obsesiva que devora a Jocelin ni lo que éste intenta decirle con las alusiones bíblicas. Lo único que desea ahora es alejarse de Jocelin y le dice, horrorizado: “I believe you’re the devil. The devil himself.” De aquí en adelante, Roger abandona la construcción y cuando muere Goody, se desencadena su desintegración física y moral, que lo llevan a un intento de suicidio y a la pérdida de la razón.

### *Las mujeres y el silencio impuesto*

#### *Rachel*

Desde la perspectiva de Jocelin, Rachel asume un papel ambivalente. Por un lado, la percibe como compañera inseparable de Roger, no precisamente como su mujer, sino como su hermana por su gran parecido físico; ambos son para él como imágenes especulares, como dos mitades de un todo, como Narciso y su hermana gemela. Durante la construcción de la aguja, Rachel es una figura inseparable de su marido el maestro constructor y esto no sorprende, pues durante la Baja Edad Media (1250-1500) las mujeres constituían una fuerza de trabajo fundamental. De hecho, en el ramo de la construcción se admitía a mujeres como miembros de los gremios de albañiles y otros gremios pertenecientes a este sector, pero esto parece haber constituido más bien un acto fraternal con respecto a las esposas y parientes femeninos de los miembros del gremio, pues las

mujeres no participaban activamente como maestras artesanas.<sup>41</sup> Para Rachel, como para toda mujer de aquella época, el vínculo matrimonial se constituía como compromiso para apoyar al esposo en todos los ámbitos de la existencia, en el trabajo y en el hogar. Las esposas de los artesanos o de los campesinos tenían la obligación de controlar la moralidad del trabajo de sus maridos y ayudar concretamente a éstos aprendiendo los rudimentos del oficio.<sup>42</sup>

La obsesión de Jocelin con la construcción es tal, que no se habría dado cuenta de la presencia de Rachel, ni la voz de ella habría tenido acceso a su conciencia de no ser por su parloteo incesante. Jocelin percibe a Rachel principalmente a través del oído, a diferencia de Goody, silenciosa y reservada, a quien percibe a través de la mirada. Cuando Jocelin cuestiona a Roger sobre la agresiva actitud de los trabajadores hacia Pangall, de pronto, aparece Rachel gesticulando y hablando en voz alta:

"Didn't expect their foundations to be dug up before Doomsday and why not, after all they must have been under contract like my man here—" *talking and nodding, body shaken with vehemence, skirt not held up but clutched up until one saw too much of a clumsy ankle and foot*—"Birchwood under the rubble was what you expected, wasn't it Roger? He always knows, my Lord"—*My Lord as if she were not a woman but a canon with a valid vote in Chapter! Her whole body a part of speech, black eyes popping, not like a decent, reticent Englishwoman (not like silent Goody Pangall, my dear daughter in God) but even pretending to knowledge, building knowledge, even contradicting a man! Rachel, dark-haired, dark-eyed and energetic, with her constant flow, she, earth's most powerful argument for celibacy if one was wanted*—(38 y 39) (Las cursivas son mías)

<sup>41</sup> Cy. "Claudia Opitz, "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", págs. 354-366

<sup>42</sup> Silvana Vecchio, "La buena esposa", pág. 146

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Lo más evidente en los segmentos monológicos marcados con cursivas es el tono emocional. El enojo de Jocelin ante el atrevimiento de Rachel quien opina sobre los cimientos de la catedral se hace aparente por medio de exclamaciones. Jocelin es producto de su época y es indudable que concurre con la opinión de los predicadores y moralistas de entonces en que las mujeres discuten demasiado, son pertinaces y quejumbrosas y nunca dejan de parlotear.<sup>43</sup> Para Jocelin, Rachel es la imagen fastidiosa de una mujer locuaz y petulante que emplea con perversidad esa facultad humana excepcional que es la palabra. La mujer estaba colocada en una condición de sometimiento respecto del hombre y le estaba vedado hablar en público. Ella interrumpe a Jocelin cuando dialoga con Roger, en momentos que él juzga de importancia vital, por lo cual su osadía al pretender opinar sobre los cimientos de la catedral lo irrita en extremo. Compara el cuerpo de Rachel, sacudido por el torrente de palabras que brota de su boca con una manguera zarandeada por la fuerza del chorro de agua que sale de su interior e imagina que este flujo cae dentro del pozo recién excavado en el centro de la catedral: "Her torrent was falling into the pit, which swallowed it." (40). A lo largo de la novela, el pozo como un centro oscuro e insondable asume diversos significados. Por un lado, el pozo es un paralelo del inconsciente, un centro de oscuridad, origen de impulsos vitales que han sido pervertidos, es "ese centro de oscuridad inefable que informa y deforma toda acción humana planeada desde la cabeza".<sup>44</sup> Asimismo, en *The Inheritors* y en *Pincher Martin*, el inconsciente está figurado como un centro de oscuridad. Pero en esta novela, el pozo también "es un lugar específicamente

<sup>43</sup> Cf. Carla Casagrande, "La mujer custodiada", pág. 123

<sup>44</sup> Luz Aurora Pimentel, "La aguja de William Golding: visión y perversión" en *El espacio en la ficción*, pág. 225

femenino, una contraparte idónea del enorme *phallos* de piedra que se eleva por encima de él".<sup>45</sup> El pozo, por otro lado, sugiere el contacto con la tierra como un elemento que a la vez devora y da a luz, que es tumba y matriz.<sup>46</sup> En este contexto, el pozo plagado de vitalidad repulsiva representa el mito oscuro de la feminidad. La mujer es el ser fatal que atrae, persuade y, finalmente, empuja al abismo que es el sexo, pero también la muerte.<sup>47</sup> En cierto modo, Rachel encarna la figura de Eva quien indujo a Adán a pecar: "En verdad, la mujer, primera en hablar en el Paraíso, se halla en el centro, en el nacimiento mismo de la palabra.... Eva inaugura la palabra originaria y también inaugura, por el fruto de la amargura, la desdicha de los hombres".<sup>48</sup> Separado de las mujeres por un celibato obligatorio, nada sabe Jocelin acerca de ellas. Se las imagina en la distancia, en la otredad, como una esencia temible específica, aunque profundamente contradictoria. Rachel no es una mujer que permanece quieta y silenciosa entre las paredes de su casa o de la iglesia, como Goody y muchas otras mujeres de su época. El medio en el que se desenvuelve como esposa de un maestro constructor perteneciente a un gremio de artesanos le permite una mayor libertad.

Roger es capaz de ignorar a Rachel simplemente elevando el tono de su voz, de modo que una gran parte de las palabras de Rachel quedan extinguidas y sólo algunas frases logran escucharse entreverándose con la conversación de ambos, pero ahogando a su vez las palabras de Roger e impidiendo la comunicación.

<sup>45</sup> S. J. Boyed, "There are no foundations: *The Spire*, the lexicon and the interpretation of scripture,"

<sup>46</sup> Mikhail Bakhtin, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento; el contexto de Rabelais*, págs. 19 y 20

<sup>47</sup> Erika Bornay, *op. cit.*, pág. 368

<sup>48</sup> Danielle Regnier-Bohler, "Voces literarias, voces místicas" pág. 89

"A much more complicated problem than you think."

And Rachel, face shaken now, so that the master builder's words were obscured again. Jocelin raised his own voice, consenting to the farce, and angered by it.

"We were talking of Pangall!"

Such a sweet thing, and such a pity she has no children but then neither have I, my Lord, we must bear this cross." (40)

Rachel irrita a Jocelin no sólo por entremeterse en algo que él juzga fuera de la competencia de una mujer, sino porque cambia el tema de la conversación entre él y Roger. Su primer impulso es reconvenir a Rachel por su imprudencia, darle algunos consejos e indicarle cuál debe ser su comportamiento:

I didn't say the half of what I meant to say. It's that woman, with her torrent, and her bold, shaken face. There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance. I should rebuke her too for her presumption, teach her to know her place. Next time I see her without him, I will speak to her gently, and explain what she should be.

"Lord, what instruments we have to use!" (42)

Lo exaspera la fuerza y vitalidad de Rachel que él atribuye a la ignorancia, pero está consciente de que su obligación como sacerdote es guiarla en un comportamiento acorde a su sexo. Desde finales del siglo XII hasta fines del siglo XV, padres y directores espirituales se preocuparon por "la urgencia y la necesidad de elaborar valores y modelos de comportamiento para las mujeres" y ellas estaban obligadas a escuchar a "hombres solícitos y locuaces que les proponían toda clase de preceptos y consejos".<sup>49</sup> Pero con la exclamación al final de la cita anterior, vemos que, no obstante, Jocelin se engaña al pensar

<sup>49</sup> Carla Casagrande, *art. cit.*, pág. 93.

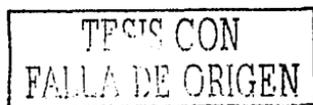
que está siendo benévolo, pues considera a Rachel y a los demás como instrumentos—imperfectos—que debe utilizar para llevar a cabo sus planes.

Poco después de que Jocelin se da cuenta de la atracción que existe entre Roger y Goody, se encuentra nuevamente con Rachel, esta vez compañía de un grupo de mujeres. Ella lleva en sus brazos a un bebé que van a bautizar. Jocelin la felicita distraídamente y le da la bendición, lo cual enoja a Rachel en extremo, pues Jocelin debería saber que ella y Roger nunca han tenido hijos. El grupo avanza hacia la capilla y ella se queda atrás con Jocelin.

This left him with Rachel, who was compelled somehow to stay behind; and though his eyes were blinded by the vision of Roger and Goody Pangall, he began to hear why. Nor could he believe how any woman, even an outraged one (her eyes bulging, tresses of black hair escaped across her cheek), would ever talk so. What paralysed him was not her spate, but the matter of it. Rachel, face shaken like a windowpane in a gale, was explaining to him why she had no child though she had prayed for one. When she and Roger went together, at the most inappropriate moment she began to laugh—*had* to laugh—it wasn't that she was barren as some people might think and indeed had said, my Lord, no indeed! but she *had* to laugh and then he *had* to laugh—(54)

Rachel tiene un problema serio: es incapaz de concebir un hijo y necesita buscar ayuda en la persona de un sacerdote.<sup>50</sup> Ella ha intentado por todos los medios llamar la atención de Jocelin para que la escuche, pero Jocelin siempre ha puesto oídos sordos. A pesar de haber sido él mismo quien propició la relación adúltera, se siente abrumado por lo que sabe sobre Goody y Roger y casi no atiende a lo que Rachel intenta decirle. Sabe que

<sup>50</sup> La primera obligación de la esposa era la de traer hijos al mundo y la esterilidad era juzgada como un castigo y como un principio de ruptura potencial de la unidad del matrimonio. Cf. Silvana Vecchio, *art. cit.*, págs 150-152



ella está enterada de la infidelidad de su marido, pero su violenta reacción emocional le parece excesiva, aun tratándose de una mujer agraviada. El interés que Jocelin manifiesta permanece en un plano superficial; se fija en el rostro descompuesto de Rachel, sin penetrar en las razones que motivan su perturbación. No es el torrente de palabras que brota de su boca, "her spate", lo que lo conmociona, sino que ella le hable sobre sus relaciones íntimas con Roger. En realidad, no era raro que una mujer buscara la ocasión para hablar con un sacerdote sobre problemas que la afectaban tan gravemente como era no poder concebir hijos. Pero aunque en esa época la Iglesia se sentía obligada a entrometerse en la vida conyugal de las parejas, incluyendo los aspectos más íntimos,<sup>51</sup> Jocelin considera como una inmoralidad lo que ella le confiesa. En el acto sexual la Iglesia veía la amenaza de penetración en el mundo de una fuerza incomprensible, indisciplinada e intimidante. Para los sacerdotes, el sexo alejaba al hombre de Dios; sin embargo, no era posible suprimirlo y era necesario mantener la esfera sexual de la vida bajo un estricto control, de modo que debía inculcarse a la gente que el sexo era inmoral y peligroso.<sup>52</sup> Nutrido de esta concepción negativa del sexo, lo que Rachel le confiesa sobre la risita tonta que los embarga a ella y a su marido en el momento del acto sexual es algo incomprensible que lo confunde e irrita.

He stood at the foot of the scaffolding, and part of the nature of woman burned into him; how they would speak delicately, if too much, nine thousand nine hundred and ninety-nine times; but on the ten thousandth they would come out with a fact of such gross impropriety, such violated privacy, it was as if the furious womb had acquired a tongue. And of all the women in the world, only she, impossible, unbelievable, but existent Rachel would do it—no,

<sup>51</sup> Aron Gurevich, *op. cit.*, pág. 90

<sup>52</sup> *Op. cit.*, pág. 94

be forced to do it by some urgency of her spatelike nature, to the wrong person, in the wrong place, at the wrong time. She stripped the business of living down to where horror and farce took over; parti-coloured Zany in red and yellow, striking out in the torture chamber with his pig's bladder on a stick. (54)

Para Jocelin, la exagerada locuacidad de Rachel que la lleva a semejante indiscreción es equivalente a un exceso de sexualidad femenina que sólo puede ser pseudo-masculina. El útero de Rachel parece haber adquirido una lengua o apéndice pseudo-fálico, "as if the furious womb had acquired a tongue," convirtiéndose así en una matriz fálica.<sup>53</sup> A medida en que las asociaciones entre la lengua y el pene se hicieron más explícitas, sucedió lo mismo con la relación imaginaria entre la capacidad retórica y la sexual.<sup>54</sup> Así, con su aptitud para la elocuencia, Rachel se auto-afirma, se vuelve independiente y autónoma respecto a su propia sexualidad, lo cual intimida a Jocelin, pues él la ve con los ojos de un prelado condicionado por una visión cristiana medieval de la mujer. Ella es para él, al mismo tiempo, objeto de temor y de burla, y la imagina como un demonio en el infierno, mitad bufón y mitad verdugo, "parti-coloured Zany in red and yellow, striking out in the torture chamber with his pig's bladder on a stick." Haciendo una lectura retrospectiva podemos comprender que la imagen grotesca de Rachel como bufón está motivada por su aspecto físico. En una serie de escenas a lo largo de varios capítulos (del III al VII) Jocelin

<sup>53</sup> Todavía hasta el siglo XVII, la lengua se llegó a considerar como un órgano masculino por sus características de dureza y de virilidad, pero también podía verse como un órgano femenino por ser suave y fémíneo (womanly). "Esto hizo problemática la generización de la lengua o del habla misma como fálica. La lengua se tornó en la personificación somática de todo aquello que era ajeno y anárquico en el pequeño mundo del hombre". Para Erasmo, por ejemplo, la lengua y el pene eran los dos órganos corporales más rebeldes.

Cf. Carla Mazzio, "Sins of the Tongue," en David Hillman et al. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Modern Europe*, págs. 60-66

<sup>54</sup> *Ibid.* págs. 58-59.

ve a Rachel tensa, cansada y avejentada, pero su falta de caridad le impide ver el sufrimiento y la desesperación por su situación que se reflejan en el rostro de ella, y sólo atina a censurarla por su apariencia. En estas escenas nos enteramos de que está ataviada con un vestido rojo, lleva el rostro pintado y, por ello, constituye un ejemplo vivo de la falta de decoro en el vestir dentro de la iglesia, lo cual a los ojos de Jocelin, no es otra cosa que una trampa del demonio.<sup>55</sup> Se pensaba que la mujer maquillada y vestida para atraer la atención privilegiaba, contrariamente al orden requerido por Dios, "la vil exterioridad de su cuerpo por encima de la preciosa interioridad de su alma.... El maquillaje, sobre todo, revela una soberbia ilimitada: la mujer que se pinta de rojo las mejillas o que esconde las señales de envejecimiento bajo afeites... es una mujer que, al igual que Lucifer, pretende mejorar la imagen que Dios le ha dado".<sup>56</sup> La figura de Rachel como verdugo en el infierno muy probablemente está motivada por un paralelo que Jocelin encuentra entre ella y el diablo. Según un texto griego apócrifo traducido al latín y ampliamente conocido entre los siglos X y XII, *El Apocalipsis de Pablo*, eran innumerables los tormentos a los que se sometía a las almas en desgracia que habían caído en las garras del demonio y sus secuaces. Aquí encuentran expresión todos los temores posibles de la época relativos a los castigos de los pecadores en el infierno y abundan las descripciones del verdugo y el desollador en

---

<sup>55</sup> Se creía que "muy pocos tenían la capacidad de ver físicamente a los demonios y de observarlos, pero en el *Elucidarium* se cita el ejemplo de una mujer engalanada como un pavorreal y quien poseía este don pudo ver una multitud de pequeños demonios sentados en la orla de su vestido aplaudiendo y saltando de felicidad, pues su atavío constituía una trampa puesta por el demonio".

Aron Gurevich, *op. cit.*, Pág. 153

<sup>56</sup> Carla Casagrande, *art. cit.*, pág. 117

la cámara de tortura.<sup>57</sup> La figura de Rachel como verdugo en la cámara de tortura, blandiendo una vejiga de puerco atada a un palo parece tener una relación intertextual con algunas descripciones anatómicas salernitanas del siglo XII, según las cuales la matriz de la mujer se parece a una vejiga en su forma y se comparaba a ésta con la del puerco, pues se creía que el puerco era en todo semejante al ser humano.<sup>58</sup> La matriz de Rachel constituye una doble amenaza para Jocelin: como símbolo de su sexualidad liberada y como instrumento de tortura del demonio-verdugo.

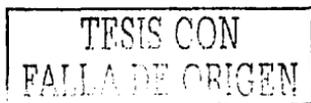
Rachel no deja de insistir en hablar con Jocelin, pero él siempre encuentra la forma de evadirla hasta que un día decide imponerle silencio ignorándola por completo; se libera del sonido de su voz imaginándolo como un signo de interrogación suspendido en el aire. Pero no siempre le es posible hacerlo y, cuando se ve obligado a escucharla, lo hace con enorme desagrado. El narrador transpone el discurso directo audible de Rachel en monólogo narrado, supuestamente tal y como lo percibe Jocelin. Se trata aquí de la vivencia directa de un discurso ajeno, de un discurso que le causa animadversión.

He had a message for the master builder but Rachel flitted between them so that he could not entirely detach himself from her babble—looking better for the exercise my Lord she wished oh how she wished she could follow Roger to the top of his craft but heights were a real purgatory to her—painted fake jerking in spate, body jerking—had to stay down in this mess at the crossways, it was a real crime the way Pangall deserted his duty, so like a man, well not all men, not like some she could mention, to go off into the blue without so much as a message and leaving his Goody with child at

<sup>57</sup> Cf. Aron Gurevich, *op. cit.*, págs. 128-129

La iconografía y la escultura eclesiástica plasmaba las imágenes de los demonios del infierno como seres grotescos, horribles y repulsivos, que podían adoptar una multitud de formas—de animales, monos, puercos, de mujeres, de payasos o bufones. *Ibid.*, pág. 105

<sup>58</sup> Claude Thomasset, "La naturaleza de la mujer" en Georges Duby et. al., *Historia de las Mujeres, Tomo 2*, págs. 82-84



last on top of it, poor soul, sweet soul, such a *dear* person and now to be left— . (105)

El discurso de Rachel queda registrado en la conciencia perceptiva de Jocelin, quien acoge su voz con una gran antipatía. La sintaxis del monólogo narrado está salpicada de repeticiones, “...she wished, oh how she wished...”. “so like a man, well not all men, not like some...”. “Poor soul, sweet soul”; contiene las formas léxicas típicas de Rachel, y su entonación particular, “such a *dear* person...”; y además, carece de pausas entre los enunciados. La única pausa en el monólogo la establece Jocelin mismo para comentar sobre el desagradable aspecto físico de Rachel. Está tan concentrado en los problemas de la construcción de la aguja, que no es capaz de ver el sufrimiento y la desesperación subyacentes en las palabras de ella. No obstante que está consciente de su intolerancia y falta de caridad, sólo consigue admitir que ella es una buena mujer a pesar de sus defectos. Su percepción de Rachel no deja de ser negativa a lo largo de la novela, aunque al final reconoce la existencia de su dolor y se arrepiente de no haber podido ser más comprensivo.

### *Goody*

A diferencia de Rachel, a quien percibe en gran parte a través del oído, Jocelin percibe a Goody a través de la vista. No obstante, sus apariciones, sobre todo en la primera parte de la novela, son casi siempre efímeras. Es como si penetrara en el campo visual de Jocelin sólo por casualidad o por necesidad. Goody se ajusta a las normas extraídas de la tradición monástica que reglan la vida de las mujeres: casi no se le oye hablar, mantiene bajos los ojos, no vuelve la mirada hacia los lados, al menos en público; en la iglesia se

muestra callada y camina con reserva y aire furtivo.<sup>59</sup> El lugar que ocupa la vivienda que Goody comparte con Pangall al abrigo de la barda de la catedral y la distribución de los espacios dentro de la misma constituyen particularidades que la obligan a entrar y cruzarla para encaminarse al mercado, el único lugar del mundo profano al que le es permitido acudir como ama de casa, y para cuyo efecto lleva siempre consigo una canasta. La canasta parece conferirle un sello de honorabilidad relativa, pues toda salida de las mujeres a la calle se consideraba peligrosa: "en las plazas, en las calles, en el recorrido que iba de la puerta de la casa a la iglesia, la mujer podía ser vista, y al decir de los predicadores y moralistas, provocar en los hombres... imprudentes descos de lujuria".<sup>60</sup>

Goody, como Rachel, asume un papel muy ambiguo en la conciencia de Jocelin. Como su ahijada a quien conoce desde niña, ella es la joven pura, inocente y dulce, y, como mujer, es el ideal de la feminidad, de la maternidad. Jocelin siempre ha reprimido el deseo que siente por Goody disfrazándolo de amor filial y desinteresado. Pero a veces, la imagen de Goody como una mujer casta y angelical se convierte en la imaginación de Jocelin, en un ser demoníaco que lo seduce y lo atormenta y que va a surgir en sus sueños y delirios. Un desco relativamente inocente se convierte en una pasión verdadera, inconfesable, que sólo puede aflorar en la conciencia nublada por el sueño o por la locura. Uno de los sueños en los que la sexualidad reprimida de Jocelin encuentra expresión refuerza la identificación de la catedral con su cuerpo. Se imagina que, para mantenerlo en un estado de humildad, a

<sup>59</sup> Cf. Carla Casagrande, art. cit., pág. 120

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 108

Satanás se le ha permitido atormentarlo durante la noche por medio de un sueño que él considera un sinsentido.

It seemed to Jocelin that he lay on his back in his bed; and then he was lying on his back in the marshes, crucified, and his arms were the transepts, with Pangall's kingdom nestled by his left side. People came to jeer and torment him; there was Rachel, there was Roger, there was Pangall, and they knew the church had no spire nor could have any. Only Satan himself, rising out of the west, clad in nothing but blazing hair stood over his nave and worked at the building, tormenting him so that he writhed on the marsh in the warm water, and cried out aloud. (59 y 60)

Este sueño sobreviene después de la entrevista con Pangall en la que debe enfrentarse a la impotencia de éste, después de las confidencias que le hace Rachel sobre su vida sexual y que asquean a Jocelin, y luego que ha sorprendido a Roger y a Goody en la relación amorosa que él mismo ha propiciado. Al principio del sueño, Jocelin reposa en su lecho y luego, al igual que la catedral, reposa sobre un mar de fango: "En la dimensión onírica de la realidad, los pantanos están afuera, pero contaminan con su lodo al cuerpo-iglesia de Jocelin; en la realidad material de la construcción, el lodo está dentro de la iglesia, en el foso abierto en el centro mismo de la edificación, foso que, a su vez, ha de proyectarse al interior de la conciencia de Jocelin".<sup>61</sup> Quienes se burlan de él y lo atormentan en el sueño son Rachel, Roger y Pangall, los que "sabían que la catedral no tenía aguja ni podría tenerla". Esto no sólo refleja su temor y su angustia sobre un proyecto arquitectónico que estos personajes consideran irrealizable, sino sobre su propia

<sup>61</sup> LAZ Aurora Pimentel, *art. cit.*, pág. 6

impotencia sexual, por el paralelo inconsciente que se establece entre la aguja y el falo en su sueño. Curiosamente, el nombre de Goody queda fuera del sueño, pero no así su presencia en la figura de Satanás, desnudo y con la cabellera llameante. La mujer era considerada “sirviente del demonio, bruja y pagana por naturaleza y encarnación de todas las tentaciones,”<sup>62</sup> pero en el sueño Goody es transformada por Jocelin en el mismo Satanás, masculino por antonomasia, quizá porque con esto intenta ocultar la naturaleza incestuosa del deseo que siente por su ahijada, “his daughter in God” como él la llama. Es el demonio quien se inclina sobre su nave-ombigo – la similitud ortográfica de estas dos palabras en inglés, *nave* y *navel*, no puede pasar desapercibida para el lector – y es quien palpa su cuerpo-iglesia. En la realización onírica de su deseo, Jocelin transforma el placer sexual en un “tormento” al que se somete y ante el cual se estremece y lanza un grito. Pero la connotación de sufrimiento físico que normalmente poseen estos términos se esfuma ante la sensación de deleite y bienestar que sugiere la tibieza del lodo del pantano donde descansa su cuerpo. Con esto el lector comprueba que el tormento no es tal y que, efectivamente, Jocelin se estremece y grita motivado por el placer y la excitación sexual provocados en el sueño.

A menudo, el ángel lo visita en sus sueños, pero para Jocelin el peso de la gloria que esto significa lo avasalla espiritualmente y lo doblega físicamente, la dolencia física en su columna vertebral y su debilidad interior son tormentos constantes; después, para “mantenerlo en su humildad”, es el demonio quien lo “atormenta”:

<sup>62</sup> Aron Giurevich. *op. cit.*, pág. 94

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Often, his angel stood at his back; and this was a great weight of glory to bear, and bent his spine. Moreover, after a visit by the angel—as if to keep him in his humility—Satan was given leave to torment him, *seizing him by the loins*, so that *it became indeed an unruly member*. (133) (Las cursivas son mías)

Al demonio se le ha dado permiso para atormentarlo, pero nuevamente se subvierte la connotación de sufrimiento que posee el término, porque Satanás lo “sujeta por sus partes íntimas” (*seizing him by the loins*) de modo que “se torna verdaderamente en un miembro desobediente” (*it became indeed an unruly member*). Aquí hay una falta de concordancia gramatical de número entre el sustantivo plural, “loins”, y el pronombre singular “it”, por lo cual dicho sustantivo no puede ser referente de este pronombre. El lector se da cuenta entonces de que no existe un referente textual para el pronombre “it”, por lo cual debe inferir que en esta secuencia se le está dando un uso exofórico.<sup>63</sup> Además, por la contigüidad diegética de las frases señaladas en cursivas, el texto lleva al lector a deducir que el “miembro desobediente” no puede ser sino el pene, esa parte corporal con una aparente voluntad propia, y a recordar que para Erasmo de Rotterdam, filósofo del siglo XV, la lengua y el pene eran los dos órganos corporales más rebeldes.<sup>64</sup>

Por otra parte, en la esfera consciente de Jocelin ocurre una alteración importante en su percepción de Goody como una esposa recatada y casta. Cuando es testigo del primer encuentro entre Roger y ella, el cual se lleva a cabo durante una de sus salidas al mercado, se da cuenta de la fuerte atracción que existe entre los dos. Debido a que la descripción de

<sup>63</sup> La referencia exofórica es extratextual, es decir, se lleva a cabo fuera del texto. Un pronombre al que se le da uso exofórico no nombra nada en particular, solamente indica que el lector debe referirse al contexto de la situación donde el referente en cuestión está presente o puede señalarse con el dedo índice; de otro modo, el lector debe construir por sí mismo un contexto de situación.

Cf. M.A.K Halliday & Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, págs. 18-33

<sup>64</sup> Cf. nota a pp. 57, pág. 41

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

esta escena focalizada en Jocelin es tan detallada, da la impresión al lector de una escena de película filmada en cámara lenta.

Goody Pangall had come out of Pangall's kingdom. She had come briskly for three steps. She stopped, and went back a step. She went forward more slowly towards the crossways but she was not looking at it. She was looking sideways. One hand gripped the cloak by her throat, and the other rose bringing the basket with it. She was looking sideways as if she were sidling past a bull or a stallion. Her feet took her outside the scope of the tether, shoulder almost scraping the wall; only they were feet without much will to go forward. Her eyes were two black patches in her winter pallor, her lower lip had dropped open, and she would have looked foolish if anything so sweet could ever look foolish.... (51-52)

Lo que más llama la atención de Jocelin en esta escena es la expresión en el rostro de Goody que revela, al mismo tiempo, temor y seducción, y antes de ver a Roger, intuye que se trata de él. Al principio Goody mira a Roger de soslayo; después el narrador nos dice que sus ojos eran dos manchas negras en la palidez invernal de su rostro. Aquí no se ve la seducción de los ojos como algo puro e inmediato. La descripción del rostro de Goody remite a la imagen de una calavera, lo cual prefigura su muerte que sobrevendrá como "castigo" por haberse convertido en adúltera. La estructura en símil, "as if she were sidling past a bull or a stallion," refuerza la imagen de Roger como animal potente y viril. Goody, como Pasíphae, se ha enamorado del toro, símbolo del aspecto bestial de las relaciones sexuales. Ella avanza lentamente, seducida y hechizada por la presencia de este hombre; se enfrasca en un diálogo fugaz que Jocelin no puede escuchar, pero en el cual adivina cierto tono de urgencia. Roger le está proponiendo algo y ella se niega moviendo la cabeza. Pero ahora, la reacción de Jocelin ante esta escena es de ira y de rechazo ante lo que considera un desengaño y una prueba de la suciedad y la maldad del mundo profano. Desde su

perspectiva, el deseo carnal que adivina entre Goody y Roger acaba de introducir en el recinto sagrado la frustración y la amargura del mundo exterior.

Hay otra escena capital que volverá a alterar la forma como percibe a Goody. Recordemos aquel momento cuando la construcción de la torre amenaza con venirse abajo, se desata la lucha entre los trabajadores de la cual Jocelin es testigo y aquellos se lanzan en contra de Pangall, a quien han convertido en su bufón y ahora en chivo expiatorio. Jocelin sabe bien que lo han arrojado al fondo del pozo como víctima propiciatoria, pero ha bloqueado el recuerdo de este suceso. En forma simultánea ha observado que Goody es también testigo de la persecución y muerte de Pangall, pero que quien atrae su mirada es Roger. La imagen de ella quedará grabada por siempre en su memoria y durante la mayor parte de la novela vendrá a substituir el recuerdo del sacrificio de Pangall.

... he knew that something else he had seen was printed on his eye for ever. Whenever there should be darkness and no thought, the picture would come back. It had been—it was—it would always be Goody Pangall on the surround of the southwest pillar where the tide of the army had washed her. *Her hair had come out into the light. It hung down; on this side splayed over her breast in a tattered cloud of red; on that, in a tangled plait that doubled on itself, and dragged with green ribbon half-undone.* Her hands clutched the pillar behind her, hip high, and her belly shone about the slit of navel through the hand-torn gap in her dress. Her head was turned this way, and always, till the end of time, he would know what she was looking at.... (85) (Las cursivas son mías)

En medio del alboroto y la confusión del ejército de trabajadores, la figura de Goody, con la ropa desgarrada, medio desnuda, con su larga cabellera roja descubierta y desgreñada, mirando fijamente a Roger, del lado opuesto del pozo. Él, a su vez, la mira con una expresión de angustia y de deseo, manteniendo los brazos abiertos, un gesto que

revela su impotencia para detener la violencia de los obreros. Esta escena clave en la novela acabará de convencer a Jocelin del carácter profano de Goody y ella será prueba de una de las suposiciones más generalizadas de la época: que la mujer por su naturaleza misma es "la parte de la humanidad que resulta más proclive a la lujuria y más débil frente a los deseos de la carne".<sup>65</sup> De aquí en adelante, por una suerte de elección metonímica, la cabellera pelirroja de Goody adquirirá una verdadera autonomía y se convertirá para Jocelin en símbolo de la atracción sexual que ella ejerce sobre él, un símbolo que aparecerá en sus fantasías y alucinaciones a lo largo de la novela.

A medida que se desarrolla la relación amorosa entre Roger y Goody, se acentúa la tendencia de ésta a esquivar a Jocelin. Él la adjudica a la vergüenza que ella siente porque ahora es una "mujer caída". Sin embargo, le preocupa su conducta y busca un pretexto para hablar con ella. Goody le ruega que la deje en paz y pretende huir de él, pero Jocelin la ataja con su cuerpo. El gesto persecutorio de Jocelin y las palabras de afecto con las que se dirige a ella, hacen que se ponga a la defensiva:

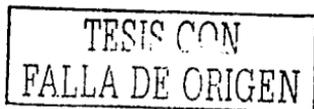
"—And meanwhile, all these years—My child, you are very dear to me."

With a sudden shock he saw how white her lips were, white and drawn in against her teeth. He could see, too, how wide and staring wide, dark eyes could be, as if the eyelids had been drawn back, like the lips. The basket jerked up against her breast, and he could only just hear what she whispered.

"Not you too!" (95)

El terror que manifiesta Goody deriva de su sospecha de que Jocelin también desea una relación sexual con ella ahora que todo el mundo sabe lo de su infidelidad, y teme que

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 102



se lo vaya a proponer.<sup>66</sup> Pero ella está a salvo de él, pues es sólo en sus sueños y fantasías que surge el desco reprimido de Jocelin por ella. Es más, Jocelin está totalmente confundido por su respuesta y por su huida repentina y sólo atina a exclamar, "What's all this?"

Jocelin intuye que Goody está embarazada, pero en su imaginación él es como una flor que está dando fruto.

I have so much will, it puts all other business by. I am like a flower that is bearing fruit. There is a preoccupation about the flower as the fruit swells and the petals wither; a preoccupation about the whole plant, leaves dropping, everything dying but the swelling fruit. (92)

Jocelin compara su cuerpo-iglesia con una planta cuyo fruto, la aguja en construcción que va creciendo gradualmente, es producto de la voluntad que le ha conferido Dios; una planta entera cuya estructura orgánica es vital, a pesar de que haya muerte a su alrededor. Pero el lector se da cuenta de que el símil puede también aludir a la gravidez de Goody, pues ella es como una flor que está dando fruto y su vientre va creciendo, se va abultando con el hijo de su amor. Todo lo demás muere a su alrededor: Pangall ha sido sacrificado de hecho, Roger está muerto en vida y el matrimonio de él y Rachel ha sido destrozado.

Con la muerte de Goody, el desasosiego de Jocelin llega a extremos que el discurso narrativo simula; su turbulencia mental encuentra un paralelo en su movimiento físico

---

<sup>66</sup> Hacia finales de la Edad Media eran comunes las anécdotas sobre sacerdotes libidinosos que, pretextando una preocupación por el alma femenina, comenzaban por ganarse la confianza de sus hijas espirituales, obteniendo finalmente su amor.

Cf. Carla Casagrande, *art. cit.*, pág. 356

ambulatorio y el monólogo citado se confunde con el monólogo narrado, imitando verbalmente su agitación mental. Cuando se da cuenta de que se ha dirigido sin querer a la antigua morada de Pangall y Goody, lo atormentan las imágenes de la escena que presencié en los momentos en que ella muere durante el aborto:

Once, his feet took him without his volition into Pangall's kingdom, where the door of her slumped cottage stood ajar. (God, God, God, pulling and twisting and tearing at the high stalks of weed.) So he hurried his feet back into the church, and went widdershins to the Lady Chapel. His mouth said the accustomed words but he saw, no, no, no, no, no, the white body and irretrievable blood.... (Such a suitable, such an inevitable marriage, both fathers faithful servants of the church....) No, no, no, no, no, no, hand pressing and pressing and pressing—(134-135)

La muerte de Goody ha acelerado el proceso de desintegración de la personalidad de Jocelin, quien llega a los límites de la locura torturado por sentimientos de culpa. Trata de convencerse de que el matrimonio con Pangall había sido adecuado e inevitable y no puede aceptar la muerte de ella si "ambos padres eran leales servidores de la iglesia". A Pangall, así como a Jocelin les sienta perfectamente el papel de padres de Goody. La impotencia de ambos les impidió tomar el papel de esposo; Pangall era impotente de hecho y Jocelin, forzado por su investidura religiosa, también lo es.

Es a partir de su reconocimiento de la fragilidad no sólo de la catedral y las columnas que la sostienen, sino también de los pilares humanos sobre los que se ha apoyado cuando inicia un proceso de reconocimiento. Jocelin comienza a darse cuenta de la sacrilega deificación que ha hecho de su persona, de la distorsión de su visión original y empieza a dudar de los motivos que lo llevaron a causar tanto daño a los demás.

### *El reconocimiento*

Jocelin decide instalarse en el vértice interior de la torre en construcción donde puede estar con sus trabajadores, ya que Roger ha abandonado la obra. Siente este espacio como un lugar frío, húmedo, viscoso, desagradable y, temeroso, se aferra a su voluntad como si se tratara de un agente independiente que le ayudará a mantener erguida la torre: "He could only crouch, clinging to his will, or whatever will it was and try to hold up the spire and the men with it, in the new, clammy place" (145). Allí se encarga de manipular la hoja de metal con la que dirige la luz al punto donde los trabajadores la necesitan. Esta hoja de metal funciona como un auténtico espejo en el cual Jocelin se mira por primera vez como es realmente. Solo, en la cúspide de la aguja, de pronto se ve a sí mismo reflejado en la hoja de metal:

Yet before the sun had gone, he found he was not alone with his angel. Someone else was facing him. This creature was framed by the metal sheet that stood against the sky opposite him. For a moment he thought of exorcism, but when he lifted his hand, the figure raised one too. So he crawled across the boards on hands and knees and the figure crawled towards him. He knelt and peered in at the wild halo of hair, the skinny arms and legs that stuck out of a girt and dirty robe. (149)

Esta escena de contemplación especular en la que ni siquiera se reconoce a sí mismo constituye un contraste tajante con aquella otra escena del principio de la novela en la que Jocelin contempla con satisfacción narcisista su imagen reproducida en las cabezas de piedra talladas por Gilbert. En el espejo, se mira como si fuera otro, un ser horrible, un desconocido. En esta descripción focalizada de su persona predominan los pronombres y sustantivos impersonales: "someone", "this creature", "the figure" con lo cual se indica que no percibe su propio reflejo como el de un ser humano sino de algo así como el de una

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

enorme araña negra, los brazos y piernas flacos, andando a cuatro patas y los cabellos como un halo alborotado. No se da cuenta de que su perturbación mental lo ha llevado a olvidarse de sí mismo; está hecho un esqueleto por el ayuno prolongado al que lo ha llevado su obsesión, y tiene el cabello revuelto y la sotana sucia.

La forma como percibe su rostro reflejado en el espejo no sólo prefigura su muerte al final de la novela, sino que lleva al lector a reconocer una configuración descriptiva, pues existe un arreglo de elementos local y particular que guardan relaciones entre sí y que se reconoce porque se repite: la descripción de una de las cabezas que Gilbert cincela en la piedra y la de su propio rostro reflejado en la hoja de metal. Es decir, que objetos diferentes se describen utilizando una misma configuración, lo cual establece relaciones significantes entre las dos descripciones.

Cuando Gilbert le muestra por primera vez una de las cabezas de piedra que está tallando para ser colocadas como gárgolas en la cúspide de la catedral, recordemos que Jocelin contempla su imagen con satisfacción. Se imagina que la nariz afilada de la gárgola es como el pico de un águila; el lector se va dando cuenta gradualmente de que considera al águila como su alter ego metafórico, él es el águila del genio o el águila de San Juan, que simboliza la "suprema sublimidad del Espíritu Santo".<sup>67</sup>

<sup>67</sup> El águila se toma como símbolo de San Juan Evangelista, quien penetró hasta las sublimes alturas de Dios en sus escritos. *Diccionario Católico*, pág. 13.

Por otra parte, el águila, capaz de elevarse por encima de las nubes, se considera la reina de las aves y "corona el simbolismo general de aquellas, que es el de los ángeles y de los estados espirituales superiores".

Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolos*, pág. 60

A veces, cuando Jocelin se complace con el recuerdo de su imagen en la piedra, se ve a sí mismo como un ser alado o ave en pleno vuelo: "Rushing on with the angels, the infinite speed that is stillness, hair blown, torn back, straightened with the wind of the spirit, mouth open, not for uttering rainwater, but hosannas and hallelujahs" (Págs. 20 y 188)

Then the profile caught his attention again and he fell silent. Nose like an eagle's beak. Mouth open wide, lined cheeks, hollow deep under the cheekbone, eyes deep in their hollows; he put up a hand to the corner of his mouth and pulled at the parallel ridges of flesh and skin. He opened his mouth to feel how that action stretched them, striking his teeth together three times as he did so. (19)

La segunda descripción es la de su rostro reflejado en la hoja de metal:

He peered in closer and closer until his breath dimmed his own image and he had to smear it off with his sleeve. After that he knelt and peered for a long time. He examined his eyes, deep in sockets over which the skin was dragged—dragged too over the cheekbones, then sucked in. He examined the nose like a beak and now nearly as sharp, the deep grooves in the face, the gleam of teeth. (149)

En los dos fragmentos, el tema descriptivo se anuncia al principio: "Jocelin contempla su perfil en la piedra tallada" y "Jocelin contempla su rostro reflejado en la hoja de metal" y en los dos el contenido de la descripción es similar, pues hay lexemas del primero que se repiten en el segundo; en el primer fragmento él está lleno de júbilo y de energía vital, pero en el segundo, ya se ha convertido en un ser trastornado, víctima de su torpeza y egoísmo. Sin embargo, lo singular de esta organización sólo se vuelve evidente en el momento en que el arreglo se repite en la segunda descripción, y de esta redundancia surge la configuración descriptiva. En los dos fragmentos tiene el rostro lleno de surcos, la nariz afilada como pico de un águila, la boca abierta mostrando los dientes, las mejillas descarnadas y los ojos hundidos en sus cuencas. Las estructuras en símil, "nose like an eagle's beak" en el primer fragmento y "nose like a beak and now nearly as sharp" en el segundo, introducen una isotopía /animal/ que se opone a la isotopía /humana/ establecida por el tema descriptivo. Sin el símil, ambos fragmentos tendrían un significado unívoco

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

por la coherencia semántica de sus términos constitutivos: el rostro macilento de Jocelin, tallado en la piedra, en la primera descripción, y el mismo reflejado en un espejo, en la segunda. Pero el símil genera una ruptura en la uniformidad isotópica del texto, por lo cual el lector debe efectuar una revaloración semántica que indique una identidad parcial entre los dos campos semánticos.<sup>68</sup> Así, mediante la analogía, podemos subsanar la incompatibilidad semántica entre los elementos que en el texto aparecen identificados a pesar de que pertenecen a realidades ajenas entre sí. En otras palabras, el símil introduce lexemas cuyos significados guardan entre sí una relación de semejanza parcial (nose /beak) de modo que se produce una interacción de dos campos semánticos diferentes, llevando al lector a buscar áreas semánticas análogas que le den sentido. De este modo la isotopía /humana/ es modificada por la isotopía /aquilina/. La revaloración prospectiva de los lexemas alotópicos "nose like an eagle's beak" condiciona y orienta la lectura del fragmento por el trayecto de una segunda isotopía; pero al mismo tiempo, el sujeto de la descripción (Jocelin) orienta y determina la revaloración de los lexemas alotópicos porque no son los significados literales de estos lexemas (como su clasificación biológica, sus hábitos alimenticios, por ejemplo) los que determinan esta nueva imagen de Jocelin; más bien, son los significados compatibles con la isotopía /humana/ los que se ponen de relieve

---

<sup>68</sup> "La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la metáfora y que cuando se omite el término comparativo aparece la metáfora 'en presencia'".

Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pág. 101

y los usos literales quedan atenuados.<sup>69</sup> Cuando contempla su imagen en la piedra, Jocelin da la impresión al lector de que se está mirando literalmente en un espejo. Esta impresión se intensifica cuando tira de las comisuras de sus labios, estira la piel del rostro y choca los dientes tres veces. La mención de los dientes en este y en el segundo fragmento y la forma como ha utilizado a los demás personajes provoca que la filiación del personaje con el águila por su atribución a San Juan y a su evangelio sea sustituida, ahora desde la perspectiva del lector, por la identificación de Jocelin con un ave de presa, con un ser devorador, puesto que el simbolismo del águila entraña también un aspecto maléfico de animal rapaz y cruel.

Hay otro fragmento descriptivo cerca del final de la novela que no forma parte de la configuración descriptiva por no repetirse en él los lexemas señalados anteriormente, pero que definitivamente se conecta con ella. Cuando, próximo a su agonía, pide a Gilbert que haga un esbozo preliminar para su estatua yacente en la piedra que ha de cubrir su tumba, Jocelin describe cómo desea que éste modele su figura: "Himself without ornament, lying stripped in death of clothing and flesh, a prone skeleton lapped in skin, head fallen back, mouth open" (211). En esta descripción de su figura (virtual) en la estatua yacente que el escultor ha de cincelar para su tumba, los semas que se enfatizan corresponden a los /máscara mortuoria/ manifiesto en "head fallen back", "mouth open"/. La boca abierta y

<sup>69</sup> La adición y supresión de semas, operación necesaria para la construcción de una intersección semica, afecta tanto al sujeto principal como al complementario.

Cf. Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration, Paramarative Dimensions in A la Recherche du Temps Perdu*, págs. 19 y 20.



los dientes del personaje en las descripciones anteriores dejaban ver su rostro como el de un ave rapaz, pero en esta última descripción de su cuerpo entero tallado en la piedra sólo se menciona la boca abierta, como la máscara mortuoria de un cadáver congelado. Su figura esquelética reproducida en la estatua yacente se conecta retrospectivamente con la descripción en la que contempla su cuerpo escuálido con los brazos y piernas huesudas asomando de la sotana sucia, reflejado en la lámina que él utiliza en el vértice de la aguja para proyectar la luz del sol al interior de la misma. Esta misma luz, dirigida hacia su persona, le muestra despiadadamente la verdad sobre sí mismo. Pero aun cuando el sitio elevado que ocupa la aguja simboliza un alto nivel de espiritualidad y de conocimiento, necesita llegar al centro de su laberinto espiritual para ser capaz de reconocerla.<sup>70</sup>

### *El laberinto*

Cuando Jocelin se da cuenta de que sus albañiles son “adoradores del diablo,” se siente profundamente perturbado, por lo cual inicia su descenso del vértice interior de la aguja para dirigirse al corazón mismo de la catedral, el cual va a funcionar como el centro de un laberinto simbólico donde iniciará su reconocimiento.

He went halting down the ladders, without seeing them; and the story, with the disjunct sentences, burned before his mind; and at the crossways, the replaced paving stones were hot to his feet with all the fires of hell. (151)

<sup>70</sup> En la tradición occidental los lugares elevados se asocian con una claridad de visión, con la sabiduría y con el auto-conocimiento. Cf. David Kenossian, *Puzzles of the Body: The Labyrinth in Kafka's 'Process', Hesse's 'Steppenwolf', and Mann's 'Zauberberg'*. Pág. 89

Jocelin siente que las piedras que cubren el crucero de la catedral arden, quemándole los pies con todos los fuegos del infierno. Podemos ver aquí que el crucero tiene una doble función en la imaginación de Jocelin; por un lado, es un sitio sagrado por constituir el centro de la catedral, el corazón simbólico de Cristo y el lugar donde Jocelin recibió la visión que lo impulsó a construir la aguja; por otro lado, tiene una significación diabólica directamente relacionada con el infierno. Una clave de lectura para desentrañar esta ambigüedad de sentido se encuentra en el tema del laberinto que se manifiesta a lo largo de la novela mediante la imagen de la planta trepadora laberíntica y complicada que constituye un paralelo de la vida y las motivaciones de Jocelin, y ahora a través de la figura de Goody que surge repetidamente en la imaginación de Jocelin a partir de su muerte. A lo largo de tres capítulos (del 8 al 10) hay referencias continuas en la mente de Jocelin a la figura dorada "the golden pattern" y al laberinto dorado, "the golden maze" que dibujan los pies de Goody. La primera vez que se menciona el laberinto dorado es cuando, no pudiendo soportar la tortura del recuerdo de Goody y de las imprecaciones de Roger, convertido ya en un alcohólico, Jocelin se sienta en un rincón y se tapa los oídos.

Then he would go and sit in a corner with his hands over his ears to shut out the cursing, and the girl would come back, or he would remember *how her feet had made a golden maze* in the close and the church and the market; and he would moan behind his hands.  
 "She's dead. Dead!" (138) (Las cursivas son mías)

Podemos encontrar una relación intertextual de esta metáfora con el mito de Teseo y el Minotauro. Ya hemos hecho notar que Goody, como Pasiphae, se ha enamorado del toro; pero cuando aborta al fruto de su pasión adúltera y muere, su imagen sufre una sublimación en el inconsciente de Jocelin, quedando idealizada como Ariadna, el prototipo

de la mujer enamorada “cuyo secreto oculta un conocimiento profundo, un sufrimiento indescriptible y una trascendencia divina. En la naturaleza propiamente femenina de su pasión, existe un núcleo oculto, siempre inaccesible para el hombre.”<sup>71</sup> Cuando Teseo escapa del laberinto dedálico, después de abandonar a Ariadna, se dirige a la isla de Delos donde ofrece sacrificios a Apolo y Afrodita e instituye en su honor una danza ejecutada por el grupo de jóvenes que se salvaron del minotauro. Los giros complicados de la danza la convierten en una copia ritual del laberinto. La danza se tornó en un ritual religioso en Delos, y en lo sucesivo fue ejecutada periódicamente en honor a Afrodita.<sup>72</sup> La relación entre el laberinto y la figura dorada que trazan los pies de Goody se halla en el ovillo de hilo dorado que Ariadna ofrece a Teseo y que le ayuda a encontrar la salida. El laberinto es un símbolo arquetípico que ha sido adaptado en las distintas épocas de la humanidad. Se ha empleado como elemento decorativo, como símbolo iniciático y, a veces, como verdadero maleficio. Hoy en día prevalece como símbolo de la inseguridad, del equívoco y del misterio tanto material como cosmológico<sup>73</sup>: “Entrar al laberinto equivale a situarse en una soledad voluntaria, supone aceptar los rodeos y los rigores del destino, así como buscar la solución rechazando toda ayuda que no provenga de la propia mente”.<sup>74</sup>

Hasta este momento, Jocelin ha intentado evitar entrar al laberinto a donde parece invitarlo el continuo recuerdo de Goody:

<sup>71</sup> André Peyronie, “Ariadne” en Pierre Brunel, *op. cit.*, pág. 118

<sup>72</sup> J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread*, págs. 12 y 13

<sup>73</sup> En el piso de algunas catedrales medievales se pueden observar laberintos de múltiples formas con sinuosidades complicadas. Los fieles recorrían de rodillas las bifurcaciones y circunvoluciones hasta llegar al centro donde se hallaba una representación del templo de Jerusalén. Con esto el peregrino se hallaba en el corazón del mundo sin haberse desplazado físicamente hasta los Lugares Santos. Cf. André Peyronie, “The Labyrinth” en Pierre Brunel, *op. cit.*, y Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, pp. 37-42

<sup>74</sup> Paolo Santarcangelo, *El libro de los laberintos, historia de un mito y de un símbolo*, pág. 333

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Nowadays, he would come back into the church at dawn, and stand, as it were, in the middle of his adult life. If the work had not yet begun, and *if he could avoid the golden maze*, he would stand and try to examine the extraordinary tides of feeling that were swallowing him up. (141) (Las cursivas son mías.)

Pero Jocelin ya ha iniciado sin saberlo un camino sin retorno al centro de su laberinto interior. Está empeñado en una suerte de carrera contra el demonio, en la cual está convencido que saldrá victorioso sólo si la aguja logra mantenerse en pie. La lucha contra el demonio se volverá cada vez más encarnizada a medida que avanza en su camino hacia el auto-conocimiento. Entrar en el laberinto es un modo de alcanzarlo; el sujeto descende a los infiernos, y la angustia y el vértigo que produce la soledad de la experiencia se resuelven en una mayor conciencia de sí mismo.<sup>75</sup>

Jocelin espera ansiosamente la llegada del visitante de Roma que le trae el clavo bendito enviado por el Papa, mientras los demonios amenazan con derribar la construcción. Debido a las múltiples acusaciones de sus colegas en contra de él, Jocelin ha de ser juzgado ante este personaje. La más seria de éstas es que Jocelin ha interrumpido los servicios de la catedral para concentrarse en la construcción de la aguja. Pero Jocelin responde con una declaración de fe: que los servicios sólo han adoptado una forma diferente, pues la aguja acrecienta la gloria de la morada divina, mientras que su propia presencia dentro de ella sostiene la aguja y constituye otra forma de servir a Dios, otra forma de orar. El Visitante se asombra ante la fe de Jocelin quien está convencido de que la reliquia detendrá la caída de la aguja: "My Lord Dean, I have nothing but respectful admiration for your faith" (160). La aguja es, entonces, lo más importante y el clavo que la ha de estabilizar debe ser fijado

<sup>75</sup> Ibid., pág. 334

cuanto antes.<sup>76</sup> Pero al Visitante le es difícil creer que la motivación de Jocelin reside solamente en la fe:

"My Lord. What's at the bottom of all this?

Jocelin embraced the plain question thankfully.

"It was so simple at first. On the purely human level of course, it's a story of shame and folly—Jocelin's Folly they call it. I had a vision, you see, a clear and explicit vision. It was so simple! It was to be my work. I was chosen for it. But then the complications began. *A single green shoot at first, then—clinging tendrils, then branches, then at last a riotous confusion—I didn't know what would be required of me, even when I offered myself....*" (162)  
(Las cursivas son mías)

Por primera vez Jocelin le da una interpretación a la imagen de la planta enmarañada que ha estado surgiendo en su mente como una señal de advertencia desde el principio de la novela. Pero el Visitante no comprende lo que quiere decirle y le ordena que se retire a sus habitaciones. Poco después, se desata una tormenta tan terrible que la gente del pueblo teme por su propia vida y le pide a Jocelin que rece por ellos. Sale a hurtadillas para colocar él mismo el clavo bendito que, está seguro, sujetará la aguja e impedirá su caída. Para hacerlo, tiene que luchar contra un ejército de demonios y contra el mismo Satanás, quien se le aparece como una figura alucinante: "... Satan in the likeness of a cosmic wildcat leapt off all four feet on the northeast horizon and came screaming down at Jocelin and his folly" (168). Los demonios lo atormentan y, en medio de alaridos y de un

<sup>76</sup> El culto a las reliquias adquirió gran popularidad durante la Edad Media, y aunque algunos autores religiosos lo censuraban, en la práctica la iglesia no sólo lo motivaba, sino que lo utilizaba en beneficio de sus intereses ideológicos y materiales. Aron Gurevich, *op. cit.* pág. 45. Es muy probable que el clavo que envía el Papa para "santificar" la iglesia sea una reliquia de origen dudoso, pero que le exime de la obligación de desembolsar dinero para la construcción, ya que puede contar con la credulidad de Jocelin.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

estrépito aterrador, consigue fijar el clavo en la cúspide de la aguja. Finaliza la tormenta y los demonios empiezan a cantar una canción infantil a la que él se une y Goody aparece en la visión, cantando y jugando en otro tiempo. Jocelin llama a esta dimensión imaginaria "the uncountry":

In this uncountry there was blue sky and light, *consent and no sin*. She came towards him *naked* in her red hair. She was smiling and humming from an empty mouth. He knew the sound explained everything, *removed all hurt and all concealment*, for this was the nature of the uncountry. He could not see the devil's face, for this was the nature of the uncountry too; but he knew she was there, and moving towards him totally as he was moving towards her. Then there was a *wave of ineffable good sweetness, wave after wave, and an atonement*.

And then there was nothing. (171) (Las cursivas son mías)

El encuentro con Goody en esta visión alucinatoria ha sido interpretado como un encuentro de naturaleza plenamente sexual,<sup>77</sup> pero en esta escena alternan lexemas que pertenecen a campos semánticos no compatibles: aquellos que se asocian con la sexualidad y el erotismo ("naked," "good sweetness", "wave after wave") y otros que se asocian con la religión, el perdón y la expiación ("consent and no sin," "removed all hurt and all concealment," "atonement").

La yuxtaposición de estas nociones aparentemente contrarias es un tanto enigmática, pero podemos encontrar una articulación intertextual en el misticismo judío que intenta descubrir el misterio del sexo en Dios mismo, a diferencia del misticismo cristiano que

<sup>77</sup> Mark Kinkead-Weekes e Ian Gregor señalan que lo único que ha deseado Jocelin es un alivio onírico para su sexualidad reprimida "con un fantasma deshumanizado". Pág. 222

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

glorifica y propaga el ascetismo.<sup>78</sup> La descripción erótico-religiosa de su unión con Goody nos remite a la tradición místico-cabálistica en donde la sexualidad es la esfera en que se da la relación de lo humano con lo divino, del bien con el mal. En el Zóhar, la Cábala judeo-española, la unión sexual se eleva del ámbito físico al espiritual y se propone la relación sexual como ejemplo de la verdadera condición humana. El carácter sagrado del vínculo entre el hombre y Dios se reafirma en la dimensión erótica.<sup>79</sup> Ahora, un elemento de aparente contradicción en la descripción de la figura de Goody reside en que Jocelin se refiere a ella como “el demonio,” a quien no pudo ver el rostro; parece no tener cabida en esta descripción erótico-religiosa una referencia al demonio. Por esto es necesario señalar que en la Cábala se concibe a Dios como un ser andrógino, hombre y mujer, y que en él coexisten el bien y el mal: el lado derecho, masculino, corresponde a la benevolencia y la sabiduría; el lado izquierdo, el femenino, al rigor y la mano dura: “El lado siniestro de lo divino aparece así caracterizado no sólo como el ángulo severo e inclemente de su más profundo ser, sino que, de manera muy particular, se ve encarnado en un cuerpo de mujer provocativo, tentador y, en momentos, *casti demoniaco*”. (Las cursivas son mías) Por otra parte, “la mujer, no obstante ser la encarnación del mal, es la única puerta de acceso a la bondad y misericordia divinas; de ahí su carácter ambiguo en la tradición cabalista”.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> En realidad, la distancia que separa al cristianismo del judaísmo no es insalvable, pues ya en el siglo XV, Pico della Mirándola, filósofo y humanista renacentista, propone la cábala como fundamento de un nuevo modo de interpretar la teología cristiana. Intenta “explicar a través del lenguaje más íntimo de lo judío—su mística—la verdadera esencia del cristianismo”.

Esther Cohen, “Pico della Mirándola y la letra mágica de la cábala judía (1463 – 1494)”, pág. 2

<sup>79</sup> Cf. A. E. Waite, *The Holy Kabbalah*, págs. 381-385

<sup>80</sup> Esther Cohen, *La palabra inconclusa*, págs. 23 y 24

Para algunos teósofos doctos elegidos, los Hijos de la Doctrina, existía la posibilidad de efectuar la unión mística con la Shekiná, la parte femenina de Dios, que confiere la gracia y el poder de Dios al hombre.<sup>81</sup> En la visión de Jocelin, la escena del encuentro entre ambos se lleva a cabo en algún lugar que no es de este mundo, “the uncountry” donde la unión de ambos es posible y su sexualidad reprimida encuentra una liberación en esta visión donde culmina su deseo y su pasión por Goody. El matrimonio “necesario” entre él y la aguja, al cual alude en varias ocasiones (88 y 124), queda anulado y superado por la unión mística con la imagen sensual de Goody.

Cuando Jocelin vuelve en sí, se entera de que su tía Alison ha venido a verlo. Recordemos que ella le ha enviado fuertes sumas de dinero para la construcción de la aguja, este dinero lo ha obtenido por ser la amante del rey. Quiere que se le construya una tumba en la catedral a cambio de su generosidad y se encuentra sentada esperando a Jocelin: “There was a fire of logs, there were wax candles everywhere, lighted as for an altar...” (173). Las velas encendidas para un altar nos reenvían al tema de Abraham y el sacrificio de Isaac, presente a lo largo de la novela y al que se alude al principio con las imágenes que aparecen en uno de los vitrales de la catedral, pero ahora la víctima del sacrificio será Jocelin. El diálogo con Alison constituye una de las partes más irónicas de la novela, pues a lo largo de éste, ella le hace ver que había estado equivocado al pensar que había sido

<sup>81</sup> A. E. Waite, *op. cit.*, págs. 384, 385

Desde su juventud, Emmanuel Swedenborg, teólogo, profeta y visionario sueco, se inició en el misticismo judío heterodoxo y a través de diversos procesos mentales y físicos lograba entrar en un trance que, según decía, lo elevaba al mundo de los espíritus y los ángeles. Afirmaba que, como los cabalistas, había logrado experimentar la sexualidad divina que, pensaba, era la esencia de Dios. Sus escritos fueron estudiados por William Blake, quien utiliza el concepto de la sexualidad divina en sus poemas, notablemente en *The Marriage of Heaven and Hell* y en *The Four Zoas*.

Cf. A.E. Waite, *A New Encyclopedia of Freemasonry*, pág. 194

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

elegido por Dios para llevar a cabo la obra. Alison le aclara que era ella quien lo había elegido a él al pedirle al rey que le concediera el cargo de deán de la catedral. Cuando Jocelín le manifiesta la gratitud que le tiene al obispo por haberle enviado algo más valioso que el dinero, el clavo bendito, ella se ríe de su fe y de su ingenuidad. El desencanto más doloroso sobreviene poco después cuando Gilbert le informa que las columnas de la catedral sobre las que se asienta la aguja y en cuya solidez ha puesto toda su confianza, están rellenas de escombros y no son de piedra sólida como él había creído. Se percata asimismo de que había tenido más fe en el apoyo de las columnas que en el apoyo divino. Jocelín está a punto de sufrir un colapso, pues se da cuenta de que todo lo que ha hecho, y todo lo que ha creído está plagado de sinuosidades, desviaciones y excesos: "Junto con la aguja, han brotado las excrescencias de todo el andamiaje necesario para la construcción, las complicaciones afectivas y sociales que germinan en aquellos seres humanos que llevan a cabo el proyecto...".<sup>82</sup>

Jocelín ha sido despojado de su cargo y la fe que tenía en su vocación ha desaparecido. Se da cuenta de que su voluntad egoísta, como oscuro espectro, se ha interpuesto entre la visión y su realización. Es entonces cuando decide sacrificarse renunciando a su persona y a sus anhelos para lanzarse al centro oscuro de su laberinto interior donde habrá de expiar su culpa.

*Then all things came together. His spirit threw itself down an interior gulf, down, throw away, offer, destroy utterly, build me in with the rest of them; and as he did this he threw his physical body down too, knees, face, chest, smashing on the stone. Then his angel put away the two wings from the cloven hoof and struck him from arse to head with a white-hot flail. It filled his spine with sick fire*

<sup>82</sup> Luz Aurora Pimentel, art.cit., pág. 7

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

and he shrieked because he could not bear it yet knew he would have to . At some point there were clumsy hands that tried to pick him up; but he could not tell them of the flail because of the way his body shrieked and the hands fought with him and under the heap was Jocelin who knew that at last one good prayer had been answered. When the pain ebbed he found they were carrying him back from the place of the sacrifice with careful hands. He lay on an absence of back, and waited. (181-182) (Las cursivas son mías)

En esta escena, el lugar del sacrificio es el crucero de la catedral, precisamente el sitio donde mucho antes, Jocelin había creído ofrecerse de manera incondicional para cumplir la misión divina que su visión le encomendara. Ha llegado por fin al centro de su laberinto, al lugar de las tinieblas a donde ha tenido que bajar para poder recuperar la visión de lo luminoso. En este punto habría que recordar un importante elemento de ambigüedad presente a lo largo de la novela referente al calor que siente a sus espaldas y que él adjudica a la influencia benéfica de su ángel guardián, pero que el lector identifica como una enfermedad de la columna vertebral, la cual parece hacer crisis precisamente en este momento. Esto lleva al lector a cuestionar la autenticidad de la visión de Jocelin y a preguntarse si ésta no es más que una alucinación producto de la tuberculosis espinal que lo aqueja y de la larga vigilia a la que ha sometido a su cuerpo enfermo. No obstante, creemos que la fuerza simbólica de la imagen del ángel-demonio en la descripción de la visión permite considerar otra posibilidad. Por un lado, la fusión de su ángel protector con el demonio o ángel maligno subvierte las expectativas del lector para quien el bien y el mal son elementos irreconciliables, creando así una incongruencia difícil de resolver. Por otro lado, dado lo extraordinario de la imagen, su hallazgo permite pensar en un intertexto por reminiscencia temática en *The Marriage of Heaven and Hell*. Para comenzar, en la página del título de esta obra, en la primera lámina, aparecen elevándose por encima de las llamas

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

del infierno las figuras desnudas de un ángel y un demonio fundidas en un abrazo, anunciando así la temática de la obra y sus personajes. Una de las ideas que expone Blake en esta obra es, a grandes rasgos, que no puede haber progreso para la humanidad sin la presencia de elementos contrarios como la atracción y la repulsión, la razón y la energía, el amor y el odio. De estos elementos contrarios surge lo que se conoce como el bien y el mal. Aquí, Blake invierte los valores conocidos, y el bien es constituido por la pasividad del ser humano que se somete a la razón, mientras que el mal es el elemento activo que surge de la energía. El bien se asocia con el cielo, pero los ángeles son agentes de la represión que corrompe; el mal se asocia con el infierno y los demonios son agentes de la energía abundante.<sup>83</sup> El contacto con la energía demoníaca de su ángel maligno es semejante a la descarga de un rayo sobre su cuerpo viviente y el dolor provocado por el flagelo candente es como la acción del ácido corrosivo al que alude Blake, que en el infierno disuelve las superficies aparentes y revela lo infinito, que estaba oculto. Según Blake, "si las puertas de la percepción fuesen limpiadas, todo aparecería al hombre como es, infinito. Porque éste se ha encerrado en sí mismo hasta que mira todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna".<sup>84</sup> La ardiente voluntad de Jocelin sólo ha servido para opacar su entendimiento y ocultar su egocentrismo. Necesita despojarse de ésta para liberar su espíritu y recuperar la capacidad para verse a sí mismo y a los que le rodean en su justa dimensión.

---

<sup>83</sup> *Cf.* William Blake, *op. cit.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, Plate 14, xxii

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El sacrificio de Jocelin ha sido interpretado como un proceso místico de purificación mediante el cual el sujeto renuncia a sí mismo en forma íntegra.<sup>85</sup> De acuerdo con San Juan de la Cruz, la experiencia mística para la purificación del alma tiene varios grados: "Cuando Dios purifica el alma, ésta padece los más terribles tormentos. La purificación es, en la primera etapa de la experiencia mística, primariamente purificación mediante el sufrimiento".<sup>86</sup> Jocelin se ha ofrecido sin reserva y considera que su sacrificio ha sido aceptado, "...at last one good prayer had been answered"(182).

Jocelin se encuentra abrumado por la experiencia dolorosa y yace en su lecho, atendido por el padre Adam. Pero no se ha liberado por completo de su obsesión por la construcción, y le preocupa la estabilidad de la aguja. Tampoco ha podido despojarse de su soberbia, pues todavía se dirige al padre Adam como "Father Anonymous" y piensa en él como "the clothes-peg man" como un objeto sin rostro; cuando éste trata de consolarlo, Jocelin le responde: "What can you know, Father Anonymous? You see the outside of things. You don't know the tenth of it" (183). Ante esta falta de humildad, se hace presente nuevamente el ángel-demonio quien lo castiga con su flagelo. Cuando Jocelin vuelve en sí, el padre Adam sigue allí y Jocelin le pide que lea lo que él ha escrito en un pequeño cuaderno que se encuentra guardado dentro de un cofre en su habitación. Aquí intenta explicar por qué se consideró elegido por Dios para realizar la obra de construcción de la aguja y trata de describir su visión. A lo largo de la lectura y del diálogo entre ambos, el

<sup>85</sup> Gunnel Cleve, *op cit.*, págs. 212 y 213

<sup>86</sup> José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, pág. 169

padre Adam se percata de que Jocelin desconoce la forma de hacer oración, y se siente conternado, pero al mismo tiempo reconoce su buena intención y su fe inquebrantable. El Padre Adam lee en el cuaderno de Jocelin cómo su percepción visual se transforma en visión espiritual y cómo su entendimiento se hizo infinito, por así decirlo, capaz de ver la catedral como un inmenso libro al que él tiene la llave, que lo instruye y le hace ver a los albañiles y los obreros como hombres sabios y santos:

"I watched the outline of the roof, the walls, the projecting transepts, the pinnacles standing at intervals along the parapets—"

"Was it nothing, Father?"

"I know now why my gaze was so directed. But at the time I knew nothing, only knelt there, until watching had made me indifferent to the thing I watched. Then my heart moved; say that a feeling rose from my heart. It grew stronger, reached up until at the utmost tip it burst into a living fire—.... which passed away, but left me now transfixed. For there, against the sky, I saw the nearest pinnacle; and it was the exact image of my prayer in stone. "

....  
I had seen the whole building as an image of living, praying man. But inside it was a richly written book to instruct that man.... I went forward, nay, was carried forward by a spiritual delight that grew with every step I took, in certainty and abnegation.... *For in some way I was made one with the saintly--no, the saintly and wise builders.... I was initiated into their secret language, so plain, so visible for all men who can see, to see. His manual of heaven and hell lay open before me, and I could perceive my nothingness in this scheme. A new movement of my heart seemed to be building the church in me, walls, pinnacles, sloping roof, with a complete naturalness and inevitability of consent; so that in my new-found humility and new-found knowledge, a fountain burst up from me, up, out, through, up with flame and light, up through a notspace, filling with ultimate urgency and not to be denied... an implacable, unstoppable, glorious fountain of the spirit....* (185 y 186) (Las cursivas son mías)

La línea que separa la locura de la inspiración divina es muy tenue, como bien sabemos, y la ambigüedad en la novela llega aquí a un nivel extremo. El Padre Adam no se impresiona y cuestiona constantemente a Jocelin, "Was that all?"<sup>87</sup> Así, aunque la visión espiritual de Jocelin no sea considerada genuina por el Padre Adam, no podríamos atribuirla simplemente a la locura del personaje.

Como ya lo hemos señalado, el misticismo de Jocelin como algo puro y legítimo es puesto en duda no sólo por los demás personajes a lo largo de la novela, sino por el propio lector. Por lo mismo, vale la pena citar otra definición de lo que es un místico, ahora proporcionada por Scholem: "Místico es aquél al que se ha concedido una expresión inmediata y sentida como real, de la divinidad, de la realidad última, o bien aquél que cuando menos la busca conscientemente. Tal experiencia le puede haber venido por medio de un repentino resplandor, una iluminación, o bien como resultado de largas y acaso complicadas preparaciones, a través de las cuales ha intentado alcanzar o efectuar el contacto con la divinidad".<sup>88</sup> La experiencia de Jocelin ciertamente corresponde a esta definición. En su visión sobresale la intensidad de su imaginación, que no es sólo fruto de su individualidad peculiar, sino que lleva consigo una fuerza vital extraordinaria. La alusión a la obra de Blake, "his manual of heaven and hell lay open before me," nos invita a interpretar la visión de Jocelin como algo independiente del misticismo del asceta.

<sup>87</sup> El padre Adam no podía atribuir la experiencia de Jocelin a una visión mística religiosa, pues existía y existe hoy "una gran antipatía de parte de las grandes religiones institucionales por los místicos laicos, o místicos sin aprendizaje, los cuales suelen resultar tan afectados por la intensidad de su conmoción que creen posible renunciar a las vías tradicionales y aprobadas por la autoridad. Cuanto menor era la erudición y la formación teológica que poseía un aspirante a la iluminación mística, tanto más inmediato surgía el peligro de conflictos con la autoridad".

(J. Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, pág. 28

<sup>88</sup> *Ibid.*, pág. 4

“Cuando el místico religioso logra alcanzar la unión con Dios, su actividad imaginativa, así como su actividad intelectual y volitiva cesan por completo. Cuando Blake alcanza su llamada ‘unión’ (su estado visionario más violento) todas éstas se tornan ferozmente activas”.<sup>89</sup> Para la religión católica, las visiones constituyen manifestaciones rudimentarias del misticismo y son entre las primeras cosas que se desalientan. En cambio, Blake insiste que la visión es el hecho central de su experiencia.<sup>90</sup> Esta cualidad del pensamiento de Blake ha sido llamada ‘apocalíptica’ y se describe como la capacidad de pensar visualmente: “El visionario apocalíptico piensa por medio de representaciones mentales que no son verdaderas en sí mismas, pero que son indicativas de la verdad subyacente”. (“The Apocalypstist thinks in pictures....”)<sup>91</sup> Golding parece sugerir que ésta es una cualidad del pensamiento de Jocelin; la catedral es para él como la imagen de un hombre vivo, dedicado a la oración y adentro está un libro con un rico contenido escrito para ilustrar a este hombre.

Hemos visto que desde el principio Jocelin identifica a la iglesia con su propio cuerpo y esta identificación se va reforzando a lo largo de la novela. Gradualmente, bajo su perspectiva, la imagen de la catedral como un hombre postrado se va modificando para convertirse en un hombre que se incorpora. Cuando Roger le asegura que la edificación entera se va a desplomar por el peso excesivo de la aguja, Jocelin imagina muy vívidamente

<sup>89</sup> Mark Schorer, *op. cit.*, págs. 74 y 75

<sup>90</sup> *Ibid.*, págs. 65 y 66

Como místico, Blake no tiene ningún vínculo con la autoridad religiosa. Interpreta sus experiencias místicas de una manera totalmente secularizada y se deslinda de toda autoridad transmitida. No obstante, “reviste la interpretación literal de sus experiencias con imágenes tradicionales... [y] su imaginación está llena de figuras de la Providencia subterránea y esotérica de raíz hermética y espiritualista”.

Gershon Scholem, *op. cit.*, pág. 17

<sup>91</sup> *Ibid.*, pág. 10

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

la caída de la aguja en construcción y ve una de las columnas doblada, como una pierna humana. En esta descripción focalizada sobresale la estructura en símil: "the south-west column that swung out over the cloister bent in the middle like a leg." (114) Después escucha los gemidos de las arcadas de la catedral: "He could hear the groans of the arcades as they stiffened their stone shoulders." (169) Se figura que la aguja es un ser con vida propia capaz de expresar sentimientos, "The whole tower was talking, groaning, creaking, protesting..." (126); que la banda de acero colocada por Roger para afianzar la aguja está viva y que habla, "It cried wangle-angle-bangle-clang! It mouthed and in the pauses of the mouthing, settled to a steady ringing." (127); finalmente, como lee el Padre Adam en su diario, se sintió, por así decirlo, preso en el interior, incorporado a la edificación. Vemos cómo "...la proyección material de la visión deviene en introyección, presentida desde la misma revelación," y que "en la conciencia de Jocelin todo es reversible: se borran las fronteras entre dios y el hombre, entre la catedral y el cuerpo del deán, entre el espacio interior y el exterior".<sup>92</sup>

Para el Visitante de Roma y los sacerdotes que acusaron a Jocelin de haber interrumpido los servicios de la iglesia con el objeto de satisfacer sus propios intereses, los albañiles y trabajadores no eran más que una banda de "asesinos, verdugos, pendencieros, alborotadores, violadores, fornicadores notorios, sodomitas, ateos o cosas peores" (161). Para Jocelin, estas acusaciones no son más que calumnias; ellos fueron quienes contribuyeron a plasmar su visión en una obra de arte arquitectónico monumental e incomparable y en su visión se siente unido a estos trabajadores que él reconoce como

<sup>92</sup> Luz Aurora Pimentel, *art. cit.*, págs.227 y 228



“santos y sabios”. Esta idea también tiene una conexión intertextual con *The Marriage of Heaven and Hell* en donde Blake afirma que “Venerar a Dios es: Honrar sus dones en los demás, cada uno de acuerdo con su genio... [y] aquellos que envidian o calumnian a los grandes hombres odian a Dios, pues no existe otro Dios”.<sup>93</sup> Así como el valor de la visión es un hecho fundamental en la estética de Blake, también la santidad de la individualidad y la creatividad humanas es un postulado fundamental de su filosofía.<sup>94</sup> Mediante la presencia del texto de Blake en el suyo, Golding hace que períodos distantes en el tiempo compartan un mismo espacio. Así, los ideales de Blake reaparecen en la obra de Golding para dar forma a una nueva realidad.

### *El camino interior*

La compasión del Padre Adam es el único apoyo espiritual para Jocelin, pues todos los demás lo han abandonado y sólo ahora se da cuenta de la bondad de este hombre.

Jocelin saw at once how mistaken they were who thought of him as faceless. It was just that what was written there, had been written small in a delicate calligraphy that might easily be overlooked unless one engaged oneself to it deliberately, or looked perforce, as a sick man must look from his bed. ( 189)

Nunca había tenido interés para fijarse en él como persona, ni siquiera para fijarse en su rostro, y al reconocer su gran egoísmo lo inunda el remordimiento y rompe en llanto.

<sup>93</sup> William Blake, *op. cit.*, “A Memorable Fancy” pág. xxvi

<sup>94</sup> Peter Fisher, *The Valley of Vision*, pág. 66

Blake admiraba la vitalidad de la catedral gótica y el significado perdurable del simbolismo medieval. Asimismo, consideraba a los constructores desconocidos de las catedrales góticas como “compañeros visionarios”.

*Ibid.*, pág. 63

De aquí en adelante, Jocelin deberá avanzar en "su propio camino interior" (191). Cuando le pregunta al Padre Adam si la tormenta le había hecho mucho daño a la construcción, éste le pide que mire por la ventana y se cerciore él mismo. Entonces Jocelin responde: "I shall never look at it again." Ahora se da cuenta que "frente a la obra concluida, la distancia es infinita: la sencillez diagramática, la univocidad de su significación espiritual, no han encontrado un equivalente material; en algún punto se desviaron, se perdieron en un 'bosque de piedra,' entre toneladas de piedra, metal y madera que ya sólo pueden distorsionar la visión con su peso imposible".<sup>95</sup> Piensa que si pudiera volver hacia el pasado, buscaría a Dios entre la gente y lo encontraría allí. Así, lo primero que hace es pedir que Anselm, su confesor, venga a verlo. Éste se niega a acudir a su llamado, y aquí es donde Jocelin se da cuenta verdaderamente que ha sido destituido de su cargo como deán. Sólo cuando le manda decir que vaya a verlo por caridad, Anselm accede. Pero su confesor no le proporciona apoyo espiritual ni compasión; al contrario, muestra una actitud mezquina cuando le revela la profunda irritación que siempre le habían causado las manifestaciones de amistad de Jocelin. También le lanza una serie de acusaciones que dejan ver la envidia que lo había embargado al ver la facilidad con que Jocelin había ascendido al cargo de deán de la catedral a pesar de "ni siquiera saber leer". Jocelin le pide perdón, pero en realidad Anselm no se lo otorga. Su encuentro con él ha sido contraproducente y su primer intento de descubrir a Dios "entre la gente", ha fracasado. Pero Jocelin comprende que su búsqueda no termina aquí y que necesita despojarse de su orgullo para buscar a Roger y pedirle perdón por lo que le ha hecho.

---

<sup>95</sup> Luz Aurora Pimentel, *art. cit.*, pág.229

Abandona su lecho, se escabulle de la mirada vigilante del Padre Adam, y cuando se dirige a ver a Roger, como para infundirle la fuerza y el apoyo espiritual que necesita, surge del cielo una bella visión.

There was a cloud of angels flashing in the sunlight, they were pink and gold and white; and they were uttering this sweet scent for joy of the light and the air. They brought with them a scatter of clear leaves, and among the leaves, a long, black springing thing. His head swam with the angels, and suddenly he understood there was more to the apple tree than one branch. It was there beyond the wall bursting up with cloud and scatter, laying hold of the earth and the air, a fountain, a marvel, an apple tree; and this made him weep in a childish way so that he could not tell whether he was glad or sorry. Then where the yard of the deanery came to the river and trees lay over the sliding water, he saw all the blue of the sky condensed to a winged sapphire, that flashed once.

“Come back!”

But the bird was gone, an arrow shot once. (Pág. 196)

Los ángeles de su visión nos hacen evocar a los ángeles de Swedenborg, que “moran en lugares elevados y en jardines donde hay árboles y flores y representan las cosas celestiales”.<sup>96</sup> “En el cielo, morada de los ángeles, los frutos de los árboles parecen de oro mientras que las flores dibujan arco iris con un gran esplendor de colorido”.<sup>97</sup> Pero entre las hojas que esparcen los ángeles en la visión de Jocelin surge “una cosa amenazante, larga y negra, y de pronto comprende que el árbol de manzano se compone de más de una rama”. Lo que ve Jocelin a lo lejos, del otro lado de la tapia pero no nombra, es la aguja que revienta hacia arriba en medio de nubes dispersas, “arraigada en la tierra y en el cielo, una fuente, una maravilla, un árbol de manzano”. Algunos críticos piensan que es efectivamente

<sup>96</sup> Emmanuel Swedenborg, *Dictionary of Correspondences, Representatives and Significatives*, págs. 18 y 19

<sup>97</sup> Emmanuel Swedenborg, *Antología*, Pág. 153

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

un manzano lo que ve el protagonista e interpretan esta visión como un símbolo del crecimiento y del desarrollo espiritual de Jocelin.<sup>98</sup> Pero pensamos que se trata de una metáfora de la aguja como un árbol, la cual tiene una conexión simbólica muy significativa con el árbol cósmico, símbolo del poder divino. La aguja, como el árbol cósmico, “está arraigada en la tierra y en el cielo,” y “se compone de más de una rama”. Poco más adelante volveremos sobre este punto, pues en una última visión, en el momento de la muerte de Jocelin, algunas de las imágenes en esta descripción se replican. La mención de una cosa amenazante, larga y negra, figura que se vincula con el árbol de manzano, nos remite a la serpiente que encarna al mal y que, asociada a la aguja, simboliza la perversión de la vida. Por otra parte, el pájaro azul que raudo cruza el aire como el destello efímero de un zafiro se enlaza metafóricamente con la naturaleza de la visión mística, que es fugaz, inenarrable, y que sólo puede ser traducida mediante símbolos.<sup>99</sup>

Jocelin se entrevista con Roger, cuya salud mental y física está muy deteriorada por la bebida, e intenta explicar los motivos que lo impulsaron a actuar como lo hizo; finalmente, reconoce el daño que ha causado, con lo cual se hace patente que ha alcanzado el auto-conocimiento.

“Imagine it. I thought I was doing a great work; and all I was doing was bringing ruin and breeding hate. Roger? He watched closely, but the only movement he could see other than the up and down of the chest was a slight quivering....  
 “To love all men with a holy love. And then—Roger, can you hear me?”  
 But Roger never stirred. Jocelin gave up the attempt and waited....  
 And then, after all the bogus sanctity, to be bewitched by a dead woman.”

<sup>98</sup> Gunnell Cleve, *op. cit.*, pág. 218

<sup>99</sup> Gershom Scholem, *op. cit.*, págs. 24 y 25

"You're mad, I always said so."

....

Once you said I was the devil himself. It isn't true. I'm a fool. Also I think—I'm a building with a vast cellarage where the rats live; and there's some kind of blight on my hands. I injure everyone I touch, particularly those I love. Now I've come in pain and shame, to ask you to forgive me." (Págs. 200 - 203)

A diferencia de Pincher Martín y de Tuami, Jocelin reconoce su oscuridad interior, su "sótano oscuro" donde residen la maldad y la corrupción. Jocelin intenta confesarle a Roger su amor por Goody y justificarse por el daño que ha causado. Pero Roger no es capaz de comprenderlo, lo injuria y lo echa fuera de la habitación.

Después de la humillación que sufre tras la entrevista con Anselm y después con Roger, afuera de la hostería donde éste se aloja lo espera una turba enardecida que lo ataca violentamente. La identidad de la muchedumbre se mantiene ambigua. Podría tratarse de una agresión multitudinaria de parte de los albañiles que lo culpan por haber destruido al maestro de obras, empujándolo al vicio y a la degradación moral y física; o bien podría ser una masa de gente del pueblo que está furiosa debido a la destrucción de la vida religiosa en la catedral y al caos y desorden provocado por el proceso mismo de construcción; y de igual modo, debido a la aguja misma, cuya caída creen inminente. Al ver la lesión supurante en su espalda, la turba se repliega, asqueada e impresionada. Queda así plenamente establecida la identidad de la aguja con la columna vertebral de Jocelin. La corrupción moral que acompaña la construcción de la aguja contamina su valor religioso original y el proceso de descomposición física en su columna es un espejo de la corrupción moral en la que ha caído.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Algunos críticos señalan que la significación fundamental de esta escena reside en la similitud que tiene con la persecución y el sacrificio de Pangall. Cuando lanzan su cuerpo maloliente y enfermo al lodo del arroyo, siente que le arrancan la ropa y lo golpean. Percibe el ruido ensordecedor de los gritos, risotadas y aullidos de sus perseguidores como los ladridos de una jauría. Jocelin se convierte así en el doble de Pangall al recrear su muerte y se torna en chivo expiatorio como él, víctima de un sacrificio ritual.<sup>100</sup>

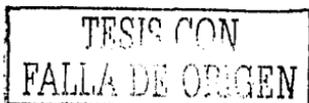
Queda inconsciente y desnudo tirado en el arroyo de donde lo rescatan Rachel y el Padre Adam, quienes lo llevan a su habitación. En su lecho, ya próximo a morir, se siente invadido por un sentimiento de desencanto y de tristeza, pues ha fracasado en su intento de encontrar a Dios "entre la gente". De pronto, la imagen simbólica de la aguja se despliega en una visión que revela su significación pervertida.

He looked up experimentally to see if at this late hour the witchcraft had left him; and there was a tangle of hair, blazing among the stars; and the great club of his spire lifted towards it. That's all, he thought, that's the explanation if I had time.... (Pág. 213)

Jocelin halla la explicación de su fracaso en la perversión de su visión mística: "La aguja no es ya un diagrama de la oración, de la elevación del alma, sino un símbolo del falo erecto, germinado, que busca unirse al fuego sexual oculto tras la red de cabellos que metonímicamente lo representa".<sup>101</sup> En la oscuridad interior del alma humana la creación va de la mano con la destrucción y lo espiritual con lo profano, y a Jocelin le es dada la gracia de penetrar en ella para enfrentar esta verdad.

<sup>100</sup> Mark Kinkead Weekes e Ian Gregor, *op. cit.*, págs. 228 y 229 y Virginia Tiger, *op. cit.*, pág. 196

<sup>101</sup> Luz Aurora Pimentel, *art. cit.*, pág. 227



En su agonía, justo en el momento de su muerte, tendrá una última visión que extiende el significado de la anterior. Vuelve sus ojos hacia la ventana y observa de cerca por vez primera la aguja ya terminada.

It was the window, bright and open. Something divided it. Round the division was the blue of the sky. The division was still and silent, but rushing upward to some point at the sky's end, and with a silent cry. It was slim as a girl, translucent. It had grown from some seed of rose-coloured substance that glittered like a waterfall, an upward waterfall. The substance was one thing, which broke all the way to infinity in cascades of exultation that nothing could trammel.

The panic beat and swept in, struck the window into patches that danced before either eye; but not the panic or the blindness could diminish the terror of it and the astonishment.

"Now—I know nothing at all."

But arms were laying down a whirl of terror and astonishment, down, down. Wild flashes of thought split the darkness. Our very stones cry out.

"I believe, Jocelin, I believe!"

What is this terror and joy, how should they be mixed, why are they the same, the flashing, the flying through the panic-shot darkness like a bluebird over water?

"A gesture of assent—"

In the tide, flying like a bluebird, struggling, shouting, screaming to leave behind the words of magic and incomprehension—

*It's like the apple tree! (Pág. 214)*

La intensidad espiritual de esta visión excede la de su visión original y los sentimientos que provoca en el personaje son de júbilo y terror, "emociones que se asocian a una experiencia mística intensa".<sup>102</sup> La aguja vista como un "martillo de piedra" que Jocelin había "canjeado por cuatro vidas" o como un palo de bastos germinado, es percibida ahora como un objeto material investido de imágenes plenas de vitalidad, belleza

<sup>102</sup> Gunnel Cleve, *op. cit.*, pág. 221



y frescura. El símil de la aguja como una joven esbelta, como algo vivo que brota de una semilla de sustancia rosada, es una imagen de generación y renovación de la vida; y la cascada invertida como una gigantesca eyaculación constituye la imagen de un clímax colosal que corona la realización de una obra humana monumental.

Para Jocelin, la unión con Dios es posible sólo en la muerte. A diferencia de Pincher, quien se niega a enfrentarse a la muerte y a la oscuridad, al relámpago negro y al dios que lo creó, Jocelin asume la inminencia de su muerte y enfrenta el pánico que ésta le provoca. La experiencia de la muerte le provoca una mezcla de júbilo y terror que se unifican en una sola emoción. Los turbulentos destellos de su pensamiento "hinden la oscuridad" en la cual penetra su alma que se remonta en vuelo vertiginoso, cual pájaro azul, para cruzar el abismo de la nada.<sup>103</sup>

Se ha dicho que, en el fondo, la experiencia mística es amorfa. A mayor grado de intensidad y profundidad de la experiencia, menor claridad de sentido de su esencia, y menor posibilidad de definirla objetivamente. Por tanto, cuando el místico pretende comunicar su experiencia a otros, ésta se le manifiesta dentro de un orden de símbolos e ideas convencionales, casi siempre determinados por la autoridad religiosa.<sup>104</sup> Así, cuando Jocelin intenta verbalizar la esencia de su experiencia y plasmarla en algo reconocible para el Padre Adam, quien lo ayuda a "morir para ir al cielo", se vale de un símil: "It's like the

<sup>103</sup> El abismo que cruza Jocelin al pasar de la vida a la muerte podría estar relacionado con el concepto de la nada mística. Entre las descripciones simbólicas de la manifestación de Dios en su revelación destaca todo lo que se basa en este concepto. Según el Zóhar, siempre que existe una transformación de la realidad, cambio de forma o alteración de un estado, "se cruza el abismo de la nada que por un fugaz instante místico se vuelve visible".

Cf. Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, págs. 180 y 181

<sup>104</sup> Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, pág. 7



apple tree!" El Padre Adam no alcanza a oír lo que le dice y aunque hubiera podido escuchar esta frase, le habría resultado incomprensible; no así para el lector, pues la frase se vincula con la visión que ha tenido Jocelin de la aguja como un árbol. Como un símbolo representativo del cristianismo, el árbol de manzano se relaciona con conceptos tales como el conocimiento del bien y del mal, con la sexualidad como pecado, con la fruta prohibida y la serpiente que tienta a Eva en el Paraíso. Por otra parte, el árbol del Paraíso ha sido comparado con el árbol de los *sefirot* o árbol cósmico por algunos estudiosos de la Cábala en el siglo XVII.<sup>105</sup> El conocimiento de Dios, de acuerdo con el Zóhar, se relaciona con un plano profundo de la realidad mística que sólo puede percibirse simbólicamente como un árbol místico. Según los cabalistas, hay diez atributos fundamentales de Dios o esferas de manifestación divina llamadas *sefirot*, en las que Dios emerge de su morada oculta. Estas esferas constituyen el árbol cósmico, árbol místico de Dios o árbol del poder divino, cada una representada por una rama. Dicho árbol crece a lo largo y ancho de toda la creación y despliega sus ramas por todas sus bifurcaciones. Todas las cosas en el mundo, el bien y el mal, existen en virtud del poder de las *sefirot* que habita y actúa en ellas.<sup>106</sup>

Las frases entrecortadas de Jocelin permiten sólo un atisbo a la magnitud del misterio en el que penetra en el momento de su muerte. Jocelin intenta comunicar su visión mística de la divinidad al Padre Adam mediante el símbolo del árbol de manzano; éste se conecta con el símbolo del árbol místico de Dios, el cual se compone de muchas ramas y contiene dentro de sí la verdad esencial de la creación donde se funden lo divino y lo

<sup>105</sup> C.G. Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*, pág. 177

<sup>106</sup> Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, págs. 171-180

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

terrenal, el bien y el mal. En la aguja, como en el árbol místico se unen el mundo material y el espiritual. En su curso ascendente, la aguja se relaciona con la pureza y la perfección a la que aspira el ser humano; en su trayectoria descendente, con la oscuridad y el mal hacia los que inevitablemente se inclina.

Cuando el lector se pregunta sobre la moralidad de Jocelin, y sobre la existencia de alguna justificación del personaje para plasmar su visión original en una obra arquitectónica monumental a costa de la destrucción de vidas inocentes, estas consideraciones pierden importancia ante una nueva forma de percibir a la divinidad: como depositaria del bien y del mal. A diferencia de la ética del pensamiento bíblico según la cual el pecado es el resultado de la Caída del hombre, la mística judía expulsa a Dios fuera "de su cueva luminosa e intocable para arrojarlo al laberinto de un origen turbio.... Al sumirlo en las tinieblas, lo rescata para el hombre, lo salva de su discurso plano e intolerante, lo humaniza otorgándole el privilegio de ser y de contener, en su propia naturaleza bondadosa y poderosa, la naturaleza del mal".<sup>107</sup>

Unas cuantas líneas antes del final de la novela, la focalización interna fija en el personaje cambia de súbito para situarse en el Padre Adam, quien intenta ayudarlo a bien morir. Con este cambio de focalización abandonamos de golpe el mundo interior de Jocelin en el momento mismo de su visión gloriosa y a través del punto de vista del Padre Adam, vemos a Jocelin en su lecho de muerte. Pero el Padre Adam no ha podido escuchar las frases entrecortadas que pronuncian los labios temblorosos del moribundo, ni mucho menos ha podido vislumbrar la grandeza de lo que intentan comunicarle. La yuxtaposición

<sup>107</sup> Esther Cohen, *La palabra inconclusa*, pág. 160

brusca de estas dos perspectivas tan desiguales rompe el orden esperado del texto, abre un espacio vacío que el lector debe llenar, y lo incita a buscar afinidades y diferencias entre ambas.<sup>108</sup> Vemos ahora que el sacerdote está limitado no sólo por su condición humana, sino por su investidura religiosa, pues interpreta las palabras del personaje como una señal de aceptación de la fe cristiana. Movido por “la caridad a la cual tiene acceso” y creyendo que invoca a Dios en su último instante de vida, pone la hostia en la boca del difunto.

La visión postrera de Jocelin, entonces, contiene dentro de sí “el centro de una gran incógnita”, “the heart of some huge question”.<sup>109</sup> Es algo que no se puede descifrar ni conceptualizar, algo para lo cual no existen respuestas, sólo aproximaciones. La interpretación y la búsqueda de significados dependen enteramente del lector. El lector deberá decidir “si el personaje es un psicópata o un místico dedicado, elegido, como Ezequiel—para que construya una aguja que permanecerá como una señal para los fieles...”. El escritor está consciente que existe todo un espectro de posibilidades pero no elige ninguna de ellas. “¿Qué importa la respuesta correcta si el espectro está allí?”<sup>110</sup> En otra parte, Golding señala: “Si el lector, el crítico no comprende, que después de toda la teología, el oficio, los fracasos y los sacrificios, un hombre es derrocado por el descenso a

<sup>108</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, pág. 197

<sup>109</sup> William Golding, *A Moving Target*, pág. 166.

<sup>110</sup> William Golding, entrevistado por John Haffenden en *Novelists in Interview*, págs. 108 y 109

su propio mundo de misterio, brillo, flama y explosión de la belleza, entonces el libro ha fracasado".<sup>111</sup> Así, ni la visión final del personaje, ni su obra arquitectónica monumental, ni la novela misma se prestan a una explicación dogmática o moralista que pudiera constituir una "respuesta". Lo valioso es que Golding invita al lector a meditar sobre el misterio de la vida y de la muerte llamando su atención hacia la existencia de esta incógnita.

---

<sup>111</sup> William Golding, *ibid.*, pág. 167

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis me he propuesto ofrecer una lectura diferente que resalte la riqueza y complejidad de estas novelas de Golding en las cuales los personajes ponen de manifiesto la ineludible paradoja del ser humano, quien al no poder tener una visión objetiva de sí mismo, se engaña sin remedio. Sus personajes, víctimas de la mentira, de la soberbia y de la ceguera moral, muestran una ineludible inclinación al mal y su conducta y sus motivaciones son la clave para que el lector pueda penetrar en el lado oscuro del corazón humano. De hecho, como ya se ha dicho, el tema central de las novelas es la oscuridad que se manifiesta en distintos sentidos paradójicos, como el lado siniestro del alma, como el inconsciente, y como lo indescriptible y misterioso.

En *The Inheritors* el tema de la oscuridad se manifiesta en la destrucción de los hombres de Neanderthal a manos del *homo sapiens*, en la inocencia e ignorancia de estos seres primitivos y sobre todo en la conciencia de Tuami, el líder de los hombres nuevos, quien reconoce su propia oscuridad y confusión interior. Él y su gente han proyectado sus temores y supersticiones sobre Lok y los suyos, los "demonios" del bosque pero la oscuridad a la que tanto temen no reside en estos seres, sino en su propia ceguera moral, en su propio mundo interior de caos y sombras.

El manejo del tema se vuelve más ambiguo y complejo en las otras dos novelas. En *Pincher Martin*, la oscuridad se relaciona con la soledad física y moral en la que se

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

encuentra el protagonista y con las consecuencias de su egoísmo. También es la oscuridad de su espíritu, es la noche de los sentidos de la que hablan los místicos, es la nada que destruye al ego y que simboliza la justicia divina. En *The Spire*, la oscuridad reside en la obstinación y en el ofuscamiento del protagonista, en la forma tenebrosa como éste utiliza a los demás personajes. La oscuridad radica en su abandono de lo espiritual y en su inclinación hacia lo profano. Su inconsciente está figurado como un centro de oscuridad simbolizado por el pozo profundo y negro abierto en el crucero de la catedral y por el laberinto interior que debe recorrer para llegar al centro y penetrar en su luminosa oscuridad.

En las novelas sobresalen lo contradictorio, lo ambiguo, lo cambiante y lo irónico; todo lo cual está vinculado con la voluntad de Golding de subvertir las expectativas del lector, en forma paulatina, o por el contrario, de manera por demás inesperada. Esto con el objeto de dislocar su conformidad, de revivir su sensibilidad asfixiada por la indiferencia a la que lo ha conducido la enajenación de la vida moderna.

Tampoco existen límites categóricos entre conceptos opuestos como lo aparente y lo real, el bien y el mal, y se propone una realidad en la que se establece la ambigüedad como un elemento distintivo del mundo representado. A su vez, la ambigüedad pone en juego la indeterminación que supone la función participativa del lector: éste, ante la desaparición del autor como mediador del significado se sumerge de inmediato en la realidad textual y esto lo obliga a juzgar por sí mismo a los personajes y a los eventos descritos. En este contexto, el significado pasa a ser un producto de la experiencia texto-lector. Teniendo en cuenta las exigencias que las novelas imponen a la lectura y las posibilidades abiertas a la

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

participación del lector, tenemos un modo diferente de comunicación literaria. El significado no se constituye como verdad contenida en el texto, sino que se transforma en una serie de significados diferidos. Las novelas presentan un reto al lector al proponer un criterio de inteligibilidad que se resiste a sus intentos de organizar el código narrativo de acuerdo a normas convencionales de lectura. Esta falta de correspondencia con la norma se manifiesta en los diferentes niveles de organización del texto.

Al nivel del enunciado, la referencialidad ambigua de algunos deícticos en la psiconarración y en la percepción narrada intensifica la ilusión de proximidad del lector con el personaje y con su entorno. En *The Inheritors* contribuye a reforzar los vínculos de identificación con el personaje y, como consecuencia, a acentuar la perturbación del lector cuando al final de la novela se ve forzado a revalorar el sentido de lo leído. En *The Spire*, la referencialidad ambigua contribuye a acentuar el carácter erótico de la visión onírica de Jocelin.

La indeterminación también se manifiesta al nivel del discurso de los personajes. En *The Spire* se interpola el Credo entre las frases del diálogo entre el Padre Adam y Jocelin y la lectura de la carta de la tía Alison. El tema de la carta y el tema del diálogo se ven afectados por el Credo que funciona como línea melódica superpuesta. El contrapunto que resulta sólo adquiere significado en retrospectiva, cuando el lector se ha dado cuenta de que a lo largo de la novela existe una contaminación de lo sagrado por lo profano y que en este diálogo todas las voces actúan en conjunto para crear un nuevo significado. En *Pincher Martin*, en un monólogo de recuerdos y en contrapunto con un diálogo, se escucha el monólogo inaudible de Martín, abreviado y sintético, que constituye una especie de 'sub-

conversación' mediante la cual se traiciona revelando sus maquinaciones ocultas, asesinar a Nat. En las tres novelas hay una fluctuación constante o modulación en las formas de presentación del discurso de los personajes; en *Pincher Martin*, se llegan a entreverar en combinaciones enmarañadas que constituyen un paralelo de la subjetividad exacerbada y frenética del protagonista y en *The Spire* las modulaciones del discurso del personaje simulan su turbulencia mental.

Al nivel del contexto narrativo, la indeterminación se manifiesta en la inversión irónica cuando las intenciones y experiencias de los personajes revelan una alteración de la realidad, por lo que el lector se ve en la necesidad de darles una interpretación contraria. La focalización interna tiene un papel decisivo en esta inversión irónica, pues el narrador aprisiona al lector, por así decirlo, dentro de la mente del protagonista, y sólo da a conocer aquello que se filtra a través de la conciencia de éste. De este modo, el lector ve el mundo narrado a través de los ojos del personaje y depende casi exclusivamente de éste para orientarse. Por lo tanto, su atención se centra en la naturaleza peculiar de las percepciones del protagonista, se identifica con él y adopta la organización temporal y espacial de la experiencia de éste. La forma como Golding sumerge al lector en las percepciones y pensamientos de los protagonistas desde el principio de las novelas, como hemos visto, es verdaderamente asombrosa. El lector se instala, por así decirlo, detrás de los ojos de seres capaces de ver con todo detalle, dentro de cuerpos que sienten el mundo físico que les rodea a través de sus sentidos, a veces en forma por demás exacerbada, pero también se adentra en la conciencia de hombres que no son capaces realmente de "ver", de concebir a

los que les rodean en su justa dimensión por limitaciones debidas a ignorancia, obnubilación o ceguera moral.

Así, en *The Inheritors*, nos hemos adentrado en la conciencia de Lok, cuya vida interior es sumamente perceptiva, pero rudimentaria, limitada y difícilmente concebible por tratarse de un personaje cuyo modo de vida es completamente ajeno a nuestra experiencia. En la novela, Golding ha intentado recrear la sensibilidad primitiva o mítica proyectando las cualidades más esenciales del sentir y del pensar del hombre arcaico. A través de Lok, Golding proyecta una visión de cómo pudieron haber sido estos seres primitivos: simples, ingenuos, sin dobleces y totalmente incapaces de juzgar o evaluar los sucesos en los que se ven atrapados, ni mucho menos de imaginar la amenaza mortal que se cierne sobre ellos con la presencia de los hombres nuevos, que tienen una agudeza mental mucho más desarrollada, pero son mucho más crueles y rapaces. Muy pronto, los lectores tenemos que reconocer que, contrariamente a la profecía bíblica, los mansos no son quienes heredarán la tierra. Los herederos somos nosotros, el género humano actual, violento y astuto, con facultades mentales plenamente desarrolladas.

En *Pincher Martin*, penetramos en la conciencia de un naufrago que agoniza aferrado a una roca en las aguas del mar Atlántico y busca en vano la supervivencia. Christopher Martin no necesita de los demás, se basta a sí mismo para aniquilarse. Martin percibe y siente su entorno con una exacerbada sensibilidad, en un espacio que él construye en el momento mismo de su muerte. Martin desea vivir a cualquier precio y, presa de una locura alucinante, se aferra a una lucidez que se le escapa; mora en el seno de la descomposición, en el fondo de un cráneo vacío, detrás de un espíritu muerto. Pero el lector

se da cuenta muy pronto que su lucha por la supervivencia sobre la roca es sólo una alucinación, una proyección de la imaginación del personaje. Martin es un ser despreciable que en vida fue capaz de cometer las acciones más viles; pero todos sus actos durante su "estancia" en la roca han sido de una heroicidad innegable, por lo cual el lector, en contradicción a los designios de Golding, no puede menos que admirarlo. Así, el lector advierte que el personaje no es sólo una encarnación del ángel rebelde convertido en demonio; aunque carece de la grandeza de Prometeo como figura mítica, comparte con éste cualidades como el heroísmo, la tenacidad de la lucha por la supervivencia en una roca solitaria en medio del océano.

En *The Spire* nos hemos sentido presos dentro de la conciencia de Jocelin desde el principio de la novela cuando la luz de los vitrales ilumina su rostro y él ríe lleno de fe y de júbilo, seguro de que su proyecto de construir la aguja de la catedral se hará realidad. Pero la inversión irónica se manifiesta cuando comprendemos que Jocelin está cegado por sus propias lágrimas de alegría, no es capaz de ver la suspicacia y el recelo en los rostros de los que le rodean y sigue adelante a pesar de todos los obstáculos, y en el trayecto, destruye a quienes más ama. Muy pronto las contradicciones se toman evidentes; la solidez arquitectónica de la catedral queda impugnada por la ausencia de cimientos estables. La catedral, espacio consagrado de alabanza a Dios semeja un templo pagano cuya torre en construcción está en manos de albañiles herejes y blasfemos; la cristalización de una visión espiritual está patrocinada por el dinero sucio de una cortesana y por la muerte de un hombre asesinado. La creación de una obra monumental de arte religioso trae consigo la violencia y la muerte.

Como un modo de superar la indeterminación, la metaforización del texto lleva a la configuración de un ámbito que, a partir de la abolición de lo familiar, expone otra posibilidad de ser en el mundo, otras formas posibles para la experiencia. Así, al nivel de la organización del texto, la forma en que secuencias específicas interactúan y el modo en que éstas están construidas reflejan el proceso de metaforización. En las configuraciones descriptivas y en las metáforas hiladas el proceso de metaforización rebasa los límites de la oración y opera a un nivel discursivo o transfrástico. En las configuraciones descriptivas la articulación de dichas secuencias es virtual, ocasionada por una semejanza semántica o diegética, y por semejanzas en la construcción. Estas secuencias están programadas para conectarse entre sí y en consecuencia, para articularse metafóricamente mediante la lectura retrospectiva. Con esto, lo que se subraya es la suma de nuevos significados. Así, en *The Inheritors* a través de los ojos de Lok, hemos visto a Vivani como una bella pero siniestra flor del mal; a través de los ojos de Tuami, vimos a Marlan y a Lok como ogros horripilantes. Marlan, viejo y cansado, vencido por el sueño, y Lok, dibujado por Tuami vistos del mismo modo, como bestias grotescas y temibles. Sólo los lectores podemos darnos cuenta de que la bestia está dentro de los hombres mismos. En *The Spire* una configuración descriptiva nos hace ver que Jocelin se ha engañado al creer que tiene una estatura mítica religiosa comparable con el águila de San Juan, cuando lo que realmente semeja es un ave de presa, devoradora y rapaz.

En las metáforas hiladas el lector activa un contenido isotópico diferente pero coherente que se opone a la isotopía principal mediante la lectura retrospectiva. Esta figura crea un espacio pseudo-diegético que llega a ocupar un primer plano en la atención del

lector. En *Pincher Martin* una metáfora hilada proyecta al mar como un ser vivo—cruel y al mismo tiempo manso—como un perro perdiguero, y a Martin el náufrago como su presa, enteramente a merced de éste. Las dimensiones del dolor y el sufrimiento de Martin se proyectan a niveles micro- y macro-cósmicos en otra metáfora hilada en la cual su cuerpo delirante adquiere alternativamente proporciones enormemente vastas e infinitamente pequeñas al ritmo cardíaco de un cuerpo que agoniza. En *The Spire* una metáfora hilada genera una impresión de violencia y proyecta la forma en que Jocelin percibe la luz que inunda la catedral, lo cual prefigura su contienda venidera con los demás personajes; en otra, Roger aparece ante los ojos del personaje como un animal potente; un toro con todas sus características de fuerza y virilidad, un papel que después desempeñará como amante de Goody y como constructor de la aguja.

Asimismo, en estas novelas destaca la intertextualidad con los clásicos, con las Sagradas Escrituras, con la tradición místico cabalística y con algunos otros textos literarios. Esta vertiente intertextual nos lleva a efectuar una lectura múltiple dentro del laberinto conceptual contenido en ellas. Así, la descripción de Vivani tiene un intertexto por reminiscencia temática en la figura de Medusa. Ambas fascinan al tiempo que aterrorizan; ambas representan al “otro” en virtud de su diferencia absoluta y terrible. Pero al utilizar al simple Lok como personaje análogo, Golding subvierte la figura de Perseo, héroe mitológico que busca destruir en Medusa a la perversión en sí mismo. Golding también subvierte la figura de Robinson Crusoe al utilizar a Martin como figura semejante. Por otra parte, determinadas acciones de Martin sobre la roca simulan el sufrimiento de Cristo, y sus reproches al Creador parodian el clamor de Job. También percibimos una

intención subversiva en el tejido de elementos totalmente incompatibles en el contexto de la novela, como lo son las alusiones a *Hamlet* y al *Rey Lear* que funcionan como una expansión semántica en la que encontramos espacios de significación nueva y distinta. En *The Spire*, mediante la presencia del texto de Blake en el suyo, Golding hace que períodos distantes en el tiempo compartan un mismo espacio. La descripción de una visión donde se funden un ángel y un demonio contradice la incompatibilidad del bien y del mal y nos remite a *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake como intertexto. En esta obra, la fusión de elementos contrarios como el bien y el mal son condición para que exista el progreso de la humanidad. En *The Spire*, el bien y el mal se han constituido en una amalgama que subyace la construcción de una obra arquitectónica admirable, y en una visión mística del personaje, el árbol como imagen arquetípica se vincula con el árbol cósmico, símbolo cabalístico de la existencia de Dios.

Durante la mayor parte de las novelas, los lectores hemos visto al mundo narrado casi exclusivamente a través de los ojos y los oídos de los personajes. Por lo tanto, nuestra atención se ha centrado en la naturaleza peculiar de sus percepciones. Cerca del final, en todas ellas, de pronto surge un cambio súbito en el código de focalización que interrumpe la imagen que nos hemos formado del personaje y se nos presenta otra muy diferente que se proyecta implícitamente sobre la imagen preconcebida anterior. Ambas perspectivas interactúan, lo cual da lugar a una variedad de respuestas según cada lector.

Así, mediante la identificación con Lok y los suyos, el lector ha llegado a considerar al *homo sapiens* como un extraño, aunque, después de todo, éste es su ancestro común. Dos cambios repentinos en el código de focalización obligan al lector a descartar las

imágenes e impresiones que se ha formado del personaje y a reemplazarlas por otras muy distintas. Con el primer cambio se enfoca de manera externa al neanderthal sobreviviente. La primera imagen sorprendente se centra en su apariencia física y obliga al lector a percatarse de forma por demás violenta de que este ser no se parece en lo más mínimo a él, más bien parece un antropoide peludo con facciones toscas, un ágil trepador. Pero a la postre, el abismo creado entre esta criatura sin nombre y sin personalidad, vista desde una perspectiva externa, y el lector, no impide a éste reconocer que se trata de un ser casi tan humano como el hombre actual, con la misma facultad de sufrir y llorar. A este impacto le sigue otro cuando la narrativa adopta como nuevo filtro la conciencia de Tuami, uno de los hombres nuevos, presa de un pánico excesivo provocado por los "demonios" del bosque, los hombres de Neanderthal. En unas cuantas páginas, el lector llega a compartir la visión de este *homo sapiens*, pues como su semejante, conoce muy bien lo que es el miedo, la codicia, la maldad. El lector se da cuenta, casi a pesar suyo, que no es con el personaje de Lok con quien ha debido identificarse, sino con Tuami, quien como heredero de la tierra y como ser pensante, se aproxima al conocimiento y descubre la oscuridad dentro de sí mismo.

Del mismo modo, en el último capítulo de *Pincher Martin* cambia el código de focalización y, de golpe, el lector queda situado fuera de la conciencia del protagonista ya muerto. El código se fija ahora en la conciencia de Campbell, un solitario habitante de la playa, quien piadosamente recoge los cadáveres de los marinos ahogados en el mar durante la Segunda Guerra Mundial y los pone a resguardo en un viejo tejabán mientras llega el oficial encargado de recogerlos. La conversación cuerda y objetiva entre ambos personajes

se lleva a cabo en un ambiente tranquilo durante un bello atardecer, lo cual choca con el carácter desesperado y febril de la imaginación de Martin. Campbell, hombre sensible y compasivo ha tenido tiempo de meditar sobre la muerte de Martin y de las demás víctimas de la guerra. La reticencia de Campbell a plantear concretamente su duda al oficial da lugar a una interpretación equívoca de parte de éste pues el diálogo entre ambos está compuesto casi exclusivamente de enunciados incompletos—espacios vacíos—que el lector debe completar para darle un significado coherente. Cuando pregunta si cree que todo termina con la muerte del cuerpo físico o si piensa que hay una vida más allá, el oficial no comprende lo que Campbell intenta decirle y sólo se limita a asegurarle que Martin debe haber muerto instantáneamente pues no tuvo tiempo siquiera de quitarse las botas. La pregunta queda sin respuesta y la ironía estriba no sólo en que la pregunta no fue entendida, sino en que el sufrimiento de Martin sólo fue conocido y sentido por él mismo, intolerablemente extendido en el tiempo por su propia imaginación. En *The Spire*, unas cuantas líneas antes del final, y en el momento mismo de la muerte del protagonista sobreviene un cambio brusco en el código de focalización que se sitúa ahora en el Padre Adam, quien ayuda a Jocelin a bien morir. El sacerdote no comprende lo que éste intenta comunicarle en el momento mismo de su visión gloriosa y altera el significado de sus frases entrecortadas para darles un sentido más acorde con el sacramento religioso de la extremaunción. Este final irónico destaca la imposibilidad de comunicar aquello que es incommunicable.

¿Qué sucede cuando el ser humano regresa a la oscuridad de la muerte? Golding no da respuestas, sólo a sus personajes les es dado asomarse por un instante en ese misterio

puesto en movimiento por él. Lo que hace Golding en sus novelas, entonces, es poner en movimiento el misterio de la vida y de la muerte, procurando una experiencia para el lector que le abra las puertas al conocimiento. Esa experiencia es la de la literatura y ese conocimiento es el que nos abre las puertas a la única eternidad a nuestro alcance: la eternidad del lenguaje y del arte.

/-----

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## BIBLIOGRAFÍA

- Adriaens, Mark (1991) "Style in *The Inheritors*" en Jeanne Delbaere, ed. *William Golding: The Sound of Silence. A Belgian Tribute on his Eightieth Birthday*. Liege: Language and Literature
- Alcira Arancibia Juana, Ed. (1992) *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*. Asunción: Instituto Cultural Hispánico California.
- Baker, James (1965) *William Golding*. New York: St. Martin's Press.
- Bakhtin, Mikhail (1988) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Universidad.
- \_\_\_\_\_ (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_ (1981) *The Dialogic Imagination, Four Essays*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970) *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Baudelaire Charles [1861] (1961) *Les Fleurs du Mal*. Paris: Editions Gallimard.
- Bell, Michael (1972) *Primitivism*. Norfolk: Methuen & Co.
- Bennett, Paula (1993) "Critical clitoridectomy: Female sexual imagery and feminist psychoanalytic theory" en VèVè , A., Ruth Ellen B. Joeres , & Madelon Sprengnether, eds. *Revising the Word and the World. Essays in Feminist Literary Criticism*. Chicago: Chicago University Press.
- Beristáin, Helena (1996) *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (1985) *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa
- Bickerton, Derek (1967) "Modes of interior monologue—a formal definition". *Modern Language Quarterly*, Vol. XXVIII No. 2. June 1967

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- Biles, Jack (1970) *Talk: Conversations with William Golding*. New York: Harcourt, Brace & Jovanovich
- Birmann, Marie-Claude (1981) *'The Spire' de William Golding, la flèche ou le désir pétrifié*. Université de Saint-Etienne.
- Blake, William [1790] (1975) *The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Oxford University Press.
- Bochet, Marc [1988] (1992) "Job, a Myth about poverty? As poor as Job" en Pierre Brunel, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*. Trad. Wendy Allotson et al. London & New York: Routledge.
- Bornay, Erika (1990) *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Boyd, Stephen (1995) "There are no Foundations: The Spire, the Lexicon and the Interpretation of Scripture." en Frédéric Regard, ed. *Fingering Netsukes. Selected Papers from the First International William Golding Conference*. Saint Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne in assoc. with Faber & Faber.
- Boyer, Regis [1988] (1992) "The great serpent" en Pierre Brunel, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*. Trad. Wendy Allotson et al. London and New York: Routledge.
- Brinton, Laurel (1980) "Represented Perception: A Study in Narrative Style" en *Poetics* 9
- Brown, Leslie, ed. ([1933] (1993) *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Vol. I. Oxford: Clarendon Press.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal - Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. New York: Cambridge University Press.
- Brunel, Pierre, ed. [1988] (1992) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Trad. Wendy Allotson et al. London and New York: Routledge.
- Carey, John ed. (1987) *William Golding: The Man and his Books*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- \_\_\_\_\_ (1987) "William Golding talks to John Carey. A tribute on his 75<sup>th</sup> birthday." en John Carey, ed. *William Golding: The Man and his Books*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

- Casagrande, Carla (1992) "La mujer custodiada" en Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad. Tomo 3*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus
- Clark, John R. (1991) *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Cleve, Gunnel (1986) *Elements of Mysticism in Three of William Golding's Novels*. Helsinki: Turun, Ylopisto.
- Cohen Esther (1994) *La palabra inconclusa* (ensayos sobre cabala) México: Taurus Humanidades.  
 \_\_\_\_\_ (s/f) "Pico della Mirandola y la letra mágica de la cábala judía". Ms.
- Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*. Princeton: Princeton University Press.
- Constable, George (1986) *El Hombre de Neanderthal*. México: Ediciones Culturales Internacionales, S.A. de CV (publicado bajo licencia de Time-Life Books, Amsterdam)
- Cordesde, Gerard (1986) "Notes sur l'enonciation narrative (une presentation systematique)" en *Poetique* 65, février. Paris: Seuil.
- Cowart, David (1993) *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Crompton, Don (1985) *A View from the Spire, William Golding's Later Novels*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, Ltd.
- Chevalier, Jean (1986) *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Delbaere, Jeanne, ed. (1991) *William Golding, the Sound of Silence. A Belgian Tribute on his Eightieth Birthday*. Liege: Language and Literature.
- Dicken-Fuller, Nicola C. (1991) *William Golding's Use of Symbolism*. Sussex: The Book Guild, Ltd.
- Dickson, L.L. (1990) *The Modern Allegories of William Golding*. Tampa: University of South Florida Press.
- Diel, Paul [1988] (1992) "Perseo" en Pierre Brunel, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes, Archetypes*. Trad. de Wendy Allotson. London: Routledge.

- Duby, Georges y Michelle Perrot [1990] (1992) *Historia de las Mujeres. La Edad Media*, Tomo 2. Trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ [1990] (1992) *Historia de las Mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*, Tomo 3. Trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ [1990] (1992) *Historia de las Mujeres. La Edad Media, huellas, imágenes y palabras*, Tomo 4. Trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus.
- Dumoulié, Camille [1988] (1992) "Medusa" en Pierre Brunel, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*. Trad. Wendy Allotson. London: Routledge.
- Durand, Gilbert (1981) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto (1989) [1981] *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto literario*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea (1987) *The Encyclopaedia of Religion* Vol 15. New York: Collier MacMillan Publishers.
- Everett, Barbara (1987) "Golding's pity" en John Carey, ed. *William Golding: The Man and his Books*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Fisher, Peter F. ([1961] (1971) *The Valley of Vision. Blake as Prophet and Revolutionary*. Northrop Frye, ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Fowler, Roger (1977) "How to see through language" en *Linguistics and the Novel*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Fowles, John (1987) "Golding and 'Golding'" en John Carey, ed. *William Golding: The Man and his Books*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Frazer, Sir James George [1890] (1951) *La rama dorada, magia y religión*. Versión directa y notas de Elizabeth y Tadeo I Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.

- \_\_\_\_\_ (1989) [1982] *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1978) [1972] *Narrative Discourse, an Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Gindin, James (1988) *William Golding*. New York: St. Martin's Press, Inc.
- Girbal, Teresa (1992) "La connotación intertextual" en Juana Alcira Arancibia, ed. *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*. Asunción: Instituto Cultural Hispánico California.
- Goatley, Andrew (1987) "Interrelations of metaphor in Golding's novels—a framework for the study of metaphoric interplay." en *Language and Style—an International Journal*. Flushing, New York, 1987. Spring 20:2.
- Golding, William [1982] (1988) *A Moving Target*. London: Faber & Faber Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1965) *The Hot Gates and other occasional pieces*. London: Faber & Faber Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1964) *The Spire*. New York: Harcourt, Brace & Jovanovich Publishers
- \_\_\_\_\_ (1956) *Pincher Martin (The Two Deaths of Pincher Martin)* New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- \_\_\_\_\_ (1955) *The Inheritors*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Gurevich Aron (1990) [1988] *Medieval Popular Culture, Problems of Belief and Perception*. Trad. Janos Bak y Paula Hollingsworth. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guriévich, Aron [1984] (1990) *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Haffenden, John (1985) *Novelists in Interview*. London: Methuen.
- Halliday, M.A.K. 1981) "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*" en Donald Freeman, ed. *Essays in Modern Stylistics*. London: Methuen.
- \_\_\_\_\_ y Ruqaiya Hasan [1976] (1980) *Cohesion in English*. English Language Series No. 9. London: Longman.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- Harvey, W.J. (1958) "The reviewing of contemporary fiction" en *Essays in Criticism*, Apr., 1958.
- Hillis Miller, J. (1992) *Ariadne's Thread*. London: Yale University Press.
- Hillman, David & Carla Mazzio, eds. (1997) *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Modern Europe*. New York and London: Routledge.
- Hodson, Leighton (1969) *Golding*. Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Hughes, Ted (1987) "Baboons and Neanderthals. A rereading of The Inheritors" en John Carey, ed. *William Golding: The Man and his Books*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Hutcheon, Linda (1991) "The politics of postmodern parody" en Heinrich Plett, ed. *Research in Text Theory. Intertextuality*. Vol 15. Berlin: Walter de Gruyter.
- Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_ (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The
- Jablonski, Nina y Leslie C. Aiello, eds. (1998) *The Origin and Diversification of Language*. San Francisco: California Academy of Science.
- James, Henry (1934) *The Art of the Novel: Critical Preface*. Boston: Northeastern University Press.
- Johnson, Bette Reece (1985) *Consciousness Visible: The Novels of William Golding*. Tesis Doctoral. Ann Arbor. UMI Dissertation Services.
- Jost, F (1989) *L'oeil-caméra, entre film et roman*. Lyons: Presses Universitaires.
- Jung, C. G. (1989) *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós.
- Keir, Elam (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen & Co.
- Kenossian, David (1995) "Puzzles of the Body". "The Labyrinth in Kafka's *Process*, Hesse's *Steppenwolf*, and Mann's *Zauberberg*" en *Studies on Themes and Motifs in Literature, Vol. 10*. Horst S. Daemrich, ed. New York: Peter Lang Publishing Inc.

- Kinkead-Weekes, Mark & Ian Gregor (1968) *William Golding, A Critical Study*. London: Faber & Faber. Johns Hopkins University Press.
- Klein, Richard G (1989) *The Human Career. Human Biological and Cultural Origins*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Luria, A. R. [1975] ( 1980) *Lenguaje y pensamiento*. Barcelona: Ed. Fontanella.
- Martínez, Nelly (1977) "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica" en *Hispanérica, Revista de Literatura* no. 17 agosto, 1977.
- Mazzio, Carla (1997) "Sins of the tongue" en David Hillman y Carla Mazzio, eds. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Modern Europe*. New York & London: Routledge.
- Medealf, Stephen (1975) *William Golding*. Essex: Longman Group, Ltd.
- Nelson, Marie (1986) "Two narrative modes, two modes of perception: The use of the instrumental in Golding's *The Inheritors*" en *Neophilologus, an International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*. Vol. 70, no. 2, April, 1986.
- Nieto, José C. ( 1982) *Místico, poeta, rebelde, santo: En torno a San Juan de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Opitz, Claudia [1990] (1992) "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)" en Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*. Tomo 3. Madrid: Taurus
- Pascal, Blaise (1941) *Pensées. The Provincial Letters*. New York: The Modern Library
- Pemberton, Clive (1969) *William Golding*. London: Longmans, Green & Co. Ltd.
- Peyronie, André [1988] (1992) "Ariadne" en Pierre Brunel, ed. *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*. Trad. de Wendy Allotson et al. London and New York: Routledge.
- Pimentel, Luz Aurora (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, eds. en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- \_\_\_\_\_ (2001) "La Aguja de William Golding: visión y perversión" en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, eds. en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- \_\_\_\_\_ (1998) *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México. Siglo XXI eds. en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- \_\_\_\_\_ y Jesusa Rodríguez (1996) *El Rey Lear: una (a)puesta en escena*. México: Ediciones El Hábito.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in "A la recherche du temps perdu."* Toronto, Buffalo & London: Toronto University Press.
- \_\_\_\_\_ (1985) *Metaphoric Narration. The Role of Metaphor in Narrative Discourse*. Tesis Doctoral Cambridge: Harvard University.
- Plett, Heinrich F., ed. (1991) *Research in Text Theory. Intertextuality*, Vol 15. Berlin: Walter de Gruyter
- Pozuelo Yvancos, José María ( 1988) *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra.
- Quijano, Margarita (1962) *Hamlet y sus críticos*. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- Ratner, Charles (1991) *Vygotsky's Sociohistorical Psychology and its Contemporary Applications*. New York: Plenum Press.
- Reece Johnson, Bette (1997) *Consciousness Visible. The Novels of William Golding*. Tesis Doctoral. Ann Arbor : UMI Dissertation Services.
- Regard, Frédéric, ed. (1995) *Fingering Netsukes. Selected Papers from the First International William Golding Conference*. Saint Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étiennein assoc. with Faber and Faber.
- Regnier-Bohler Danielle [1990] (1992) "Voces literarias, voces místicas" en Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*. Tomo 4. Madrid: Taurus.
- Rezaur Rahman, Khandkar (1990) *The Moral Vision of William Golding*. Bangladesh: The University of Dhaka.

- Rieber, Robert y Aaron S. Carton (1987) *The Collected Works of L.S. Vygotsky, Vol 1, Problems of General Psychology*. New York: Plenum Press.
- Sagrada Biblia, Edición Guadalupeana* (1969) Nueva edición publicada con la aprobación del Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Miguel Darío Miranda. Versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger. Chicago: La Prensa Católica.
- Santarcangeli, Paolo [1984] (1984) *El libro de los laberintos, historia de un mito y de un símbolo*. Trad. César Palma. Prólogo de Humberto Eco. Madrid: Ediciones Siruela.
- Scholem, Gershom [1976] (1998) *La cábala y su simbolismo*. Trad. José Antonio Pardo. México: Siglo XXI eds.
- \_\_\_\_\_ [1987] (2001) *Los orígenes de la cábala*. Comp. R. J Werblowsky. Barcelona: Paidós Orientalia.
- \_\_\_\_\_ [1993] (1996) *Las grandes tendencias de la mística judía*. Trad. Beatriz Oberlander. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schorer, Mark [1946] (1959) *The Politics of Vision. William Blake*. New York: Vintage Books.
- Shipley, Joseph, ed. ( 1970) *Dictionary of World Literary Terms*. London: George Allen & Unwin, Ltd.
- Stacy, Robert (1977) *Defamiliarization in Language and Literature*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Stanzel, Franz (1984) [1982] *A Theory of Narrative*. Trad. G.Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1971) *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington: Indiana University Press.
- Staunton, Howard, ed. (1979) *The Complete Illustrated Shakespeare*. Reimpresión del libro publicado en 1858-61 por G. Routledge, London, New York con el título de *The Plays of Shakespeare*. New York: Park Lane.
- Swedenborg, Emmanuel (1977) *Antología*. Jesús Imirizaldu, ed. Madrid: Editora Nacional.

- \_\_\_\_\_ (1962) *Dictionary of Correspondences, Representatives and Significatives*. New York: Swedenborg Foundation, Inc.
- Thomasset, Claude [1990] (1992) "La naturaleza de la mujer" en Georges Duby et al, *Historia de las Mujeres. La Edad Media* Tomo 2. Trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus.
- Tiger, Virginia (1976) *William Golding. The Dark Fields of Discovery*. London: Marion Boyars Publishers, Ltd.
- Vallejo, Fernando (1983) *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vecchio, Silvana [1990] (1992) "La Buena esposa" en Georges Duby et al., *Historia de las Mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*. Tomo 3. Trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus.
- Volosinov, V.N. (1986) [1929] *Marxism and the Philosophy of Language*. Trad. Ladislav Matejka & I.R. Titunik. Cambridge: Harvard University Press.
- Von Simson, Otto (1980) [1962] *La Catedral Gótica* Madrid: Alianza editorial.
- Vygotsky Lev (1987) "Thought and Word" en *The Collected Works of L.S. Vygotsky, Vol 1*. Robert W. Rieber & Aaron S. Carton, eds. New York: Plenum Press.
- Waite, A.E. [1960] (1965) *The Holy Kabbalah*. New Hyde Park: University Books, Inc.
- \_\_\_\_\_ (1921) *A New Encyclopedia of Freemasonry*. London: William Ryder.
- Wells, Herbert George (1921) "The grisly folk" en *Storyteller Magazine*, abril 1921.
- \_\_\_\_\_ (1920) *The Outline of History. Being a Plain History of Life and Mankind*. New York: Macmillan.
- White, William (1868) *Emmanuel Swedenborg: His Life and Writings*. 2<sup>nd</sup> revised edition. London: Simpkin-Marshall.
- Worton, Michael y Judith Still, eds. (1990) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester. Manchester University Press